Памяти Анны Ивановны Журавлевой

Сборник статей

Памяти Анны Ивановны Журавлевой

Сборник статей

Три квадрата
Москва
2012

ББК 83

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
филологического факультета
МГУ им. М.В.Ломоносова

Составители Г.В.Зыкова
Е.Н.Пенская
Макет М.Н.Овчинникова
Корректор Г.А.Лисина

Сборник включает мемуары, работы о русской литературе XVIII – XX веков и о теории литературы, публикации архивных материалов и посвящен памяти Анны Ивановны Журавлевой (1938–2009) – историка русской литературы, профессора Московского Университета. Авторы сборника – коллеги и ученики Анны Ивановны и ее мужа, поэта В.Н.Некрасова.

ISBN 978-5-9903419-1-3

© Коллектив авторов

Содержание

I

15 *А.И.Журавлева*
Письмо Н.П.Бурляеву

II

25 *Е.Е.Жуковская*
Вспоминая Аню Журавлеву

51 *В.Кулаков*
Источник света

55 *И.Зайцева*
С ней

59 *Елена Тахо-Годи*
Об Анне Ивановне Журавлевой

73 *Г.В.Москвин*
Слово о Лермонтове
Книга А.И.Журавлевой
«Лермонтов в русской литературе»

86 *И.А.Овчинина*
А.И.Журавлева об Островском

96 *А.Отрощенко*
Учитель с большой буквы

Памяти
Анны Ивановны Журавлевой

III

101 *Ю.Н.Чумаков*
Заметки о лирическом и металирическом

110 *В.Е.Хализев*
Отечественное литературоведение
в эпоху господства марксизма-ленинизма
1930–1980-е годы

141 *А.А.Пауткин*
Несохранившиеся памятники М.В.Ломоносову
Эмблематика и тексты

150 *А.А.Смирнов*
Аксиология лирики как литературного рода

165 *А.С.Янушкевич*
Проблема взаимодействия философии
и литературы в конце XVIII –
первой трети XIX века

179 *О.Б.Лебедева*
«Герой во фраке»: генезис образа и позиция положительного героя в интриге высокой комедии
«Чудаки» Я.Б.Княжнина и «Горе от ума» А.С.Грибоедова

197 *Е.Олескина*
«Изображение картины нравов
и нынешнего воспитания» С.Саларева
и монолог Чацкого о французике из Бордо

200 *Г.В.Зыкова*
«Лекции о драматическом искусстве и литературе» А.Шлегеля и некоторые особенности
конструкции «Бориса Годунова» Пушкина

215 *Э.И.Худошина*
Преданья темные молвы и повести Пушкина

231 *А.А.Фаустов*
Наследники, избранники, посвященные и плагиаторы
Культурно-семиотическая динамика
от Пушкина к Ф.Сологубу

284 *Н.А.Табакова*
Пушкин в альбомах современников
На материале коллекции рукописных альбомов
из фондов Государственного музея А.С.Пушкина

299 *Т.В.Соколова*
Дилетантизм, эпигонство и эволюция литературы
Один из эпизодов

339 *А.Маньковский*
«Азраил» Лермонтова – незавершенная
«романтическая» мистерия 1830-х гг.

349 *И.А.Зайцева*
«Когда одни воспоминанья…»
К «биографии» лермонтовского «Оправдания»

371 *П.Б.Котикова*
Аполлон Григорьев и Ф.А.Кони
К вопросу о сотрудничестве П.Басистова
в «Пантеоне и Репертуаре»

386 *Е.Гродская*
Автобиографический герой Ап.Григорьева
и герой Тургенева

399 *А.Н.Першкина*
Н.Косица как полемическая литературная маска
Н.Н.Страхова

421 *Е.Н.Пенская*
А.Н.Островский и Сухово-Кобылины
Подходы к теме

Памяти
Анны Ивановны Журавлевой

421 *Е.Н.Пенская*
Козьма Прутков «Опрометчивый турка» (1859–1860)
О мифологической модификации текста

445 *О.Н.Купцова*
Роли Геннадия Несчастливцева: Шекспир, Шиллер, Сервантес

466 *В.А.Кошелев*
Русская Смута в драматической хронике А.Н.Островского «Тушино»

480 *Майя Кучерская*
Лесков и Островский
Об источниках драмы «Расточитель»

499 *М.П.Галышева*
Психологическое время в повести Ф.М.Достоевского «Кроткая»

515 *А.Б.Криницын*
Романтические мотивы в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос»

534 *М.С.Макеев*
О датировке и источнике стихотворения Н.А.Некрасова «Так, служба! сам ты в той войне…»

540 *Т.И.Печерская*
Свидетельства современников как источник литературной репутации

554 *И.В.Мотеюнайте*
Бытие или существование?
К вопросу об изображении провинциального города

577 *С.В.Савинков*
«Ordo amoris» в чеховской прозе
Чужое: условия возникновения и существования

600 *Т.А.Антудова*
К вопросу о природе метонимического принципа у Пастернака и Лермонтова

606 *В.Б.Катаев*
О литературе как истоке мифологии

616 *Е.Ю.Зубарева*
«Пальто», «шапка» и другие предметы, «сшитые из шинели Гоголя»
К вопросу о гоголевских традициях в прозе русского зарубежья

630 *Алена Махонинова*
Поэзия Всеволода Некрасова: как обыденная речь становится поэтической

647 *М.А.Сухотин*
Конкрет-поэзия и стихи Всеволода Некрасова

IV

673 Письма М.Н.Островского к А.Н.Островскому (1851–1855) *Публикация А.С.Федотова*

726 *К.В.Агеева*
Воспоминания о К.И.Бугаевой

731 Ответы А.И.Журавлевой на анкету для выпускников МГУ

V

736 Библиография А.И.Журавлевой

Сборник открывается впервые публикующимся письмом Анны Ивановны Журавлевой режиссеру Николаю Бурляеву в связи с его работой над фильмом «Лермонтов» (1986). Оно кажется нам важным, многое проясняющим в позиции автора и вполне сохраняющим свою идеологическую актуальность и сейчас. Моральную возможность напечатать его мы имеем потому, что Анна Ивановна считала письмо не частным, а открытым и давала его читать даже и не самым близким людям (в том числе и много лет спустя после того, как оно было написано).

К вопросу о неопубликованном. Хотя Анна Ивановна обычно не писала в стол, в ее домашнем

архиве есть много не напечатанных и при этом имеющих существенную ценность текстов: это внутренние рецензии на спектакли, рецензии, сделанные в соавторстве с В.Н.Некрасовым в 1980-х годах по заказу Всероссийского театрального общества. Некоторая часть этих текстов была использована авторами в книге «Театр Островского» (1986); но только часть, а обсуждались ведь спектакли отнюдь не только по Островскому. Работа для ВТО, между прочим, закрепила убеждение Анны Ивановны в том, что живой факт искусства, всегда выше любых умозрительных схем, теорий и намерений критиков. Подготовка сборника рецензий А.И.Журавлевой и В.Н.Некрасова для ВТО входит в ближайшие задачи составителей настоящей книги (кое-что уже сейчас можно посмотреть на сайте http://www.vsevolod-nekrasov.ru).

Самый большой раздел сборника, раздел научных работ, очень разнообразен и по темам, и в методологическом отношении. Авторы — коллеги Анны Ивановны и ее ученики разных поколений. Явного методологического единства тут нет, между прочим, и потому, что Анна Ивановна не создала и не стремилась создать того, что можно было бы назвать научной школой: ее влияние было тоньше и имело в основном общемировоззренческий характер. По собственному опыту знаем: мало кто умеет так, как умела она, *не давить*, не навязывать ни подхода, ни темы. Любимый автор А.И.Журавлевой, Островский, как известно, сказал про Пушкина — и она цитировала иногда — слова, которые применимы и к ней: «Что это за школа, что он дал своим последователям? Он завещал <…> каждому быть самим собой…».

Е.Н.Пенская, Г.В.Зыкова

I

Письмо А.И.Журавлевой Н.П.Бурляеву

Николай Петрович!
мы любим Вас как актера, и при нашей личной встрече и разговоре о Вашем будущем фильме Вы показались мне человеком искренним и порядочным. По этой причине я считаю невозможным просто отказаться от какого бы то ни было участия в этой Вашей работе, как сделали Андроников и Мануйлов, уклонившись от достаточно тяжелого разговора о тех моментах сценария, которые я лично не могу принять принципиально (предполагаю, что это же смутило их). Может быть, они просто увидели в Вас человека определенной литературной партии и спорить с Вами по существу сочли безнадежным, потому что эта литературная группа ведет полемику вовсе не для выяснения истины, а с совершенно другими целями, отнюдь не бескорыстными (как, впрочем, и значительная часть их противников, в отличие от них все же не являющихся организацией и потому менее страшных). Я же исхожу из того предположения, что Вы, может быть, и не следите вовсе за всеми этими течениями среди художников, критиков, издателей — словом, людей искусства либо тех, кто причастен к организации и руководству искусством, и в известном смысле вполне искренне и бескорыстно заблуждаетесь в трактовке лермонтовской современности под давлением чьих-то рассуждений, повлиявших на Вас.

Не обижайтесь на это предположение — на каждого из нас влияют и обстоятельства и люди, с которыми нас сталкивает

судьба. Трезво оценить эти влияния, найти свою самостоятельную позицию можно, только оставаясь на своей профессиональной почве, на почве своего дела (если, конечно, оно для нас именно д е л о, а не просто источник средств существования). Кино — это Ваша почва как актера, сценариста, режиссера. История литературы — моя. Поэтому я и беру на себя смелость говорить именно об историко-литературной концепции Вашей работы, где, по-моему, очевидны следы влияния на Вас преднамеренной и недобросовестной подтасовки. Я просто узнаю эти кочующие из одной книги и статьи о классиках в другую темные намеки на некие заговоры, пауков, спаивание народа, засилье немцев и прочих иноземцев, которые будто бы одни ответственны за все беды нашей с Вами национальной жизни. В подобных работах русских классиков, стараясь «приукрасить» их, с одной стороны, приближают к нам с нашими социалистическими представлениями о собственности, с другой — всех подряд делают националистами. И в Вашем сценарии, к несчастью, при общей неопределенности озлобленных рассуждений Лермонтова начинает вырисовываться такая фигура. Лермонтов непрерывно обличает некую «корысть» (и недаром без всякой помощи своих стихов — у него таких и не найдешь, это скорее у Пушкина и Баратынского надо искать), но он же националист, одержимый ненавистью к иноземцам как таковым. Лермонтов — социалист-националист!.. К счастью, это не Лермонтов, Николай Петрович. И другие русские классики, конечно, такой обработке поддаются туго, без подтасовок тут не обойтись, но Лермонтов даже на этом фоне — фигура особая (недаром историки литературы, причастные к этой группировке, начали с того, что всячески пытались принизить его значение, — это мне известно). О социализме он еще не думал, о национализме ему думать уже приходилось, потому что именно в николаевскую эпоху национализм начал складываться в *официозную идеологическую доктрину*, и уж Лермонтов как поэт позаботился о том, чтоб его в этом духе препарировать было невозможно, оставаясь на почве фактов (художественных прежде всего — для биографа поэта *это* факт). Покидая почву фактов, разумеется, можно сделать все что угодно.

Плетение неясных и не раскрываемых до конца намеков, нагнетание подозрительности и разжигание обиды и неопределенной злобы — цель таких политиканов от науки, поскольку все эти смутные чувства легко в случае надобности направить в нужное русло, расправиться чужими руками со всякого рода соперниками и конкурентами (тоже, я понимаю, отнюдь не ангелами). И уверяю Вас, если это удастся, то свобода творчества и самовыражения настанет отнюдь не для тех талантливых и профессионально состоятельных людей, которых сегодня оттирают ловкие дельцы, а для тех, кто сегодня пишет доносы, а завтра, в случае какого поворота, будет «назначен» талантом и «народным» художником. История, в том числе и наша, увы! уже давала такие уроки: вспомните хоть о том, как во времена борьбы с формализмом и космополитизмом едва ли не в первых рядах пострадали такие наши с Вами «соплеменники», как Зощенко, Ахматова, Шостакович и Прокофьев.

У меня вовсе нет никаких личных оснований особенно любить ту «партию» в искусстве, против которой Вас ополчают Ваши советчики (да, наверное, и собственные какие-то житейские впечатления — это я могу понять). Более того, я по опыту знаю, что, не входя в число «наших», жить и в науке, и особенно в искусстве тяжело. Правда, больше это не мой личный опыт — тут я человек относительно благополучный пока, — а опыт моего мужа, которого в свое время просто «не взяли» в литературу, вынудив его существовать в рамках «неофициального» искусства. Причем «не взяли» люди либеральные и прогрессивные — уж о темных что и вспоминать! — те, которые тогда, в конце 50-х — начале 60-х гг., на страницах «Нового мира» начинали растить и пестовать «деревенскую» литературу, противопоставляя и натравливая ее на «городскую» и интеллигентскую. А теперь делают вид, что не имеют к этому всему никакого отношения, и обижаются на «русофильство» как некую идеологию и специализацию в искусстве. В общем, история современной литературы развивается по схеме, которую умный Шукшин прекрасно изобразил в рассказе «Срезал» — помните такой?

И нас с мужем лет 15 назад в эту компанию, незаконно именуемую славянофильской, звали, мы-то не пошли, потому что дело

и честный профессионализм, с нашей точки зрения, важнее, чем успех, а свобода совести — важнее тех преимуществ, которые дает принадлежность к партии (литературной, я разумею). Но видели мы не одного и не двух способных людей, которые пошли по этой дорожке и от книги к книге (а они не замедлили появиться) врут все больше и больше, и смотреть на это даже уже не больно, а противно. Поверьте, это классические «ловцы душ», и, как всяким «ловцам», им, конечно, интересно и важно, чтоб улов был подороже. И нам, ценящим и Вашего «Игрока», и «Военно-полевой роман», ужасно жаль, что, кажется, с Вами этот номер у них тоже может пройти.

Все это длинное предисловие с элементами исповеди я затеяла с одной целью: пожалуйста, поймите, что, если Вы будете делать фильм по тому варианту сценария, который я читала, со всей серьезностью взвесьте последствия этого шага — не житейские (тут я хорошо помню Вашу благородную готовность встретить всякие неприятности и осложнения), а внутренние, творческие. Это будет не просто удавшаяся или неудавшаяся биографическая лента, а Ваш *человеческий поступок*, если угодно — нравственный выбор.

Теперь непосредственно о сценарии. Он начинается так хорошо, с такой любовью к Лермонтову, вообще в целом ряде лирических эпизодов видно, что Вам поэт дорог и что-то существенное в нем открыто. Как же вы могли после такого начала и при такой любви к герою лишить его лучших стихов — «Родины» и неразрывно связанного с ней «Прощай, немытая Россия», «И скучно, и грустно», «Завещание», «Тучи»! Ведь этим Вы у Лермонтова отбираете его главное, то, что он России оставил навсегда, превращаете его в некого резонера, замыкая в кругу великосветских дрязг, возни вокруг трона и «руководства», как бы мы теперь сказали. Почему здесь толкутся все бывшие и небывшие светские знакомые (кто с точными, кто с проблематичными характеристиками) и нет, по существу, никого из русской интеллигенции, которая в лермонтовскую эпоху так напряженно и непредвзято думала о судьбе России? Где Хомяков и Самарин? Где круг близких знакомых Пушкина, принявший позднего Лермонтова как друга? Где Одоевский, подаривший ему на про-

щанье ту знаменитую записную тетрадь, куда вписаны лучшие поздние вещи Лермонтова — одни шедевры! Я отвечу на эти вопросы: они просто «не влезли» в концепцию «иноземных супостатов», опутавших Русь и лично Пушкина и Лермонтова. Даже славянофилы для этого не подходят, потому что и они вовсе не пытались свалить все русские беды на немецких наемных чиновников, французских авантюристов и неких «трактирщиков» (евреев, что ли?), спаивавших русский народ (в лице юнкеров в Вашем сценарии).

Николай Петрович! Есть истины, которые стали трюизмами, но от этого не перестали быть истинами. В их числе и та, что уже в начале XIX века существование такого института, как крепостное право, когда одни люди физически владели другими, могли продавать и покупать их, было главной национальной трагедией и позором. И тексты Лермонтова свидетельствуют неопровержимо, что эту горечь он чувствовал.

Существование крепостного права в лермонтовскую эпоху исключало всякую возможность единства и цельности национального сознания для всех мыслящих людей, как славянофилов, так и западников. Философские истоки, готовившие обе эти теории, имели западноевропейское происхождение (прежде всего — немецкий классический идеализм), и в совокупности с впечатлениями русской жизни они направляли мысли современников Лермонтова на критический анализ всех основ национальной жизни.

Бабушка Лермонтова, у которой погиб любимый брат, конечно, могла сердиться на неких безымянных «этих», которые его «в свое правительство метили», как и другие родственники пострадавших по прикосновенности к делу 14 декабря. Могли и мыслящие сверстники Лермонтова считать путь декабристов ошибочным, тосковать по цельности, нерефлективности сознания, но именно как по вещи невозможной и за счет зажмуривания глаз отнюдь не достижимой.

Лермонтов, которого в отрочестве, да и позже, привлекало бунтарство Байрона и романтизированный Наполеон — «человек рока» (еще и в «Последнем новоселье» — 1840 год!), чрезвычайно стремительно прошел огромный духовный путь. Конечно, он

мог сердиться на всяких там Дантесов, Барантов, Нессельроде и прочих выскочек (включая и коренных своих соотечественников вроде Чернышова), но и ему, и его современникам, и любому непредвзятому нашему современнику ясен смысл остзейского засилья в николаевском окружении: остзейские немцы были просто наемники, всецело зависящие от нанимателя — царя. Такие же «немцы», как Кюхельбекер, имевшие настоящие корни (культурные, а не этнические) в русской земле, точно так же были Николаю опасны и не нужны, как Рюриковичи, готовые отказаться от своих преимуществ и сомнительного счастья владеть живыми людьми.

Так вот, когда я говорю о духовном росте Лермонтова, я имею в виду то, что этот, по нашим нынешнем меркам, юноша сумел в «Думе» сказать «мы, поколение», приняв на себя бремя моральной ответственности за неблагополучие русской жизни, а не сваливая ее ни на Петра, ни на корчмаря, ни на иных прочих совратителей. Что он первый в русской литературе сумел разделить понятия «Родина» и «государство». Что он, профессиональный военный, отличавшийся личной храбростью, сумел задуматься о бессмыслице колониальной войны (об этом, впрочем, у Вас есть). Что он, в юности настолько большое значение придававший своей светской роли, что ради этого готов был на, мягко говоря, сомнительные в нравственном отношении поступки (история с Сушковой), переступая через всякие сословные предрассудки, задушевно беседует с Белинским, этим недоучившимся лекарским сыном, о том, что им обоим равно дорого, — о литературе (жаль, кстати, что этот один из самых трогательных в русской литературной жизни эпизодов тоже Вас не заинтересовал). В общем, всё это был тот путь, который обеспечивает абсолютную подлинность интонации «Завещания»: к такому Лермонтову какой-нибудь реальный раненый «кавказец», мелкопоместный молодой Максим Максимыч, и правда мог обратиться, умирая, со словами: «Наедине с тобою, б р а т, хотел бы я побыть…».

Вот этого мне в Вашем сценарии остро не хватает, а без всего этого возникает не просто неполнота, а умолчание и неправда, не говоря уж о всяких намеках того свойства, о которых

я говорила как об очень узнаваемых и, почему-то мне кажется, для Вас внутренне неорганичных.

Петр I не мой любимый герой, но, побойтесь Бога, не при нем завелась царская монополия на торговлю водкой, еще в XVI веке существовали казенные питейные дома, а в XVII веке уже была на водку царская монополия. Вообще, при Лермонтове вопрос о спаивании народа не стоял так остро — это проблема пореформенной России, о которой писали Некрасов, Щедрин, Достоевский, и к Вам она перекочевала оттуда, из книжек и рассуждений о них.

Понятен мне теперь и смысл Ваших вопросов об архивах. Они тоже из этого круга: при малодоступности архивов не только читателям книг о классиках, но и большинству исследователей легче легкого бросать таинственные намеки на какие-то архивные сведения, известные или полуизвестные автору книги. Легко цитировать их с купюрами справа, слева и в середине, монтировать как угодно и т.д. Но Вам-то зачем это? Какие архивы, когда Вы спокойно проходите мимо важнейших обстоятельств литературной и духовной жизни Лермонтова, засвидетельствованных и опубликованных, во всем доступных мемуарах, вроде, скажем, знаменитого свидания в ордонансгаузе или общения с Хомяковым и Самариным!

Съемочная группа Михалкова, говорят, посылает Лощица в Австрию искать в архивах компрометирующие Нессельроде материалы в связи с работой над фильмом о Грибоедове. Да, Грибоедов был дипломат, и его гибель в Тегеране может таить какие-то черты заговора, предательства, иностранных интриг (вероятно, даже не может не таить). Но для того чтобы погибнуть Лермонтову, не нужны заговоры и стреляющие из кустов казаки (появлялись в «научной» литературе и эти сюжеты!) — вся русская николаевская действительность толкала его к смерти, а не заговоры, даже если они и были — на уровне великосветской интриги, как с Пушкиным. И уже современники это прекрасно понимали, вспомните хотя бы стихи «немца» Кюхельбекера «Участь русских поэтов» («Горька судьба поэтов всех времен; / Тяжеле всех судьба казнит Россию»). Кстати сказать, при всей своей боли и ярости против убийцы Пушкина Лермонтов

ведь — заметьте это, вчитайтесь! — даже и не Дантеса в ней обвиняет, а свет и непосредственно двор, а Дантес у него лишь бессмысленное орудие, какой-то тупой автомат.

В общем, тут уже пошли частности, хоть и очень важные, я продолжать не буду. Вы сами видите, что Вам не могу быть союзником, если всё то в Вашем сценарии, о чем я писала как о не соответствующем истине, для Вас есть нечто, не подлежащее обсуждению и не нуждающееся в критике рассудка.

Едва ли можно надеяться, что я Вас убедила, но может быть, Вы всё же еще раз продумаете, в том числе и прежние варианты Вашего сценария — не были ли они ближе к объективности?

14 февраля 1985 г.

Мандарины
Помидоры
Виноградины
Агудэеры

II

Панорамы
Витамины
Магазины
Организмы

Фрукты

Е.Е.Жуковская

Вспоминая Аню Журавлеву

Первую нашу встречу, момент знакомства вспомнить не могу. Впечатление такое, что мы были вместе всегда, с первого момента нашего пребывания в университете.

В самый первый миг некоторым Аня могла показаться несколько отстраненной, замкнутой. Причина такого впечатления – ее стеснительность, застенчивость. Но стоило лишь приблизиться к ней, как сразу открывалась ее необыкновенная доброта, готовность прийти на помощь каждому, кто в этом нуждался.

Многое у нас с Аней совпадало, было каким-то образом связано.

Жили мы обе в центре Москвы, и была какая-то связь между местами нашего обитания.

Аня жила на углу Садового кольца (Зубовский бульвар) и Пречистенки (тогда Кропоткинская), а я – в переулке, параллельном Никитскому бульвару, т. е. на границе бульварного кольца. Таким образом наше общее московское пространство, где мы так много бродили, любили гулять, располагалось между Садовым и бульварным кольцами и улицами Пречистенкой и Арбатом, само собой разумеется, старым, так как Новый возник через лет после нашего окончания университета. Разрушение одного из удивительных уголков старой Москвы и прокладка так называемого Калининского проспекта (первоначальный

вариант названия) вызывало у нас, как и у многих старых москвичей, чувство возмущения и боли. Тогда были уничтожены удивительные переулки, знаменитая Собачья площадка, под снос попало прекрасное старинное здание 1-ой мужской гимназии на углу Поварской ул. и Б. Молчановки (в этом здании находилась моя 91-я школа). И нельзя забывать, что город тогда был совершенно другим. Не было такого количества людей, не было потока машин (даже в центре проезжали время от времени отдельные машины). Москва тогда была похожа на уютный провинциальный город. Было много старых и старинных домов и домиков. В переулках было много деревьев, особенно тополей. Дворы от улицы (переулка) отделяли заборы, которые были снесены в 60-е годы. Что было плохо, так это состояние церквей. Часть из них была просто закрыта и имела вид удручающий – заброшенности и оставленности. Другая же часть церквей использовалась не по назначению. Так, в Николопесковском пер., выходящем на Арбат, в Никольской церкви помещалась студия мультфильмов (это еще лучший вариант), и там работал прекрасный и впоследствии знаменитый аниматор Юрий Норштейн. (Этот уголок старой Москвы запечатлен Поленовым в картине «Московский дворик» 1878 г.) В храме Большого Вознесения на Б.Никитской обитала физическая лаборатория (и там проводились опыты, связанные с электрическими разрядами).

В маленькой церкви, которая находилась во дворе 91-ой школы, на Поварской улице, помещалась пошивочная мастерская.

Все эти церкви были возвращены верующим в 90-е годы.

В ближайшем нашем с Аней общем пространстве действующими в наши студенческие годы были: храм Николая Чудотворца («что в Хамовниках»), где отпевали Аню и ее дедушку; храм Илии Обыденного (в Обыденском пер., недалеко от метро «Кропоткинская»), где отпевали Владимира Николаевича Турбина и Аниного дядю Дмитрия Ивановича Журавлева; храм апостола Филиппа в Филипповском пер. (около Арбатской пл.); храм Воскресения Словущего в Брюсовом (тогда Брюсовском) переулке.

Храма Христа Спасителя в наши университетские годы не было. Сначала там был забор с каким-то вялотекущим вечным

строительством, а потом (уже после нашего окончания) возник открытый бассейн «Москва».

Особенно любимым был для нас удивительный мир арбатских переулков, по которым мы бродили и весной, и зимой.

Иногда даже терялись в этом лабиринте, но потом выходили на освещенный Арбат (по которому в те времена ходил 2-й троллейбус). В конце Арбата, ближе к Смоленской, помещался маленький и уютный кинотеатр «Арс», куда мы иногда заходили.

Между нами курсировал 15-й троллейбус, но часто мы ходили друг к другу пешком. Иногда шли по Садовому кольцу от Зубовской до Смоленской площади, иногда с заходом в кинотеатр «Стрела». Со Смоленской поворачивали на Арбат, на углу которого находился знаменитый тогда Смоленский гастроном. Там был открыт редкий по тем временам кафетерий с прекрасным черным кофе и очень вкусными пирожками. Там же впервые появился роскошный молочный коктейль, который пользовался у всех нас (студентов) большой популярностью. В те годы поездки за границу были крайне редки и связаны были больше

с командировками. И однажды двое наших командированных заразились там (кажется, в Индии) оспой.

Всех москвичей предупреждали, чтобы были осторожны в местах общественного питания. Но на нас, по нашей молодой глупости, это не действовало, и мы (несколько человек) приезжали сюда с лекций и устраивали «пир во время чумы».

Иногда, идя от Ани ко мне пешком, шли дальше по Садовому до Кудринской (тогда площади Восстания). В так называемом «высотном» здании находился кинотеатр «Пламя», куда мы иногда заезжали прямо с лекций.

Другой наш путь от Ани ко мне пролегал по Пречистенке, а потом по бульварному кольцу – Пречистенскому, а тогда Гоголевскому бульвару до Арбатской площади, а затем – по Никитскому до Никитских ворот, где находился один из самых наших любимых кинотеатров – Кинотеатр повторного фильма (первый из московских кинотеатров, ныне, увы, уже не существующий в своем прежнем качестве). Там всегда шли прекрасные старые фильмы («У стен Малапаги», «Набережная утренних туманов» с Жаном Габеном и мн. др.). Главным образом через этот кинотеатр мы познакомились и с итальянским неореализмом («Рим – открытый город» Росселини, «Рим, 11 часов» и «Нет мира под оливами» Де Сантиса, «Похитители велосипедов» Де Сики, «Самая красивая» Висконти и др.)

Польское послевоенное кино и любовь к нему пришли к нам уже после окончания университета.

Одно из самых наших с Аней любимых мест в Москве – консерватория, которая, можно сказать, стала нашим вторым домом. Располагалась она между университетом, находящимся на углу Моховой ул. и Б.Никитской (тогда ул. Герцена), и моим домом (рядом с Никитскими воротами).

Так что отправлялись мы туда или прямо из университета, вверх по Б.Никитской, или – чаще – от меня.

Накануне нового концертного сезона покупали абонементы в Большой и Малый залы. Зал Чайковского мы не любили, ходили туда редко, если только не могли попасть в Большой Зал Консерватории. Абонементы брали на симфоническую музыку (выбирая программу и дирижера) и на фортепьянную.

Нам необыкновенно повезло. В те годы выступали (и были в расцвете) выдающиеся музыканты. Мы слушали гениального Рихтера, старались попасть на все его концерты, и нам часто это удавалось. Успели мы застать и выдающегося пианиста Софроницкого (который славился непревзойденным исполнением Скрябина). Очень любили камерный оркестр под управлением Рудольфа Баршая и покупали обычно абонементы на него (пока он не уехал на Запад, что явилось для всех нас большой потерей). Наши с Аней музыкальные вкусы полностью совпадали. И в каком бы настроении и состоянии мы ни пришли сюда (в Большой Зал), нас сразу охватывало удивительное ощущение какой-то приподнятости и в то же время покоя.

Несколько позднее, с самого начала его появления, мы открыли для себя ансамбль старинной музыки «Мадригал» (сначала под управлением Андрея Волконского; он же играл на клавесине). Это были прекрасные музыканты, которые умели создать удивительную атмосферу старины. Проходили эти концерты тогда в Зале Дома ученых на Пречистенке, уже ближе к Аниному дому.

Семья Ани – это истинная демократическая (не в современном, а в старом смысле слова, включающем происхождение и нравственные ценности) русская интеллигенция.

Дядя Ани Дмитрий Иванович Журавлев – доктор физических наук, профессор, заведовал кафедрой физики в Институте землеустройства. Ученый-физик, прекрасный педагог, он любил и знал литературу, историю и философию так, как будто он был специалистом в этих областях знания. Это был человек необыкновенной порядочности и доброты, высоты духа. Таких в прежние времена называли святыми. Он умел найти общий язык с любым человеком – ребенком, ученым, простой деревенской женщиной. Студенты его обожали.

Мама Ани Екатерина Ивановна – химик-органик, кандидат химических наук, занималась сахарами, была крупным специалистом в этой области; имела учеников, ее часто приглашали в качестве эксперта на производство (кондитерские фабрики). Как и брат, она была человеком необыкновенно добрым, активно добрым, стремящимся оказать помощь. Но характеры у них

были разные. Если Дмитрий Иванович был человеком сдержанным и тихим, то Екатерина Ивановна имела характер взрывной, горячий. Дмитрию Ивановичу в большей степени была свойственна ироничность.

Их отец, дедушка Ани, был священником. (Наша с Аней связь: у меня священником был прадед, отец бабушки.)

Дедушку Ани я не застала: он вскоре (когда мы учились на первом курсе) умер.

Вспоминается один знаменательный факт, характеризующий этих редких людей.

У них была домработница Нюра, молодая девушка, недавно приехавшая из деревни. Делать (готовить) она тогда ничего не умела, но это никого не раздражало, все старались ей помочь.

Мама и дядя направили её учиться в вечернюю школу рабочей молодежи и внимательно следили (особенно дядя) за ее учебой. Школу Нюра благополучно закончила и встретила там своего будущего мужа, хорошего человека.

Намного больше общалась с Аниными родными Тоня Музыкантова, которая часто бывала в их доме, иногда жила. Они относились к ней как к члену и. И Аня в своих курсовых воспоминаниях назвала ее «нашим домашним человеком».

Мы же с Аней чаще общались или вне дома, в разных местах, или у меня, так как я жила ближе всех от университета, в получасе ходьбы.

Анина я жила в большом, так называемом «доходном», доме на последнем, пятом этаже. Квартира, как и у большинства из нас в то время, была коммунальная, довольно большая.

Комната их, первая справа по коридору, находилась напротив общей кухни (из которой поздно вечером все жильцы уносили в комнаты всю свою утварь). На стене в коридоре висел общий телефон.

Их комната в коммуналке – это особый мир, в котором отразились и время, и характеры этих необыкновенных людей.

Комната Журавлевых была просторная (метров 30), с высокими потолками и большим окном, выходящим на Садовое кольцо (Зубовскую площадь).

В начале нашей университетской жизни там обитали (пока

был жив дедушка) пять человек, которых надо было где-то разместить.

И эта задача была решена очень грамотно. Слева от входной двери был «построен» из книжных шкафов и стеллажей «кабинет» дяди, где помещался небольшой письменный стол с настольной лампой и стул.

Справа от входной двери была «кухонная» зона (закрытая портьерой), где находился холодильник и посуда; в глубине этого пространства (у стены) постель дедушки (а затем Нюры).

Далее (по продвижению от входной двери) размещалось основное жизненное пространство комнаты, включающее в себя «столовую» и «гостиную»: большой обеденный стол посередине, два дивана под углом друг к другу – один у левой стены, второй у «стены» дядиного «кабинета». У правой стены стояло пианино. Здесь же, ближе к окну, помещался «кабинет» Ани: большой письменный стол с двумя тумбами, книжный шкаф, большое зеркало. В ночное время все это пространство превращалось в спальню.

Комната эта была прекрасна: благородные обои под старину, много воздуха (за счет высоких потолков), много света. Из большого окна открывался широкий вид на окрестности: слева Садовое кольцо, уходящее к Парку культуры, справа – к Смоленской площади, а прямо следовала дорога по Большой Пироговской (через Девичье поле – сквер, где любил гулять Дмитрий Иванович, а в детстве и Аня с дедушкой) к Новодевичьему монастырю.

Почти напротив их дома, на противоположной стороне Садового, находился маленький клуб (ныне несуществующий), где часто крутили хорошие фильмы и куда легче было попасть, чем в большие кинотеатры.

Мы называли это место «у Витьки», «пойти к Витьке».

Как-то мы были там, и фильм долго не начинался, публика стала волноваться, и кто-то из местных клубных закричал: «Где же этот Витька (киномеханик), куда запропастился?!» Причина временной пропажи механика вечером в выходные была более чем ясна. Но в конце концов Витьку нашли и доставили в будку, откуда он, к великой радости публики, все-таки показал кино.

Рядом с домом, на Садовом кольце, находилась и Анина школа. Если дом был слева от Пречистенки, то школа – справа, во втором здании от угла. Это бывшее здание гимназии.

В годы Аниной учебы директором школы была заслуженная учительница, послужившая прототипом героини известного советского фильма «Сельская учительница», которую сыграла народная артистка СССР Вера Петровна Марецкая (а ее дочь Маша училась на нашем курсе во французской группе).

Как рассказывала Аня, об этой школе ходили легенды, что там якобы царили гимназические порядки и ученицы делали книксен. Что касается книксенов, то это фантазии, просто на переменах ученицы должны были чинно гулять парами по коридору.

Но был другой знаменательный факт, связанный с этой школой. В девятом-десятом классах там ввели преподавание латыни, что было довольно диковинным и редким для того времени.

А преподавала ее Юдифь Матвеевна Каган, человек удивительный, из числа первых диссидентов.

В то время она была молодой женщиной, недавно окончившей Иняз, к которому относилась весьма скептически. Она говорила, что там готовят только «толмачей», не уделяя должного внимания культуре (литературе, истории) страны изучаемого языка.

Человек высокой культуры, энциклопедически образованный, обладающий высокими личностными качествами, Юдифь Матвеевна сыграла большую роль в последующей жизни Ани.

Мы благодарны судьбе за то, что нам выпало счастье учиться в старом здании университета. Очень многое было бы потеряно, если бы нам пришлось провести свои студенческие годы в стеклянно-бетонной коробке, лишенной корней и прошлого. (Прошу прощения у тех, кому было суждено последнее.)

Филфак наших студенческих лет помещался в старом (по времени создания) здании на углу Моховой и Большой Никитской (тогда ул. Герцена) на четвертом этаже, где располагался деканат (дверь туда была на лестничной площадке, слева), преподавательская, раздевалка и аудитории. В самом начале коридора, слева, находилась вторая аудитория, самая просторная

и красивая, круглая, со многими окнами, выходившими на Моховую и Б.Никитскую. Там проходили многолюдные семинары (для нескольких групп) или спецкурсы (в том числе и Владимир Николаевич читал короткий спецкурс, когда мы учились на четвертом курсе). Коридор был тесным, особенно в перерывы, когда студенческие массы перемещались из факультетских аудиторий в другой корпус на лекции. Особенно тесно и шумно бывало в перерывы около раздевалки, где на противоположной стене висели полотнища стенгазет – факультетской «Комсомолии»

Ю.М.Каган (крайняя справа в нижнем ряду),
Аня Журавлева (крайняя справа во втором ряду снизу)

Ю.М.Каган (в центре)

(возможно, название это пришло из ИФЛИ после слияния его с филфаком МГУ – см., например, воспоминания Д.Самойлова (Перебирая наши даты», (М., 2000)) и нашей курсовой «Во весь голос». В те бурные годы там часто появлялось что-то острое и интересное. Так, в нашей газете были помещены статьи наших студентов о Хемингуэе (который не был тогда включен в программу по зарубежной литературе для русского отделения), статья о Пастернаке, который также не входил в программу; статья студентов-фольклористов о бедственном положении северных деревень. (См. об этом воспоминания нашего выпуска). После раздевалки и стенгазет коридор делал резкий поворот направо. Там находились многочисленные аудитории, довольно темные, с небольшими окнами (по сравнению с большими высокими окнами третьего этажа) и необыкновенно широкими и уютными подоконниками, на которых было так хорошо сидеть в перерывы, особенно весной, когда грело солнце. В одной из таких аудиторий проходили и самые важные и интересные для нас занятия спецсеминара (но об этом потом). В этой части коридора находилась и кафедра русской литературы, у дверей которой мы с Аней, начиная со второго курса, часто ждали нашего научного руководителя.

Филфаку принадлежал также третий этаж, который был вдвое короче четвертого. В начале коридора находилась большая круглая комната, в которой обитала кафедра современного русского языка.

Здесь же находилась маленькая уютная читалка, в которую иногда забегали перед каким-нибудь семинаром, чтобы успеть ухватить последнюю порцию знаний. Напротив помещался

буфет. О последнем ничего хорошего сказать нельзя. Нас в течение всех лет учебы мучил вопрос, ответа на который мы так и не получили. Там продавали так называемые марципаны (булочки с ореховой начинкой). И за все годы учебы нам ни разу не попался свежий экземпляр. Мы все гадали: где же бывают свежие?

На втором этаже была уже не наша территория – журфак.

Достопримечательностью этого здания была знаменитая чугунная лестница, по которой ходили студенты многих предшествующих поколений и их преподаватели, среди которых было много выдающихся ученых. А теперь ходим мы, студенты филфака 1955–1960 гг.! Ощущение удивительное и незабываемое. (Теплые слова об этой лестнице можно найти у многих авторов воспоминаний наших выпускников.)

В центральной части этого здания, на втором этаже находился читальный зал для студентов младших курсов. Это было роскошное помещение, с высокими окнами и очень высокими потолками. Окна располагались только на одной, обращенной на улицу (точнее, в сквер) стороне. Остальная часть этого зала располагалась в глубине, и там необходимо было искусственное освещение. Поэтому мы старались занять места у окна. На первых курсах мы готовились здесь к экзаменам по литературе (т.е. читали тексты) античной и зарубежной. От Моховой улицы это здание отделяла чугунная ограда, внутри которой находился небольшой уютный сквер: липы, которые в весеннюю пору (сессию) бурно цвели и наполняли это пространство пьянящим ароматом. И мы иногда покидали помещение вместе с книгами и устраивались на скамейках под липами. Общие курсовые лекции проходили обычно в другом здании, так называемом аудиторном корпусе, который по времени создания был более новым по сравнению с описанным выше. Аудиторный корпус отделялся от старого корпуса Б.Никитской улицей. И часто в течение дня мы бегали из одного здания в другое, иногда даже в холодное зимнее время не надевая пальто (а курток тогда не было!).

В аудиторном корпусе находились большие лекционные аудитории, прежде всего знаменитая Коммунистическая (ныне и до революции – Богословская). Находилась она на втором этаже,

и две двери ее выходили на знаменитую балюстраду, над которой высоко (уже на уровне третьего этажа) вздымалась стеклянная крыша, через которую пробивались солнечные лучи.

Как-то так сразу получилось, что мы с Аней всегда сидели рядом – и на лекциях, и на практических занятиях.

Все общие курсовые лекции проходили в Коммунистической аудитории. И, как правило, все сидели на постоянных местах. Входили мы туда в правый вход (и никогда – в левый) и поднимались по лестнице до середины амфитеатра. Вся наша 4-я немецкая группа русского отделения сидела только там (далеко не всегда в полном составе, в том числе и за наш счет, хотя посещение лекций тогда было строго обязательным). С края, у прохода, обычно сидели самые прилежные и дисциплинированные (которые приходили раньше). Мы же забирались обычно вглубь. Аня всегда сидела справа от меня.

Первый курс запомнился прежде всего лекциями Сергея Ивановича Радцига по античной литературе. Маленький, седой, казалось, что сам он пришел из того легендарного времени, о котором так увлеченно и увлекательно рассказывал. Оказывается, он читал свои незабываемые лекции и студентам ИФЛИ. (Истории, философии, литературы институт, в 30-е гг. в СССР гуманитарный вуз университетского типа. В Москве существовал в 1931–1941 гг., затем слился с Московским университетом. Был знаменит своими выдающимися учениками: учеными, поэтами.)

Прекрасным лектором был артистичный Владимир Иванович Чичеров (фольклор), увы, рано и внезапно ушедший. Он не успел дочитать нам курс. Умер скоропостижно, весной; говорили, произошло это в саду, когда он сажал яблони. Нас всех это поразило, но осталось ощущение, что смерть этого светлого человека (хотя и трагически ранняя) была необыкновенной: слияние с природой в момент ее возрождения.

Особым усердием в записи лекций (это касается и последующих лет) мы с Аней не отличались. Было интересно – предпочитали слушать, а нет – так и не слушали. Но однажды (на втором или третьем курсе) решили экономить(!) время и силы и записывать лекции по очереди в одну нашу с ней общую тетрадь.

А.Журавлева и Е.Жуковская, нач. 60-х годов

Но из этой, может быть, и ценной идеи ничего не получилось. Закончился этот эксперимент очень быстро.

Рядом с Коммунистической аудиторией находилась (выходила на ту же балюстраду) 66-я аудитория, с которой связано одно из самых незабываемых наших впечатлений. Аудитория эта, очень светлая, с высокими потолками и большими, высоко расположенными окнами, была довольно просторная, в ней было много воздуха и света. Там читали общие лекции (кажется, по современному русскому, на которые мы практически не ходили). Но запомнилась она нам не общими лекциями, а знаменитыми спецкурсами артистичного и неповторимого Сергея Михайловича Бонди по Пушкину и строению стиха. Эти спецкурсы привлекали слушателей не только с филологического, но и с других факультетов. Судя по внешнему виду, там были не только студенты и аспиранты, но и вполне зрелые люди. Мы ждали этих спецкурсов, это был праздник для всех нас, и впечатление от них было сродни впечатлению от музыки, от какого-то прекрасного концерта. Конечно, эти спецкурсы были в разную погоду, но в нашей памяти они связаны с солнцем и музыкой. Светлым человеком был и сам Бонди (да и Александр Сергеевич!). Это впечатление усиливалось и музыкальностью (и музыкальным образованием) самого Сергея Михайловича.

Но вернемся к Коммунистической аудитории. Эта знаменитая аудитория была связана не только с лекциями. Там происходили важные, судьбоносные события нашей (и не только нашей!) жизни. Так, в знаменитом 1956 году, когда мы были первокурсниками, в этой аудитории проходило обсуждение вышедшего в том же году романа Дудинцева «Не хлебом единым». Этому событию предшествовал XX съезд партии, на котором Хрущев прочитал доклад, разоблачавший Сталина. В стране происходили невообразимые раньше события: возвращались из лагерей люди, начинали говорить то, что думают. И обсуждение этой книги вылилось в открытое выражение чувств, честный рассказ о том, что на самом деле происходило в стране в глубинном разрезе жизни, пронизанной страхом и скрытой пропагандой. Коммунистическая была наполнена до краев. Сидели так плотно, что невозможно было встать или подвинуться. (Нам с Аней

посчастливилось сесть.) Все проходы на лестницах амфитеатра были забиты главным образом уже стоящими людьми. Лица были самые разные: и студенты, и преподаватели, и люди, может быть, когда-то, в самое разное время окончившие университет, а может быть, и люди, не имеющие к нему прямого отношения, но связанные с темой обсуждения. В руках у некоторых были плакаты. На одном из них было написано: «А существует ли соцреализм?». По тем временам это было кощунством, если не преступлением, посягательством на основы. В зале царил невообразимый подъем. Говорили не только и не столько о романе, сколько о жизни в сталинскую эпоху. Все было как во сне. Казалось (и верилось), что грядут великие и необратимые перемены.

Нашему поколению (а более конкретно – курсу, выпуску) необыкновенно повезло: в самом начале нашей университетской жизни был нанесен первый удар сталинскому режиму. И разница между довольно близкими по времени курсами была огромной. Так, у нас уже не было погромных обсуждений личных дел на комсомольских собраниях (что имело место на курсах, которые были старше нас на несколько – не так много – лет).

Да, перемены происходили, но не сразу, как ожидали, и не везде. Ведь на местах остались те же люди, что были и до 1956 года. Была и выжидательная позиция, и откаты назад. Продолжали существовать и действовать парткомы. Правда, происходили и изменения и в умонастроении людей, которые хотели поддержать начавшиеся изменения. Так, среди части демократически настроенной интеллигенции возникали попытки ускорить позитивные изменения в жизни страны через вступление в партию. (Об этом писала и Аня в своих воспоминаниях.) Так что обстановка и в стране, и на факультете была неоднозначной. В этом же знаменитом 1956 году, к концу его, произошли так называемые венгерские события, ввод наших войск на территорию этой страны с целью подавления восстания.

Помню, в нашей группе в это время практические занятия по диамату (диалектическому материализму) вел очень интересный необычный человек, яркий, свободно мыслящий и говорящий удивительные для нас вещи. Необычным был и его облик.

Кажется, он был серб. Говорили,что он был с философского факультета. К сожалению, больше мы его не видели.

Постепенно стали возвращаться в программы по литературе и в учебный процесс авторы и произведения, которые раньше не проходили политический барьер.

Так, на нашем курсе впервые за много лет в программу по зарубежной литературе XX века для русского отделения вернули Хемингуэя и Ремарка. Помню, как мы (группа, включая нас с Аней) читали по очереди перед экзаменом романы «Прощай, оружие» и «На западном фронте без перемен». Проходило это в уютной Горьковке (читалке и библиотеке им. Горького для студентов старших курсов, аспирантов и преподавателей), находившейся в здании, соседнем с аудиторным корпусом.

Книги эти были изданы давно, а потом изъяты из обращения. Были они зачитаны до предела поколениями филологов, которым было дозволено их читать. До сих пор помню (когда доходила очередь на книгу) потрясающее ощущение погружения в особый, необыкновенно притягательный мир, когда все окружающее уходит.

В этот же год (1959, когда мы учились на четвертом курсе) был издан у нас роман Ремарка «Три товарища» в мягкой обложке, с суперобложкой, в серии «Зарубежный роман XX века». Это тоже веяние времени! Помню, как мы с Аней купили эти книги в вагоне, возвращаясь в Москву из Паланги (открытой для нас друзьями моей мамы). Помню, как мы с ней залезли с книгами на свои верхние полки, и все окружающее исчезло, а мы погрузились в другой мир.

Но вернемся назад, к нашему второму курсу, когда нам предстояло выбрать спецсеминар. Это чрезвычайно важный момент, который может определить не только студенческую жизнь, но и послеуниверситетскую. И вот в начале нашего второго курса, осень 1956 г. (а может быть, и в конце первого курса), стоим мы с Аней в закоулке четвертого этажа около кафедры русской литературы перед списком спецсеминаров. Из руководителей мы почти никого не знали. Исключение составлял Николай Иванович Либан, который вел в нашей группе на первом курсе практические занятия по древнерусской литературе и произвел

на нас сильное и благоприятное впечатление. Но тема его семинара (Чернышевский) была для нас абсолютно неприемлема. Так что выбирали мы семинар по теме; такой единственной из представленных в списке была, конечно, тема, связанная с Лермонтовым, а точнее – «Лермонтов в русской критике». Дополнительную роль в нашем выборе сыграл еще один факт, о котором вспомнила Аня в наших курсовых воспоминаниях (точнее, дополнительно подтвердил правильность выбора). У списка тем появились две наши однокурсницы, Женя Пикман и Таня Александрова, которые слышали что-то хорошее об этом руководителе и его семинаре от своих старших сестер. (Это был первый турбинский семинар 1958 года выпуска.) Итак, выбор был сделан, и наша судьба была определена на все предстоящие студенческие годы, а для некоторых – и на всю оставшуюся жизнь. Этот факт лишний раз подтверждает, что ничего случайного нет. И сейчас, спустя 50 лет после нашего окончания университета, могу подтвердить правильность нашего тогдашнего выбора.

И судить об этом надо с учетом особенностей того времени, атмосферы в стране и на факультете, а также характера личности Владимира Николаевича, его настроения в то время. Главное, что он нам дал, – это ощущение свободы (и не только в политике), свободы от догм, стремление посмотреть на явление литературы без предвзятости, без устоявшихся представлений, которые воздвигали между читателем и литературным фактом определенный барьер, фильтр. Об этом писала и Аня в воспоминаниях нашего выпуска: «…семинар был важен для нас тем, что он был зоной умственной свободы…» (Время, оставшееся с нами: Филологический факультет в 1955–1960 гг. Воспоминания выпускников. М., 2006, с.63).

Ключевое слово здесь – свобода. И нам необыкновенно повезло, что мы учились в такой важный момент в истории нашей страны и что нам в это время встретился человек, который нес в себе это. И в данном случае совершенно не важно, как изменялись (и изменялись ли) его взгляды, каким он стал в последние годы. Это уже другая тема. Главное – он пришел в свое время и очень точно воплотил его в своей преподавательской деятельности.

Участники семинара Турбина в доме С.М.Александрова.
Слева направо: Л.Ф.Чернякова, А.И.Журавлева, Б.Л.Огибенин, М.Арапов

И со второго курса главное место в нашей университетской жизни занял семинар Владимира Николаевича Турбина. Семинару шел всего третий год, но, несмотря на это, он уже становился известным. И в этом году, до которого Аня, увы, не дожила, исполняется полвека со дня нашего окончания университета. Состояние какое-то странное: цифра эта фантастическая существует как-то вне нас, самостоятельно и независимо, а наша жизнь университетская неудержимо и стремительно приближается к нам.

Был тогда Турбин совсем молодым (29 лет), но держался с нами не панибратски, а со спокойной доброжелательностью и живым интересом. Голос глуховатый, негромкий, интонация ироничная и в то же время доверительная. Все это – его манера общения, облик – было непривычным и выделяло его из обычной преподавательской среды. Его талант, самобытность при внешне не броской, не громкой, не яркой манере неизменно привлекали к нему внимание студентов. У него, как бы сейчас

Слева направо: А.И.Журавлева, А.С.Александрова, Б.П.Энтин

сказали, была харизма. Он притягивал к себе молодежь (разумеется, не абсолютно всех, но очень многих).

И нам очень повезло, что мы встретили такого человека в начале нашей университетской жизни, которая совпала с радикальными изменениями в жизни страны.

Очень удачным был выбор темы семинара нашего второго курса – «Лермонтов в русской критике», что явилось хорошей школой для нас. И правильно, что эта тема предшествовала попыткам нашего анализа произведений поэта. Турбин не ограничился привычной в то время революционно-демократической критикой, представив довольно полную картину русской критической мысли. Разумеется, присутствовал Белинский, но, что было удивительно для того времени (вторая половина 50-х годов), был представлен и Серебряный век, и почвенник Ап.Григорьев, и блистательное литературоведение 20-х годов. Насколько я помню, Владимир Николаевич сам предлагал каждому из нас тему: Д.Мережковский (Тане Александровой), Ю.Айхенвальд

(Жене Пикман), Белинский (Тане Мошкиной). Ане были предложены выдающиеся представители литературоведения 20-х годов Ю.Тынянов и Б.Эйхенбаум, мне – неведомый нам тогда Аполлон Григорьев. Нам с Аней казалось, что у нас были самые интересные темы. Сейчас думаю, что так оно и было.

Ап.Григорьев поразил наше воображение и явился для нас настоящим открытием. Помню, с каким увлечением и восторгом читали мы небольшие книжечки (называемые «выпусками») дореволюционного собрания его сочинений 1915 г. под редакцией Саводника. Происходило это в любимой нашей уютной Историчке (Исторической библиотеке). До сих пор стоит перед глазами небольшой уютный зал с зелеными лампами. Там всегда были свободные места и удивительная атмосфера; и сотрудники, и посетители вызывали доверие и симпатию. Небольшое трехэтажное здание библиотеки в удивительном уголке старой Москвы – в тихом Старосадском переулке, выходившем на Маросейку (тогда улицу Богдана Хмельницкого).

А.И.Журавлева на Лермонтовской конференции в ЛГУ 11 мая 1958 года

До сих пор помню наш восторг (которым хотелось поделиться со всеми) при чтении Ап.Григорьева и наше наивное удивление, как критик такого масштаба, таланта и самобытности был забыт, вычеркнут из программ филологических факультетов и вообще из истории науки.

Наше первое незабываемое знакомство с Ап.Григорьевым име-

ло свое продолжение. Когда мы учились на третьем курсе, Владимир Николаевич предложил нам с Аней написать общий доклад на тему «Лермонтов в критике 60-х гг.» для II Лермонтовской студенческой конференции, которая состоялась в ЛГУ (тогда – Ленинградском университете) в мае 1958 года. Главной фигурой был для нас, конечно, поразивший наше воображение Аполлон Григорьев. Но совершенно очевидно, что такая тема (Ап.Григорьев), вынесенная в заголовок, для публичного выступления на конференции была тогда абсолютно невозможной. «Реакционер», «идеалист», непримиримый противник революционеров-демократов однозначно не мог быть «героем» доклада, будучи для тогдашней официальной науки фигурой абсолютно неприемлемой. И обобщенно-безличное заглавие доклада, будучи привычным, скрывало заложенную в тексте «бомбу». И наша благодарность Владимиру Николаевичу, который пошел в то время на определенный риск (возможность отрицательных отзывов, разгрома на конференции, а затем и в печати). Но это была его позиция и его натура.

К счастью, все обошлось. Доклад был принят хорошо. Прежде всего благодаря составу «судий» – ученых, руководителей лермонтовских семинаров представленных на конференции вузов. Здесь следует отметить ленинградских ученых: руководителя лермонтовского семинара ЛГУ Владимира Андрониковича Мануйлова, Дмитрия Евгеньевича Максимова, известнейшего лермонтоведа Ираклия Луарсабовича Андроникова и др. (Сыграло свою роль и отсутствие на заседании одиозных фигур.) Весьма положительной оценке доклада способствовало также грамотно построенное изложение (дипломатически «правильное» соотношение революционно-демократических и прочих воззрений, главным образом нашего героя, «ярого реакционера», с точки зения советского литературоведения). В этом заслуга опытного (по сравнению с нами) Владимира Николаевича. «Революционность» нашего доклада была удачно подтверждена и в то же время уравновешена долей здорового академизма (по правде сказать, не очень-то свойственного Владимиру Николаевичу и, соответственно, семинару).

Наш главный «козырь», с точки зрения наших возможных

оппонентов, – это ссылка на недавно (тогда!) обнаруженный архивный документ, чем мы были обязаны Владимиру Николаевичу Турбину, а через него – Владимиру Яковлевичу Лакшину, нашедшему этот документ. В будущем это известный критик и литературовед, писатель, стоявший у истоков «Нового мира» Твардовского вместе с Игорем Виноградовым. Тогда же это был аспирант филфака Володя Лакшин, который занимался этим периодом русской критики и сделал важное открытие – обнаружил в архиве М.П.Погодина (в рукописном фонде Гос. публичной библиотеки им. Ленина) необычайно интересный документ, написанный, как он установил, Ап.Григорьевым, – «Окружное послание о правилах отношений критики «Москвитянина» к литературе русской и иностранной, современной и старой». Здесь нашли свое подробное изложение основы его так называемой «органической критики» (тогда еще никто из нас, и сама Аня, не мог знать, что она будет заниматься так плодотворно этим периодом русской литературы).

Вопрос о народности искусства (литературы) – один из важнейших для Ап.Григорьева. Для него это коренные нравственные начала народной жизни, а отнюдь не социальный протест против темных сторон жизни.

В пьесах А.Н.Островского увидел Григорьев блестящее подтверждение своей теории народности.

Доклад этот («Лермонтов в критике 60-х гг.») явился важной вехой в нашей студенческой, а для Ани – и в последующей, уже преподавательской и научной жизни.

С самого начала университетской жизни было ясно, что филология (литературоведение) – ее призвание. Об этом свидетельствовали ее одаренность, талант, умение работать самоотверженно и целеустремленно; способность видеть проблему и находить пути ее решения.

В этом докладе заложены зерна будущих работ Ани. Все это оказалось не случайным, а нашло блистательное и плодотворное продолжение. Это и Аполлон Григорьев, возвратившийся к читателям спустя более полувека (*Григорьев Ап.* Эстетика и критика / Вступительная статья, составление и примечания

А.И.Журавлевой. М., 1980[1]); и Александр Николаевич Островский, представленный в истинном свете, без идеологически мотивированных искажений (*Журавлева А.И.* А.Н.Островский – комедиограф. М., 1981).

А я мысленно возвращаюсь в нашу с Аней юность, когда все еще только начиналось...

***

Перед заключением хочу вспомнить один момент и тем самым ответить на вопросы, которые мне задавали некоторые из друзей.

Дело в том, что я называла Аню по имени только при посторонних, и это обращение в моих устах казалось нам каким-то официальным. Для нас и самых близких (родных и друзей) она была «Пустынником» (существовали и сокращенные варианты).

Наименование это родилось в одном из первых наших летних колхозов (кажется, около ставших впоследствии легендарными Петушков). Аня перестала ходить в местную столовую. Спрашиваю: «Чем же ты питаться будешь?» Ответ: «Акридами». Сразу вспомнились «отцы пустынники». Говорю: «Ты что, пустынник?!». С этого все и пошло. Вскоре появилось и второе, дополнительное подтверждение этого именования.

У Ани были необыкновенные глаза.

Как-то она вспомнила, что ее дядя когда-то говорил, что у жителей пустыни такой разрез глаз, чтобы в песчаные бури в них не попадал песок.

С тех пор я называла ее этим «именем», а она не только откликалась, но и подписывалась им в письмах и дарственных надписях, адресованных мне.

Жизнь потом развела нас, но Аня всегда была для меня родным человеком и останется им до конца.

---

[1] Инициатором издания «Эстетики и критики» и его редактором был Сережа Александров, работавший тогда в издательстве «Искусство» (см. статью А.И.Журавлевой в сборнике «Время, оставшееся с нами. Филологический факультет 1955-1960 гг. Воспоминания выпускников.» (М., 2006). Сережа Александров – активный участник одного из самых ярких турбинских семинаров, выпуск 1962 г. – *Прим. Е.Ж.*

Памяти
Анны Ивановны Журавлевой

Последняя наша встреча произошла в октябре 1993 года на похоронах Владимира Николаевича Турбина.

Встретились мы у храма Илии Обыденного, где все ожидали начала отпевания. Мы бросились друг к другу, плакали. И как будто не было этих лет разлуки, и наше общее прошлое вернулось к нам, это был короткий миг, в который промелькнула наша молодость, университет, семинар и все-все…

Так Владимир Николаевич снова объединил нас.

Мне было очень трудно писать об Ане. И, прочитав написанное, вижу, что это скорее какие-то наброски, заметки о местах, в которых мы бывали, где мы учились, где проходила наша университетская жизнь.

Я не могла говорить об Ане прямо, так, чтобы она непосредственно присутствовала: говорила, смотрела, реагировала. Это было слишком тяжело. Думаю, она поняла бы меня. И пусть все это останется со мной.

Владислав Кулаков

Источник света

У Анны Ивановны было много учеников. Но я не учился на филфаке МГУ и ее учеником не был. В литературном смысле я ученик Всеволода Николаевича. В человеческом – для меня А.И. и В.Н. всегда были единым целым. Совершенно неважно, что я их так воспринимал. Просто так и было, и они сами это прекрасно понимали.

Я познакомился с В.Н. в 86-м, на одном из литературных вечеров. Мы с моим другом, художником Сергеем Пивоваровым, подошли к В.Н. после его выступления, выразили свое восхищение услышанным и желание еще что-нибудь услышать или прочитать. В.Н. сразу пригласил нас в гости. Для меня это было удивительно: я тогда еще не знал, что подобное общение «без чинов» – норма для неофициального искусства и особенно для В.Н., который не раз подчеркивал, что стихов своих никогда не скрывал (поэтому-то, кстати говоря, для игнорирования критикой его стихов и стихов других неофициальных поэтов потребовалась целая наука – «наука как не знать»).

Придя в их квартиру, мы, конечно, познакомились и с А.И. Разговоры обычно были общими. А.И. непременно кормила нас обедом – магазинные полки пустели на глазах, и, хотя я не припомню, чтобы возникало ощущение недоедания, А.И., видимо, памятуя о своей с В.Н. студенческой юности, категорически отказывалась отпускать нас, не покормив.

С чересчур порой колючим и непримиримым В.Н. я робел, с бесконечно доброй А.И. всегда было легко. Она смягчала и В.Н., создавала неповторимую душевную атмосферу в их доме – вообще-то больше приспособленном для искусства, чем для обычной жизни. У В.Н. сложно складывались отношения с окружающими, и с годами он эти отношения лишь усложнял. Мне повезло попасть ему под горячую руку еще в конце 80-х: В.Н. объявил о прекращении наших отношений после одной моей публикации. Не видя за собой греха, я, тем не менее, вымаливал прощение и действовал, разумеется, через А.И. Она за несколько дней исправила ситуацию. Обжегшись на молоке, я дул на воду – больше таких кризисов не случалось. Но споров хватало.

Обсуждали мы, понятно, текущие литературные и художественные дела. Надо сказать, что за все годы нашего общения я не припомню, каких-либо расхождений в оценке этих самых дел между мной и А.И. С В.Н. такие расхождения – сплошь и рядом. Не с художественной стороны – В.Н. проявлял куда большую эстетическую терпимость, чем я; как раз этому я у него, в частности, учился. Этические требования В.Н. казались мне порой не то что завышенными, а несколько не соответствующими реальной действительности. Я пытался выступать в роли миротворца между В.Н. и окружающим литературно-художественным миром, каждый раз призывая в союзницы А.И., но мы и вдвоем мало в чем могли переубедить В.Н. – обычно каждый оставался при своем мнении.

Все это было весьма далеко от академической филологии, но я регулярно интересовался у А.И. университетскими новостями, и тамошние проблемы мы тоже обсуждали. Естественно, защита моей диссертации состоялась во многом благодаря А.И., которая не только любезно согласилась взять на себя обязанности главного официального оппонента моей работы, но и сориентировала меня в академических ритуалах и ученом делопроизводстве. Позднее и я однажды выступил оппонентом на защите диссертации одной из учениц А.И.

По научным темам А.И. – Лермонтов, Островский – обсуждений не возникало. Что тут можно было обсуждать? Можно было

просто принимать к сведению написанное А.И. и пользоваться этим, что я с удовольствием и делал.

Во многом такая детская, мальчишечья ершистость, колючесть В.Н. уравновешивалась женской мудростью А.И., мягкостью, точно переданной В.Н. в известных стихах о щенках и котятах. А.И. действительно отличалась мягким, неконфликтным характером. Но за этой мягкостью чувствовался совершенно железный нравственный стержень, который не смогли бы переломить никакие жизненные обстоятельства, ничья злая воля. А.И. была человеком огромной духовной силы, черпавшейся, понятно, в русской культуре и глубоком религиозном чувстве. Внешним атрибутам религиозности значения в их е, кажется, не придавали (а постсоветские «батюшки по телевизору» только раздражали), но христианское мироощущение, по-моему, воспринималось В.Н. и А.И. совершенно естественным, органичным. Это сильно чувствуется в стихах В.Н.

На мой взгляд, они жили очень счастливо. Союз их был из тех, про которые говорят, «заключен на небесах», и этот небесный свет пронизывал всю их жизнь, всю поэзию В.Н. Тем, кто общался с ними, бывал в их доме, тем, кто любил их, тоже изрядно перепадало. И этот свет, пока мы живы, всегда будет с нами. А поэзия В.Н. сохранит его и для новых поколений.

А.И. была для В.Н. постоянным источником небесного света, как и В.Н. – для А.И. Источник света – источник жизни. Когда А.И. заболела, свет начал меркнуть.

Запомнился такой эпизод. Сидели в комнате В.Н., толковали о текущих делах, последних новостях. Работал маленький телевизор В.Н. (стоит в углу на подаренном мною к очередному дню рождения DVD-рекордере, который В.Н., кажется, так ни разу и не включил). А телевизор В.Н. смотрел с пристрастием – ведь многие стихи оттуда, прямо из эфира. И всплыла какая-то новая реалия, не вполне понятная хозяевам, я взялся растолковать. То ли с технологиями это было связано, то ли с бизнесом – скорее всего и с тем и с другим. Слушали они меня слушали, и потом А.И., как всегда со своей словно извиняющейся улыбкой, говорит: «Да, этот мир уже не наш». Я запротестовал («подумаешь, бином Ньютона!»), но А.И. развила свою мысль: «Да не в том

дело. Просто все это уже чужое. И, знаете, не жалко уходить из этого мира». Я запротестовал вдвойне, А.И., уступая, смягчила формулировки, перевела все в шутку… Но они действительно уходили. Оба.

Это, конечно, я потом понял, после того, как их не стало. В конце февраля 2009-го, когда у А.И. вроде бы было улучшение, на залитой уже весенним солнцем кухне за чаем весело строили планы относительно грядущего юбилея В.Н., согласовывали даты выступлений… Буквально через неделю А.И. увезли в больницу. Я навещал В.Н. 2-3 раза в неделю, привозил продукты, пытался следить за тем, чтобы он нормально питался. У меня это неважно получалось, и наняли профессиональную домохозяйку. А следить-то надо было за тем, чтобы он правильно принимал положенные ему после операции на сердце таблетки. Впрочем, думаю, все равно не уследили бы.

Вхожу в квартиру, бодро: «Всеволод Николаевич, как дела?» – «Да какие у меня дела, все дела там, в больнице». А в больнице у А.И. дела шли все хуже. И В.Н. ее все-таки опередил – из своего вечного упрямства. Он не хотел и не мог оставаться на этом свете, если тут не было А.И.

Последний раз с А.И. я, как и многие, виделся на похоронах В.Н. С машиной скорой помощи, на каталке.

Потом часто говорили по телефону – А.И. торопилась завершить дела, договорить все, что следовало сказать. Я собирался навестить ее в больнице. Эрик Булатов прочитал лекцию в «Гараже», половина его выступления была посвящена В.Н. Я снимал на камеру, сделал диск, чтобы привезти А.И., вместе посмотреть. Не успел.

Провожали в солнечный июньский день – накануне ее 71-го дня рождения. Свет, который она принесла в этот мир, остался с нами. Светлая память.

И.Зайцева[1]

С ней

Ее слово, творческое и повседневное, всегда было очень значимо. Возможно, потому, что она говорила своим словом. Внутри оно, наверное, имело долгую, выстраданную историю, но выражалось уверенно, сильно и красиво, казалось – без усилий.

Она жила в особом мире: правды, репутации, благородства, дружеских уз. Попадающие в него уже не могли находиться вне его неписаных законов или должны были выйти из него. Возможность расстроить ее (представленной для чтения работой, поступком, словом) всегда тревожила. Хотелось слиться с ее духовным строем, не вызывая диссонанса. Но пытаться соответствовать такому уровню было непросто.

В домашнем ее быту все было очень легко. Той непостижимой легкостью, которая поселяется в интеллигентных, не приспособленных к быту ях: все спокойно, незаметно, с произрастающей из этого тишиной, покоем, благодатью. Не квартира, не комнаты, – дом. Если он впускал в себя, вы становились счастливым обитателем этой журавлевско-некрасовской атмосферы. Только бы пробраться через кипы, стопки, туда – в гостевое кресло возле стола. Она – напротив, на диване. И разговор долгий, и что-то рассказываешь, и отвечаешь на вопросы, и спрашиваешь, и оживаешь, и обретаешь силы идти дальше. На рабочем столе (обычный обеденный, не письменный, торцом к стене) не

[1] Филфаковский выпуск 1974 г.

выкроить места для листочка бумаги. Только однажды в году книги и рукописи подвигаются, уступая место новогодней елке, всегда живой (с ней связано редкое признание в привязанностях: «Мы с Всеволодом Николаевичем любим такую»).

Приход в дом по делу всегда намеренно приурочивался ею к обеденному времени. Всех непременно нужно было накормить. Вначале это немного смущало, а потом хотелось этого ждать, потому что здесь она была новая: совсем домашняя, теплая, разливающая всенепременный душистый суп. Обед дарил еще одну возможность. Здесь Всеволод Николаевич уже не мог не выйти из своего комнатного затворничества и вынужден был терпеть ее студенческую братию. Всегда ухо радовалось их коротким разговорам и этому короткому и такому бездонному в его устах: «Ань», «Ань», «Ань». Звал ее часто. О нем в последнее время и горестные думы ее были: «Как Некрасов останется один?». Не остался.

Не позволяла ничего приносить в дом. Сердилась ужасно. Только один случай помню невсегдашний. Очень давней весной, по дороге к ним (тогда трудно было купить цветы), увидела нарциссы: слегка распущенные и в бутонах, вперемешку с дымчато-зелеными тонкими листьями. Принесла. Посмотрела строго на меня, потом на них (а они как будто не с грядки, а из леса) и улыбнулась. В те годы это был единственный раз, когда цветы были ее – природные.

Лес и море – две сильнейшие привязанности. Купанье, с опасными заплывами, в Коктебеле – из бухты в далекую бухту, вдоль каменистых, отвесных утесов. Лес как дом. А, может быть, и дом как лес: со множеством препятствий в виде книжных и газетных завалов (найти нужное было трудно и отыскивалось часто неожиданно), с какой-то своей самостоятельной жизнью – как член и. Второй дом (в ту далекую пору) – Покровка, ухоженная трудами мамы и дяди (брат и сестра), красивых и нездешних – из других времен. Зелень, свежесть, сад, аромат и вкус малины (которую – красную и желтую – ели со сгущенным молоком из круглых плошек), второй этаж с крутой лестницей и дверью-люком, путешествие на купанье, по долгой дороге. Счастье.

С нами, младшими, ей всегда приходилось оставаться силь-

ной. Причем это как-то сохранялось во времени: с первых дней и до той поры, когда мы уже стали совсем взрослыми и разница в возрасте, по существу, не была большой. Помогал ли ей кто-нибудь в ее слабости, внутренней ранимости, которых со стороны почти не было видно?

На Страстной неделе. Пришла по приглашению, но не ко времени. Готовились куличи. Тесто в ведре. Их нужно много – дарить, делиться. Поставили в духовку и ушли работать. Приходилось постоянно бегать – накрывать верхушки влажной бумагой. По всей квартире дух печеного, но с чем-то неизвестным, удивительным, чего мне потом отсыпали. Так я впервые узнала о кардамоне и о том, что рецепт теста старинный, очень трудный для успешного исполнения. До торжественного момента извлечения куличей из плиты я так и не досидела, оставив ее наедине с этим волнительным и важным делом.

Намного позже я узнала о дедушке-священнике, его страдальческой судьбе. Может быть, оттуда, из родственных глубин, те свойства души, которые так влекли нас к ней, – в стремлении доверяться (доверить можно было все), искать правды и защиты, просто побыть рядом в тишине. Если есть что-то в природе похожее – это не цветок, не травы, а только дерево, дающее своими ветками и кроной прибежище, укрытие живому, но менее сильному.

Строгость в отношении к студентам всегда присутствовала, но совершенно особая, в сочетании с каким-то жалением и пониманием чужих жизненных тягот. В трудных ситуациях всегда была рядом. Правого, больного, обиженного заслоняла и защищала всей своей духовной мощью.

Человек решений и ответственности. В университетской жизни и в творчестве – честность, небоязнь говорить и писать правду. От этого какой-то особый счастливый свет – привилегия человека, решившего во всем быть собой. Этот тон правды – во всех ее работах. Очень сильный – в последнем учебнике, авторском, диалогическом, душевно свободном, живом, настоящем. Вся настоящая.

Лекции по истории русской литературы XIX века. О таких в прежних отчетах Министерства просвещения написали бы:

«По собственным запискам». Поток размышлений, идей, наблюдений. Стройность. В каждой теме – фокусирующие точки. Абсолютно личное осмысление литературной жизни классического века. Ничего ординарного. Только слышать…

Ее преподавание – как служение, род послушания, с исконным учительским даром: образовывать; вместе думать; тащить изнутри все, что в тебе есть и даже чего, кажется, нет; творчески и духовно затрачиваться на подопечного; защищать постоянно и до последнего; поднимать; создавать все для рождения и развития чужой творческой жизни. Университетом дорожила безмерно. Мощные творческие силы тратила больше на свою студенческую паству, чем на собственную научную жизнь. А читать ее всегда так хотелось. Писала, как говорила: живыми идеями и словами, тем русским слогом, который давно стал редок даже в филологическом сообществе. По ее лермонтовскому семинару (и для нее и для нас он был первым) тосковалось по окончании университета очень. Скажешь об этом – а она улыбается как-то особенно: «А вы приходите…».

Всей своей судьбой поддерживала в нас дух стойкости, привязанности к жизни. И не зря. Но целыми, прежними, здесь без нее уже не останемся. Часть души уходит – с ней. И говорить не хочется.

Елена Тахо-Годи

Об Анне Ивановне Журавлевой

С Анной Ивановной Журавлевой мы познакомились в очень экзотической обстановке.

26–28 мая 1987 г. в Душанбе, Таджикским государственным университетом им. В.И. Ленина совместно с Академией наук Таджикской ССР, Институтом языка и литературы им. Рудаки, Министерством высшего и среднего специального образования Таджикской ССР, была организована научно-теоретическая конференция «Проблемы писательской критики». Приглашение на нее получила и моя мама, Муминат Алибековна Тахо-Годи, в те годы профессор и заведующая кафедрой истории русской и зарубежной литературы Северо-Осетинского государственного университета им. К.Л. Хетагурова. Она решила там выступить с докладом о Ромене Роллане как истолкователе творчества Л.Н. Толстого. Я же была студенткой третьего курса и только-только начинала свои научные изыскания. Поэтому в Душанбе я попала не как докладчик, но на правах «члена и».

Был май, а в Душанбе, даже по нашим южным, кавказским меркам, стояла невероятная летняя жара. И организаторы, предчувствуя неподготовленность гостей к местному климату, решили проводить заседания за пределами города, в живописном зеленом ущелье, где в конце весны цвели розы, спели одновременно клубника и абрикосы. Вот здесь мы и встретились с прилетевшими из Московского университета докладчиками –

Валентином Евгеньевичем Хализевым, Марией Викторовной Михайловой и Анной Ивановной Журавлевой.

Мама всегда обладала удивительной способностью располагать к себе людей с первых же минут общения – открытостью, доброжелательностью, лишенной какого-либо снобизма интеллектуальностью. Поэтому общение с новыми знакомыми сразу же приняло неофициально-задушевный характер. Недавно, в декабре 2010 г., Валентин Евгеньевич Хализев с нескрываемой теплотой и грустью вспоминал о тех днях, когда мы втроем – он и мы с мамой – сидели в увитой розами беседке и беспечно беседовали обо всем сразу – о конференции, об общих знакомых, о литературе, об окружающей природе. А в 1987 г., 29 мая, то есть сразу же по прилету из Душанбе, Валентин Евгеньевич написал маме письмо, где приводил библиографию теоретических работ о проблеме рецепции в литературе – нужную, конечно, не маме, а мне – отчего письмо это я вклеила в свою тетрадку с библиотечными выписками.

Вот так же легко шли наши беседы и с Анной Ивановной, приехавшей в Душанбе с мужем, Всеволодом Николаевичем Некрасовым. Мы бродили вместе по дорожкам между цветущих клумб в перерывах между заседаниями или после них и Всеволод Николаевич задиристо читал свои шутливые стихи, веселя нас своими эпиграммами, в том числе на Андрея Вознесенского:

Нет, ты – не Гойя…
Ты – другое!

И по-детски радовался нашему ответному смеху.

Все вместе мы ездили на экскурсию смотреть заброшенные здания медресе, с внутренним трепетом любовались грозными предгорьями Памира, останавливались по дороге в чайхане, где весело пили горький до сладости зеленый чай под шатром громадной чинары… И никому из нас в голову не приходило, что через каких-нибудь пять лет это будет чужая земля и чужая страна. Сувениром от этой поездки остался изданный небольшим тиражом сборник материалов конференции «Писатели-критики»[1].

[1] Писатели-критики: Материалы научно-теоретической конференции «Проблемы писательской критики», 26–28 мая 1987 г. Душанбе: Дониш, 1987.

После встречи в Душанбе мама и Анна Ивановна перебрасывались письмами, перезванивались, когда мы на каникулы приезжали в Москву из Владикавказа (тогда – Орджоникидзе). Не знаю, уцелели ли эти письма: привезенный из Владикавказа архив лежит седьмой год неразобранным, да и мама к своей переписке относилась легко – какого-либо исторического значения ей не придавала. Хранила, правда, письма Е.Г. Эткинда 1960 – начала 1970-х годов, несмотря на его вынужденную эмиграцию. Объединяла их французская литература. Давала мне в начале 80-х эти письма читать. Врезалась в память только шутливая фраза: «Поцелуйте от меня Вашу дочь в пятку», относящаяся лично ко мне, младенцу, из какого-то письма 1967 или 1968 г., да еще смутно что-то о маминой статье о Ромене Роллане или о возможности ее публикации – ведь именно по совету Ефима Григорьевича она взялась писать докторскую о роллановском «Жан-Кристофе», в ходе работы над которой родилась книжка «Эстетика природы»[2]. Не исключено, что после ликвидации нашего родового владикавказского гнезда и эти письма утрачены.

Сама Анна Ивановна в Орджоникидзе не выбралась, хотя в те годы в Северо-Осетинском университете лекций по русской литературе периодически читали по маминому приглашению многие яркие филологи – Я.С. Билинкис, Л.К. Долгополов, Л.Г. Фризман, В.М. Маркович, Б.В. Аверин. Но студенты ее както в конце 1980-х однажды приезжали с докладами.

Кроме конференции в Таджикистане, мы еще встречались вне Москвы на конференции, посвященной М.Ю. Лермонтову, в Пятигорске в государственном музее-заповеднике «Домик Лермонтова». Тут я впервые выступала наравне со «взрослыми». Доклад мой был посвящен традициям Лермонтова в творчестве поэта Константина Случевского. До этого мой опыт ограничивался заседаниями студенческого научного общества и студенческими конференциями, поэтому я, конечно, волновалась, хотя догадывалась, что часть аудитории будет ко мне снисходительна – сотрудники «Домика» были издавна связаны с нашей

[2] *Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А.* Эстетика природы: Природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. М.: Наука, 2006. Сер. «Лосевские чтения».

семьей благодаря маминому дядюшке – известному лермонтоведу, инициатору «Лермонтовской энциклопедии» Леониду Петровичу Семенову, завещавшему еще в 1950-е годы «Домику» свою лермонтовскую коллекцию[3].

Я приезжала в «Домик» еще ребенком, поэтому ставшая его директором Людмила Ивановна Морозова (теперь она работает в Москве, в Государственном литературном музее) была для меня просто «тетей Людой» с тех давних пор, как я с мамой гостила у нее в Железноводске и позировала рядом с приехавшим в Пятигорск Виктором Андрониковичем Мануйловым. Людмиле Ивановне удавалось успешно продолжать традиции, заложенные ее предшественниками – Е.И. Яковкиной, П.Е. Селегеем. На организованных ею в Пятигорске лермонтовских конференциях и всесоюзных лермонтовских праздниках я видела в 1980-е годы немало интересных людей, с которыми можно было или перемолвиться словом, или сдружиться на долгие годы: москвичей – Евгения Борисовича и Елену Владимировну Пастернак, директора дома-музея Лермонтова на Малой Молчановке В.Б. Ленцову, питерцев – Б.Ф. Егорова, В.Э. Вацуро, И.С. Чистову, Т.И. Орнатскую с мужем, С.А. Фомичева, О.В. Миллер, В.М. Файбисовича с женой Натальей Анатольевной, Л.И. Вуич, воронежца Б.Т. Удодова, приехавшего из Франции профессора Сорбонны А.Я. Звигильского – председателя «Ассоциации друзей Ивана Тургенева, Полины Виардо и Марии Малибран» и директора Музея Тургенева под Парижем в Буживале, прибывшего из США профессора Давыдова – прямого потомка поэта Дениса Давыдова…

Была на этот раз в Пятигорске и Анна Ивановна. Помню, как она подошла ко мне в зале Института курортологии, т.е. бывшей Ресторации, где когда-то останавливался Лермонтов, а теперь проходили заседания, после объявления перерыва и сказала несколько одобрительных слов. Тема лермонтовских традиций в русской литературе была ей близка, а для меня, начинающей, – такое внимание важно и запоминаемо.

---

[3] *Тер-Габриэлянц И.Г.* Лермонтовед Л.П.Семенов и его коллекция в фондах Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова // Научное наследие Л.П. Семенова и проблемы комплексного изучения литературы и культуры Северного Кавказа. Орджоникидзе: Изд-во СОГУ, 1988, с.44-51.

В 1989 г. я защитила диплом, и решено было отправить меня учиться в Москву на стажировку, а затем в аспирантуру. Перспектива уехать из дома меня не радовала: немало пролито было слез и приведено доводов против отъезда. Но мама считала, что в Орджоникидзе делать мне нечего. За советом обратилась она и к Анне Ивановне. Даже не за советом, а с просьбой – быть моим руководителем. Не состоялось это лишь по дипломатическим соображениям. Я хотела писать о Случевском. Однако незадолго до этого, в 1983 г., Василий Иванович Кулешов выпустил новый учебник по истории русской литературы 1870-1890-х годов, где был и небольшой параграф о Случевском – до этого о моем герое в учебниках не вспоминали. Анна Ивановна считала, что Василий Иванович как заведующий кафедрой просто не поймет, если я пойду со своей темой к ней, а не к нему. Так я стала аспиранткой не Журавлевой, а Кулешова – его я видела еще в Орджоникидзе, куда он приезжал с лекциями о Пушкине в начале 1980-х.

Тем не менее поддержку Анны Ивановны я чувствовала всегда. В 2004 г. она давала рецензию на мое пособие по Пушкину. В начале 1990-х годов брала печатать в «Вестнике МГУ» мои первые статьи по диссертации, принимала у меня кандидатский экзамен по специальности. Правда, несмотря на то, что я знала ее доброе отношение ко мне, шла я на этот экзамен дрожа вдвойне – осрамиться перед знакомым человеком казалось еще позорней. И, видимо, действительно, так боялась, что сейчас сходу даже не могу сказать, на какие вопросы отвечала. Помню только ее лицо – спокойное, внимательное, и то, как мы сидим друг против друга… Странные причуды памяти… Как в 1990 г. вступительный экзамен в аспирантуру у меня принимал только что вернувшийся после преподавания во Франции В.Б. Катаев, – помню, и тот взгляд, которым он меня наградил за невнятный ответ о книге Л.Я.Гинзбург «О лирике», по сей день не забыла… А ведь Анне Ивановне я отвечала дольше – почти полтора часа! «Что так быстро!» – презрительно констатировала моя тетка, Аза Алибековна Тахо-Годи, когда я счастливая своей пятеркой вернулась на Арбат. «У нас, у классиков, отвечают и по четыре часа».

Однако моя учеба в аспирантуре не сблизила нас, а даже, напротив, несколько отдалила. В первую очередь из-за моего характера: меньше всего мне хотелось, чтобы мои звонки или разговоры могли быть истолкованы как мелкий подхалимаж, как желание подольститься к профессору кафедры, где я учусь. Вот отчего годы учебы в аспирантуре скорее увеличивали дистанцию, а не сокращали ее. Это повторилось и потом, когда я через десятилетие, в 2006 г., вернулась на кафедру уже в качестве преподавателя. Зато после аспирантуры и защиты кандидатской можно было позвонить не стесняясь, не боясь, что за этим увидят какую-то заднюю мысль, расчет, далекий прицел. Стало возможно, не смущаясь, позвать к себе в гости, чтобы спокойно и сердечно пообщаться, а не набегу в коридоре во время перемены. И вот Анна Ивановна у нас на Арбате. Далекий 1997 г., празднуем Новый год. Анна Ивановна принесла в подарок только что вышедшую книжку – увесистый «Пакет», их с Всеволодом Николаевичем общее шестисотстраничное детище[4] (сборник в честь 60-летия Анны Ивановны будет подарен маме на следующий год не от нее лично, но от редколлегии[5]). От этой встречи осталась фотография – Анна Ивановна с мамой и Азой Алибековной сидят на диване за овальным столом во временной квартире, куда нас переселили на срок проведения капитального ремонта в доме А.Ф. Лосева.

Может быть, как раз это имя – Лосев – вызывало в Анне Ивановне определенную внутреннюю скованность. Или мне только мерещилось? – я ведь никогда не пыталась выяснять это, расставлять все точки над «и». Сама она ничего не говорила, но мне всегда казалось, что мои занятия творчеством Лосева не были ей по сердцу, представлялись не совсем уместными. Некое поле напряжения возникало всякий раз, когда я сообщала, что организую очередные международные «Лосевские чтения», что в докторантуре буду писать не вообще о прозе XX века, но именно о лосевской прозе. Я не пыталась объяснять, что Лосев мне вовсе не «дядюшка», как это полагали многие, и что у меня иные, отнюдь не родственные основания для того,

[4] *Журавлева А.И.*, *Некрасов В.Н.* Пакет. М.: Меридиан, 1996.

[5] К 60-летию профессора Анны Ивановны Журавлевой. М.: Диалог-МГУ, 1998.

чтобы заниматься его наследием. Мне чудилась какая-то растерянность в ее глазах, когда я дарила ей вышедшую в 2007 г. книжку о прозе Алексея Федоровича. И я не могла отделаться от ощущения, что мои занятия Лосевым и связанность через это имя с вполне определенным кругом религиозных идей она как бы прощала мне… ради моей мамы, симпатию к которой сохраняла всегда. И расспрашивая меня о маминой болезни, приковавшей ее на годы к постели, Анна Ивановна слушала так, как может слушать только искренне сочувствующий человек. И это сочувствие нарастало и из-за болезни Всеволода Николаевича, и из-за ее собственной болезни, на которую она имела мужество никогда не жаловаться.

Помню в июне 2008 г. неожиданный разговор. Анна Ивановна позвонила мне на мобильный из больницы. Захотела поблагодарить за подарок ко дню ее рождения – 70-летию, и за то, что я отрецензировала кандидатскую диссертацию о жанре романтической мистерии в литературе XIX столетия А.В. Маньковского, писавшего под ее руководством. Каких-то особых, специально благодарственных слов ни мой весьма скромный подарок, ни мой достаточно критический отзыв, конечно, не заслуживали. Просто ей, томящейся который месяц в больнице, хотелось перемолвиться словом, дорого было даже минимальное внимание. Говорили мы недолго, но хорошо, сердечно и завершили надеждой на то, что ее все же скоро выпустят из ее заточения опять на волю. Тогда ее выпустили, пусть и ненадолго. А через год наступила иная свобода – вечная и неизбежная.

То, что рано или поздно так произойдет, было ясно давно – слишком беспощадным был диагноз. Да и после смерти Всеволода Николаевича в мае 2009 г. уже сложнее было представить, как и ради кого бороться за жизнь. Но неожиданным лично для меня было другое – то, что Анну Ивановну отпевали. Зная ее настороженность к моим лосевским штудиям, слыша ее иронические реплики «об этих православных», я почему-то была уверена, что хоронить ее будут по-граждански, почему-то была уверена в ее религиозном индифферентизме, несмотря на то, что об ее отце рассказывали как о глубоко верующем человеке.

Не забуду того детского выражения, почти младенческого,

полного недоумения, на ее лице, когда я наклонялась к ней для последнего поцелуя и для того, чтобы опустить цветы в гроб, к ее ногам.

— Удивительно: сколько людей и сколько цветов, — сказала я своей подруге Лизе Давыдовой, с которой вместе помогала после отпевания собрать цветы и отнести их в машину, идущую на кладбище.

— Что же удивительного? — ответила Лиза просто. — Анна Ивановна никому не делала зла, а добро делала многим.

Мы помолчали, подождали, когда микроавтобус с гробом тронулся, и пошли вместе к остановке – Лиза торопилась к своим малышам, я – к маме, сменить сиделку. По дороге недалеко от храма в Хамовниках увидели отдыхающего после отпевания Алексея Михайловича Пескова. Он сидел на лавочке и курил. Кивнул нам – Лиза его бывшая аспирантка. Мы переглянулись: курит – разве можно с его диагнозом? Или все равно, если самому осталось всего ничего?

Все проходит – встречи, диагнозы, жизнь. Но не исчезают память о людях, их книги, их добрые дела. Во всяком случае, до тех пор, пока живы те, кто их помнит.

Когда Галя Зыкова предложила мне дать текст в сборник памяти Анны Ивановны – статью или что-нибудь о ней самой – я только одно мгновение поколебалась над вопросом: какой именно? Текст этот маленький и ненаучный. Он тоже мемуарный, причем о человеке, которого, в отличие от Анны Ивановны, я даже не могу назвать своим знакомым – о Владимире Николаевиче Турбине. Но выбор мой неслучаен. И не только потому, что я знаю об особом уважении Анны Ивановны к Турбину. Дело в том, что это последний текст, который я передала ей из рук в руки при нашей последней встрече.

Это было почти за полгода до ее смерти. Мы встретились на кафедре. За стеклом лучилась теплая осень. Она сидела на своем обычном месте, в кресле у окна, в легком, почти летнем платье. Если бы не было известно, что она тяжко больна, я, возможно, и не догадалась – солнце, легкое светлое платье, улыбающееся лицо.

Текст о Турбине я написала еще год назад – спонтанно. Только

потом узнала, что в 2007 г. ему могло бы исполниться 80 лет. И когда я рассказала Анне Ивановне об этом по телефону, она удивилась, оживилась, обрадовалась.

— У Владимира Николаевича в прошлом году был юбилей, а в этом еще одна дата – 15 лет со дня смерти, — говорила я. — Я не знаю, кто-нибудь вспомнит об этом или нет. Не думаю, чтобы мой текст годился для публикации – он и очень маленький, и достаточно личный. Но если Вам интересно, что я написала, то я с удовольствием его Вам принесу. Пусть будет у Вас.

И мы договорились о встрече – о нашей последней встрече.

Запоздалые мысли: вспоминая В.Н.Турбина

С Владимиром Николаевичем Турбиным мы знакомы не были. Я не училась у него студенткой, и хотя в годы моей аспирантуры на заседаниях кафедры истории русской литературы сидела неподалеку, я с вечными своими перепадами от бурной общительности до нелепой замкнутости с ним никогда не общалась, не перемолвилась ни единым словом, так что для него, по сути, и не существовала. Высокий, седоватый, с желтоватым потертым портфелем у ног или на коленях, он сидел обычно как-то немного от всего отрешенный. Я изучала его со стороны не без любопытства, зная о его встречах с Бахтиным, о его неудавшихся попытках свести в 1970-е годы Бахтина с А.Ф. Лосевым. Эта роль стороннего наблюдателя меня вполне устраивала, личное же знакомство я откладывала на потом, и поэтому оно так и не состоялась – в 1993, в последний мой аспирантский год, Владимира Николаевича не стало.

О каких же тогда воспоминаниях может быть речь? Никаких воспоминаний и не было бы, если бы в начале 1990-х, где-то, вероятно, в году 1992-м, моя подруга Лиза Пастернак (теперь Лиза Давыдова) не предложила мне пойти на одну из турбинских лекций. Читал он тогда первую треть XIX века.

Теперь уже трудно себе представить ту необычную атмосферу

начала 1990-х, когда все – студенты, аспиранты, молодые и немолодые преподаватели – стремились попасть на открытые лекции, которые читали в поточных аудиториях нашего первого гуманитарного корпуса разные выдающиеся лица. Было своего рода модно посидеть снова за партой, послушать, сказать «и я там был». Ораторы блистали эрудицией, аудитория жадно впитывала каждое слово, причем и у выступавших, и у слушателей был какой-то особый энтузиазм. Теперь все это в прошлом.

Вероятно, именно поэтому предложение сходить послушать лекцию Турбина не показалось мне тогда неожиданным, хотя он читал не образцово-показательную лекцию, а вполне обычную, в рамках общего курса. Я слышала, что Турбин хороший лектор, что у него есть свои почитатели и почитательницы. Кроме того, я была аспиранткой, а русская литература была моей специальностью. Так что оснований, чтобы пойти, достаточно. И я пошла.

Поточная аудитория была полна. Я заняла место в последних рядах амфитеатра и стала слушать. Но чем дольше я слушала, тем больше начинала сожалеть о своем приходе. Нет, в моем представлении историю русской литературы читать так было нельзя. Разве это систематическое изложение вопроса? Где тут биография автора или периодизация творчества? Да, все это очень мило было бы на уровне разговора в связи с темой, остроумно и завлекательно, но разве это лекция для студентов? Чему она может их научить? Что дадут им эти политические намеки на прототипы «Тараканища» Чуковского в сопоставлении с баснями Крылова? Или что это за странный Жуковский, чьи баллады в описании Турбина больше походили на «Двенадцать» Блока с черным вечером и белым снегом? Нет, это модернизация литературной эпохи, да и все в одной лекции – Крылов, Грибоедов, Жуковский, Батюшков и обещанный, но так и не состоявшийся из-за прозвучавшего звонка Пушкин-лицеист, однако все время присутствующий в параллелях, как и Гоголь, Достоевский, Чехов, Чуковский – в общем, не лекция, а калейдоскоп.

Я из аудитории разочарованная, в недоумении: чем же так пленял лектор Турбин своих слушателей, чем пленил ту же Лизу, которой я в ответ на ее расспросы о моих впечатлениях

промычала что-то кисло-сладкое и маловразумительное. Больше на лекции Турбина я не ходила. Особого желания не было, времени было жалко, его не хватало на более важные дела – надо было сдавать кандидатские экзамены, писать собственную диссертацию и т.д. и т.п.

Но вот странная вещь, которая с течением лет все чаще стала приходить мне на ум и тревожить: знаменитые, потрясавшие так эмоционально лекции начала 1990-х забылись, то есть остался в памяти факт, осталась память о том, что сидеть и слушать было потрясающе интересно, остались впечатления от самих выступавших, о своеобычной манере каждого из них, но сами их слова, сам ход мысли забылся и стерся, а образы из той единственной турбинской лекции врезались прочно, продолжают жить в уме, несмотря на мою достаточно непрочную память. Почему? Странная вещь… Чем больше проходит времени, тем больше я удивляюсь его мастерству – незаметному и необъяснимому, тому, как он сумел заставить меня – свою неблагодарную слушательницу – навсегда запомнить этого графичного черно-белого балладника Жуковского или то парадоксальное в своей очевидности столкновение эпического и огромного с мелким и ничтожным, каковое изображено в крыловской басне «Слон и моська» или в басне «Слон в посудной лавке»? И всё с большим уважением начинаю я вспоминать о нем, но и с немалой иронией о себе, тогдашней, и с грустью о своем запоздалом прозрении. Может быть, и не было там той системы, которую так любят или любили наши учебники, но была там живая мысль, живое и собственное ощущение каждого автора, а живое не может по-настоящему умереть, оно остается живым несмотря ни на какой «бег времени».

Об этом же я думала, покупая на исходе минувшего года в «Лавке филолога» завалявшуюся и многократно уцененную за минувшие десять лет со дня выхода книжку Турбина о поэтике «Евгения Онегина». Мне как-то стало грустно, что она там лежит, никому не нужная. Пусть уж лучше обретет свое место в моем книжном шкафу. «Конечно, – перелистывая ее вновь в троллейбусе по дороге домой, думала я, – никогда эта работа не могла быть защищена как диссертация, не в “диссертационном

жанре" написанная, все с теми же вольными экскурсами, слишком по-своему скроена».

Каково же было мое изумление, когда недавно в том же книжном шкафу, в поисках каких-то архивных выписок давних лет я случайно наткнулась в старой тетради, на последних ее страницах, на свои беглые, торопливые заметки и узнала в них знакомые слова. Это был конспект той самой турбинской лекции. Странно – о лекции я помнила, а что делала ее конспект и что он где-то лежит у меня в шкафу – забыла абсолютно. Конечно, конспект – это лишь скелет, но, может быть, чье-нибудь живое воображение и поможет ему облечься плотью и ожить. С этой мыслью и воспроизвожу здесь эти заметки.

В.Н.Турбин: Лекция 4

1 Крылов. Басня как отголосок эпоса.
2 1814–1825. Жуковский, баллада.
3 Лицейский период Пушкина.

Устойчивость жанра:

1) консервирует эпос;
2) миролюбивый жанр.

Крылов находит образ автора – образ вещающего старца, иронизирующего над собой.

(Отзвук старчества: у Пушкина – излюбленные старцы (финн, Пимен); Достоевский (Зосима), Толстой (отец Сергий). У Тютчева – европеизированный старец).

Жуковский – романтизация эпоса.

У Батюшкова – членение эпоса.

От термина «сентиментализм» не стоит отказываться, т.к. существуют Радищев, Стерн (апелляция к душе), жанр «элегия».

Для эпоса – установка на значительное эпическое мышление начинается с прилагательного «великий, величайший».

Тема «Антитеза большого и малого в басне Крылова». Эпос или не замечает малое, или третирует малое.

1808: «Муха и дорожный», «Слон и моська», «Лягушка и вол» – трилогия.

(Зоография – животные в русской литературе (от конкретного до символики). Насекомые: Пушкин – царь Гвидон – носитель возмущения; в «Бесах», в «Преступлении и наказании» – «вошь или человек»; Чуковский «Тараканище», «Муха-цокотуха»).

У Крылова: эпическое пренебрежение большого к маленькому. Эта трилогия о посрамлении маленького, торжество эпического начала.

1814 – «Любопытный» – утверждение эпического взгляда на мир (Гоголь: Тарас Бульба – эпическое; Янкель – маленькое).

Проблема маленького человека начинается с Крылова (потом у Пушкина: Евгений – Медный Всадник, у Гоголя: Башмачкин – значительное лицо).

II период 1814-1825.

Соразмерение России и Европы. Романтический период с господством жанра баллады. Полемика о стилистике баллады: европеизм – Жуковский; простонародность – Катенин (Пушкин пытается слить оба варианта в «Гусаре»). Автор – ирония. «Арзамас» – антиэпично (Пушкин – Сверчок). Романтическая ситуация, рождающая реалистическое произведение («Горе от ума»), романтическое начало реалистического мышления («Евгений Онегин»).

[грех преступление
учитель преподаватель
пророчество футуролог
вдохновение энтузиазм]

Баллада пытается наметить связь между грехом и преступлением.

(Балладное начало есть еще и в «Черном монахе» Чехова. «Преступление и наказание»: Раскольников – грех = преступлению. Иван Карамазов – грех и преступление – разделение; балладное начало – Великий Инквизитор).

Границы греха и преступления, объяснимость – необъяснимость, покаяние.

«Светлана»:

1) черное и белое (баллады графичны): голубочек белый, над белым полотном, черный вран кружится.
2) Зеркало – гадание – вторжение язычества в христианство.

Можно ли проверять неподвластный мир, требовать от него залога (Лермонтов, Достоевский).

Баллады Жуковского дидактичны.

«Ивиковы журавли» – античность, совершено преступление = грех. Для баллады важен свидетель. Путь к прощению. Балладные антитезы остаются.

Баллада предшествует романному мышлению (В «Евгении Онегине» – баллада: из тюрьмы перенесен во сне колодник сонный (I глава). Врастание баллады в роман).

Тяготеют над Пушкиным Батюшков, Карамзин; Жуковский позже.

Батюшковская поэтика: реальность и стилизация (античность).

Батюшков отрекается от эпикурейства.

Биография современника.

Появляется мотив кружка (вихрь жизни молодой, вера в цикличность бытия).

Г.В.Москвин

Слово о Лермонтове

Книга А.И.Журавлевой «Лермонтов в русской литературе»

В стихотворении «Ангел» (1831) есть стих, в котором угадывается смысл всего будущего творчества Лермонтова:

И звук его песни в душе молодой
Остался – без слов, но живой.[1]

По нашему впечатлению, «душа младая», принесенная на Землю, всю жизнь томится в неясном, тщетном, но неодолимом стремлении вспомнить слово песни Ангела. Такова сверхзадача Лермонтова. Она распространяется на всех, и талантливый литературовед, изучая Лермонтова, так же испытывает «желание смутное» вернуться в те сферы, где была рождена песня. В этом мы видим источник содержания книги А.И.Журавлевой «Лермонтов в русской литературе»[2].

Книгу А.И.Журавлевой определяют три качества*: знание, вдохновение*, *интеллект*. Первое явилось основанием для определения состава монографии: главы ее расположены в согласии со значимостью и актуальностью вопросов по изучению творчества Лермонтова в ближнем и дальнем контексте русской литературы, эпистемологической ценностью предмета исследования. Примечательно решение автора обычному,

---

[1] Здесь и далее тексты Лермонтова цитируются по: *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений в 6-ти томах. М.; Л., 1954-1957.

[2] *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.

подчас формальному в силу своей обязательности компоненту (введению) предпочесть по-настоящему содержательную часть, предлагающую объемный взгляд на поэзию Лермонтова: «Лермонтов и русская поэзия». При этом А.И.Журавлева, опираясь на многие частные исследования, выбирает наиболее авторитетные, классические, глубокие работы, сохранившие научную актуальность[3].

Прежде всего обращает на себя внимание установочный, фундаментальный характер утверждений автора. Наиболее интересным для нас оказалось наблюдение, неизбежное в любой большой работе о Лермонтове, – о различии между Пушкиным и Лермонтовым. Таких наблюдений множество, однако положение, высказанное А.И.Журавлевой, замечательно тем, что в нем есть и когнитивная, и «рабочая» составляющие, т.е. мы можем не только благодаря ему рассуждать о предмете, но воочию при обращении к поэтическим текстам убедиться в справедливости утверждения. Так, автор пишет: «Поэзия Пушкина – это овладение, обживание стихом речи, говорения <…> Пушкинская поэзия – мощный речевой поток, стремительное завоевание и подчинение стиху все новых областей и сфер жизни». Далее следует яркая фраза о «своеобразной экспансии стихотворной речи» у Пушкина. Признавая бесспорное влияние этой особенности поэзии Пушкина на Лермонтова (особенно на его раннюю лирику), А.И.Журавлева делает в отношении поэзии Лермонтова решительный вывод, что у Лермонтова «начинается отказ от понимания поэзии как потока, захватывающего и втягивающего в себя весь окружающий мир, и утверждается поэзия как серия вспышек, как фиксация мгновенного поэтического переживания». Можно сказать, что А.И.Журавлева подвела итог рассуждениям об объективном характере творчества Пушкина и субъективном – Лермонтова, начавшимся на исходе первого десятилетия после смерти Пушкина[4], переведя вопрос

[3] *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924; *Пумпянский Л.В.* Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство. М.; Л. 1941. Т.45/46, с.412-416; *Гинзбург Л.Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940; *Она же*. Лирика Лермонтова. Л., 1941, №12, с.50-61.

[4] См. например: *Плаксин В.Т.* Сочинения Лермонтова // Северное обозрение. 1848. №3, отд.5, с.1-20. В.Т.Плаксин, учитель Лермонтова в Школе

из умозрительных замечаний в сферу собственно поэтической речи, поэтики, причем в широком контексте русской лирики. Так, говоря о лирико-ораторском стиле Лермонтова, его роли в сохранении элегического романтизма и установлении философского, А.И.Журавлева основывает свои положения на наблюдениях о жанрово-стилевых тенденциях. Эти наблюдения получают дальнейшее развитие в 1-й части монографии, представляющей поэтический путь Лермонтова в сравнении, связи и единстве с творчеством виднейших поэтов времени. Дальний контекст поэзии Лермонтова очерчен в конце вступительной части работы, начиная с Некрасова, с проникновения в дальнейший литературный процесс лермонтовских поэтических интонаций, что сделало Лермонтова «как бы активным участником» этого процесса. А.И.Журавлева выделяет три аспекта воздействия лирики Лермонтова на поэзию второй половины XIX и первой четверти XX вв. Во-первых, сочетание «рефлексии, тоски по героизму, самоосуждения» и гневной, грозной «инвективы», введшее Лермонтова в поэтическую традицию. Во-вторых, стиховые достижения, главным образом ритмико-мелодическое новаторство и жанровое многообразие[5]. Наконец, «бесспорное влияние на лирику символистов <читай: весь полувековой период с 1880-х до 1930-х гг. – *Г.М.* > имела богатая лермонтовская поэтическая символика».

Структура 1-ой части монографии («Поэзия») определяется, как мы понимаем, логикой и задачей представления эволюции самобытной поэзии Лермонтова. Состоящая из 10-ти глав, она открывается главой «"Московская поэтическая школа" и проблема альтернативных путей в литературе. Лермонтов и Шевырев». Цель главы располагается на двух уровнях: назвать и описать феномен московской школы и поставить его в историческое отношение к петербургской поэтической и общественной линии

гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, пишет: «…Пушкин вносил в мир поэзии много основных начал самой поэзии, а Лермонтов вносил в литературу только свои личные особенности, отразившиеся на его произведениях, не касаясь коренных начал поэтического искусства». Цит. по: М.Ю.Лермонтов. Pro et contra: Антология. Спб., 2002, с.165.

[5] Помимо упомянутых выше авторов, А.И.Журавлева ориентируется также на работы М.А.Пейсаховича, А.Н.Соколова, Д.Е.Максимова, В.Н.Турбина и др.

в русской культуре. Центральное положение для различия в организации культурного пространства двух городов высказано во фразе: «В столице <…> был двор и соответственно светский салон. В Москве – университет и театр, "второй университет"[6], как говорили современники». В отношении поэтики литературы двух географических историко-культурных топосов в книге говорится, что феномен московской школы – «это прежде всего ее самоопределение к пушкинскому канону», процесс, вызвавший неизбежную дискуссию и поляризацию высокой, но тяжеловесной поэзии и «легкости и прозрачности» возобладавшего в ней направления (в широком контексте – спор между архаистами и новаторами, адаптированный русской культурой 1820-х гг.). Размышления о стилевых тенденциях времени и жанрообразовании привели автора книги к изящным, смелым и точным по своей сути формулировкам, подытожившим соперничество Москвы и Петербурга в плане стиха и жанра, в котором победа Петербурга не была окончательной: «…если «Онегин», с некоторой точки зрения, очень большое лирическое стихотворение – то есть самая сердцевина поэзии, то «Горе от ума» – огромная, развернутая эпиграмма». Особого внимания в работе заслуживает пассаж об изменении парадигмы корреляций в русском стихе – от немногочисленных и простых ямбических вариаций к гибкому, интонационно содержательному тексту.

Обращение к поэзии Шевырева, главное – к его позиции, открывает ряд глав-сопоставлений с Веневитиновым, Баратынским, Хомяковым, Тютчевым и другими поэтами времени. Лермонтов, согласно утверждению А.И.Журавлевой, в своем творчестве явился альтернативой Пушкину, т.е. именно он преобразовал «прокламации» Шевырева в действительность. В поэзии Лермонтова примирились «ученость, теоретичность, лирическая непосредственность» Шевырева со «страстностью философствования» Тютчева. В первой главе постулируется также мировоззренческий стилевой сдвиг, осуществленный в лирике Лермонтова, от метафизической аллегории – к живому, насы-

[6] Ценность этого замечания А.И.Журавлевой в том, что здесь подчеркнут исторический момент приравнивания в общественном сознании роли культуры и знания к роли власти и ее традиционного антуража.

щенному и насыщаемому смыслами символу, т.е. соединивший в философской лирике «интеллектуальный план с личным», чему способствовала лирическая интонация размышления, имеющая в основе мышление как таковое.

Каждая из последующих глав о поэзии Лермонтова отмечает этап формирования и развития его индивидуального поэтического голоса. Так, глава о Лермонтове и Веневитинове показывает эволюцию жанра в лирике Лермонтова, в известной мере повторяющую путь от декабристского романтизма к философской поэзии (подобно тому как «в кружке любомудров формируется философская романтическая лирика»). Сравнивая две ветви в философской лирике: «поэзию мысли» и «поэзию мышления», отчетливо представленные соответственно у Шевырева и Лермонтова, А.И.Журавлева говорит, что хотя второе будет характерно для Лермонтова, «ростки такой поэзии есть и в творчестве Веневитинова».

Размышления о Баратынском и Лермонтове позволяют ясно различить их поэтические системы. Примечательно, что сопоставление А.И.Журавлева начинает с фундаментальных характеристик поэзии, фиксация которых помогает установить преемственность ранней лирики Лермонтова в связи с лирикой старшего современника. Первое замечание касается хрестоматийного определения Баратынским своей музы («лица необщее выраженье»): следующее далее утверждение об исключительном значении слов, начинающихся с «не», наводят на мысль об одном из главных влияний на поэзию отрицания раннего Лермонтова и на некоторые его поздние стихотворения («Молитва» («Я, Матерь Божия…»), «Родина» и др.). Четкость и выразительность уже у шестнадцатилетнего Лермонтова (достаточно обратиться к «1831-го июня 11 дня») не в последнюю очередь перекликается, по А.И.Журавлевой, со стремлением Баратынского «к завершенности, логической ясности» («его лирике свойственно четкое построение, последовательное развитие мысли от строфы к строфе»). Характерен последовательный отход Баратынского от жанра аллегории к аллегоричности образной ткани; глубокий лиризм его аллегоричности сближает с ним лермонтовскую поэзию. Определяя принципиальное

различие Баратынского и Лермонтова, исследователь противопоставляет «поэзию антитез» первого «поэзии контрастов» второго (имея в виду отчасти и Веневитинова). Замечание о неполитизированности творчества Баратынского может также прояснить многое в поэзии позднего Лермонтова.

В главе об элегии и лирических монологах А.И.Журавлева избирает другой ракурс повествования: от непосредственных сравнений с поэтикой творчества конкретных поэтов, в творчестве которых наиболее ярко репрезентируются эволюционные процессы в русской лирике, ученый переходит к значительнейшему в ней явлению: изменению и диффузии жанра элегии. Показательным в этом отношении становится пример Кюхельбекера, у которого характерные (как продолжение *унылой* элегии эпохи Грея-Жуковского) мотивы общего разочарования в жизни преобразуются в разочарование политическое – «грустные размышления ссыльного поэта о своей судьбе и судьбе своих современников». Согласно мысли А.И.Журавлевой, именно в лирическом творчестве Лермонтова *диссолюция* жанра элегии как эволюционный этап русской поэзии выступает как явление ясно наблюдаемое. В ранней лирике Лермонтова прямых указаний на жанр элегии почти нет, однако, по подсчетам исследователя, элегическая составляющая наблюдается в трети его стихотворений. Соглашаясь с Эйхенбаумом[7], автор говорит о переходе чистой элегии в жанры романса и мелодии. Элегия проявляется и в формах лирического повествования (определяемых как элегия-рассказ, элегия-монолог), сохраняется в жанровом реликте оды от державинской через романтическую к сложным *гибридным* образованиям[8]. В качестве примера А.И.Журавлева приводит «Думу» (1838), определяя ее как «сложный синтез элегии, ямбической оды и философского монолога». Существенным представляется определение лирического героя Лермонтова: понятие «байронического» персонажа уточняется – это «субъ-

[7] См.: *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Пг.,1924, с.30.

[8] Высказывая эти соображения, А.И.Журавлева опирается на работы: *Тынянов Ю.* Ода как ораторский жанр //Архаисты и новаторы. М., 1929; *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.

ект социально-психологического комплекса», представляющий свое время и, в силу своей исторической конкретности, препятствующий развитию классической элегии в зрелом творчестве поэта.

Установка на освещение роли творчества Лермонтова в широком контексте обусловила внимание к еще одной грани литературного процесса времени: лирике поэтов кружка Станкевича. Традиционно кружок Станкевича воспринимается как некоторое интеллектуальное, общественно-политическое единство, однако в поэзии его представителей, как показала А.И.Журавлева, такого единства не было. Однако лирика Красова и Клюшникова (при индивидуальных различиях) одинаково отмечена стремлением к психологичности; это продолжало жизнь элегии в русской поэзии и приводило, по удачному выражению А.И.Журавлевой, к внедрению «настроения-штампа» в эпигонскую среду, в которой жанр догматизировался и утрачивал связь с породившим его стилем. Эпигонская масса смывает до забвения оригинальное творчество Красова и Клюшникова, а лирика Лермонтова остается безусловно самобытной, благодаря мере таланта, его подлинности и искренности, хотя, замечает А.И.Журавлева, новаторская лирика Лермонтова строится «в каком-то смысле “методами эпигонства”. Что касается самого Станкевича (впрочем, не ощущавшего себя художником) и К.Аксакова, их эстетические приоритеты происходили из поэтического времени любомудров и сохраняли с ним преемственную связь.

Глава о Лермонтове и Хомякове посвящена прежде всего феномену сближения и отталкивания их поэтических систем, однако не менее важным, а в культурном, общественном ракурсе еще более значительным оказывается при сопоставлении поэтов славянофильство в пору его исторического подъема. Сопоставляя Лермонтова и Хомякова как поэтов, А.И.Журавлева обращает внимание у Лермонтова прежде всего на поэтические фрагменты заимствованного характера – своего рода реагирование на стихи Хомякова; чужие поэтические образы приобретали у Лермонтова новый смысл и становились органической частью его оригинального творчества. В стихотворении

Лермонтова «Журналист, читатель и писатель» (1840), где, по авторитетным мнениям, в речи Писателя отражена литературная позиция Хомякова[9], а под Читателем подразумевается сам поэт, ведется едва ли не прямая дискуссия с Хомяковым. Ведущей тенденцией у зрелого Лермонтова становится отталкивание от риторической программности Хомякова, что ярче всего обнаружилось в «Родине» (1841), анализу которой посвящена отдельная глава.

Предваряя тщательный анализ «Родины», А.И.Журавлева делает несколько существенных замечаний: «…любя то, что дорого славянофилам, так владея этими красками, Лермонтов не поддается соблазну славянофильского идеологизирования <…> *Культура поведения поэзии в пограничных ситуациях* <…> у Лермонтова непревзойденная <…> …жест идеологической воздержанности – нерв поздних стихов Лермонтова». А.И.Журавлева включает свое понимание «Родины» в контекст понимания патриотизма в лермонтовскую и долермонтовскую эпохи. Концептуальный вывод при этом следует из утверждения, что в начальной строфе «Родины» называется ряд «еще недавно общепризнанных ценностей» (каждая из них отрицается как мнимо достаточная причина любви к Отчизне). Такая интерпретация тезисного зачина стихотворения предполагает развитие поэтической идеи от отрицания к утверждению, т.е. к непременному установлению истинных, глубинных ценностей в основе любви к Родине.

Завершается раздел главой о влиянии жанра баллады, вернее – об адаптации балладности другими жанрами. Особенность лермонтовской баллады, как отмечает А.И.Журавлева, состоит в том, что в основе ее лежит несовместимость миров персонажей. Это замечание исследователь распространяет и, например, на поэмы[10]. Балладный элемент, проникающий

[9] А.И.Журавлева солидарна с предположениями Б.М.Эйхенбаума и Н.И.Мордовченко (см.: *Эйхенбаум Б.М.* Литературная позиция Лермонтова; *Мордовченко Н.И.* Лермонтов и русская критика 40-х годов//Литературное наследство. Т.43-44. М.; Л., 1941).

[10] Скажем больше: в «Тамани», имеющей основу в балладах Фуке и Жуковского, главной мыслью является непроницаемость миров героя и ундины друг для друга.

в тексты Лермонтова, определяет их эмоциональную напряженность и смысловую многомерность. Даже такие произведения, как поэма «Песня про царя Ивана Васильевича…» становятся у Лермонтова близкими балладе (А.И.Журавлева называет следующие сближающие признаки: «острота конфликта, легендарность фабулы, национально-исторический колорит»). Балладный ужас и ассоциированную с ним таинственность Лермонтов воспринимал, надо сказать, преимущественно как литературную условность, едва ли не штамп, и роковые страсти баллады, по мнению автора, трансформируются у него в философский, экзистенциальный «мотив роковой, непреодолимой разобщенности».

В главах о Некрасове и «Демоне» А.И.Журавлева показывает два вектора возможных исследований поэтики Лермонтова: экстенсивный и интенсивный, направленный в самую глубину его творчества. Как метко сказано автором о «Демоне»: это не собственно произведение, имеющее какие-либо рамки, а нескончаемый процесс, по сути со-объемный всему, созданному Лермонтовым, начатый в ранней юности и оборванный ранней смертью (едва ли редакция 1839 г. при ином продолжении судьбы поэта была бы последней).

Вторая часть монографии посвящена прозе, прежде всего, самому актуальному ее вопросу – проблеме героя. Однако предваряется изложение, названное «путь к герою времени», во-первых, рассуждением о роли Пушкина и Лермонтова в русской прозе XIX в. (подобно тому, как это было сделано в начале первой части по отношению к поэзии) и, во-вторых, объяснением, что разговор о герое в романе требует предварительного обсуждения лирики и драмы в этом аспекте. Два положения А.И.Журавлевой относительно Пушкина и Лермонтова требуют пристального внимания и разработки. Первое касается прямо противоположных тенденций их прозаических стилей: «… у Пушкина главная задача <…> всесторонняя эмансипация от поэзии, в лермонтовском романе <сохраняется живая связь> с поэтической традицией». Второе положение гласит, что благодаря Пушкину «отпала необходимость в оглядке на устойчивые общеевропейские литературные формы», т.е. русская

литература обрела независимость и право на самостоятельность, и уже «классический роман второй половины XIX в. в своих вершинных образцах более непосредственно наследует лермонтовскому ”Герою нашего времени“».

Путь лермонтовского героя в книге прослеживается от лирики к драме и далее – к роману, при этом устанавливается тесная взаимозависимость между героем времени, его поколением (общий ракурс) и его житейской биографией (личный ракурс). Поскольку мера обобщенности, свойственная лирике, затрудняет органичное слияние общего и личного, в какой-то мере препятствует развитию повествовательного сюжета, Лермонтов обращается к драме. А.И.Журавлева последовательно рассматривает этот процесс от «Испанцев», через драмы «Люди и страсти» и «Странный человек», подробно останавливаясь на «Маскараде». В «Маскараде», по мысли исследователя, две ипостаси литературного героя времени (романтический герой и высокий герой) обретают, благодаря их включению в определенный житейский круг, социальную конкретность, и оттого их конфликт с монолитной средой светского общества приобретает резкость, остроту и выразительность. Обращение к «Маскараду» отличается глубокой концептуальностью: пожалуй, среди других выводов прежде других надо отметить следующее утверждение: «Сопряжение философского и бытового происходит через достаточно сложно трактованный мотив маски и маскарада, в котором сращены <…> реально-бытовая среда <…> и философско-символическая деталь, тяготеющая к лирике». Последнее замечание характерно для исследовательского стиля автора (казалось бы, речь должна идти о неуклонной победе драмы как располагающей сюжетными, социально-бытовыми возможностями изображения форме, однако для автора важны единство, синкретичность лермонтовского творчества).

Следующим принципиальным моментом явилось определение особого места драмы «Два брата» в ранней драматургии Лермонтова: она по многим признакам ближе к романам «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени» и потому рассматривается как «шаг на пути» к формированию романного героя времени. Однако роман о Печорине – все же литературное

явление более высокого порядка: речь в нем идет не о семейной истории, как в пьесе, – анализируется прежде всего влияние общества на личность героя. Развиваясь в роман, лермонтовское повествование о герое тем не менее не утрачивает связи с драмой: особенно подчеркивается «театрализованное восприятие жизни» в «Журнале Печорина»[11]. Обнаруживает роман и отнюдь не ретроспективную, а органическую близость к лирике, поэтому замечания о его лиризме и поэтичности – не метафора, тем более учитывая непрестанное сопоставление Лермонтовым мироотношения главного героя со своим душевным опытом. Хотя внешность Печорина выглядит как оболочка, даже маска, сам он во многом – рефлексия уже созданных героев времени. Лермонтов же, по удачному определению автора, «стремится приподнять эту маску» и показать живого человека, представительствующего за всех.

Главу о поэтической прозе Лермонтова А.И.Журавлева связывает с проблемой целостности романа «Герой нашего времени»: под целостностью имеется в виду стилевая синкретичность, объединяющая черты разных жанров. И если ранее внимание было уделено соотношению драмы и романа, то теперь задачей становится демонстрация внутренней связи романа с поэзией Лермонтова. Исследователь находит три словесно-смысловых мотива («море, звезды, море»), повторение и варьирование которых связывает роман в лирическое единство. Эта особенность романа приближает прозаический роман к лирическому циклу.

В главе «Мотивы “Гамлета” в “Герое нашего времени” Лермонтова» автор обращается к трансформации шекспировского мифа о Гамлете. Основанием для концептуального сближения героев может служить положение: «…для русского автора, пишущего о реальности 1830-х гг., важное значение имеет рефлексия как состояние, порождающее волевой импульс вмешательства в мир». Рассматривая узловые сюжетные эпизоды в «Герое нашего времени» (по повести «Княжна Мери»: дуэль,

[11] А.И.Журавлева развивает идеи о драматургической доминанте в «Герое нашего времени», сформулированные еще В.М.Фишером (см.: *Фишер В.* Поэтика Лермонтова // Венок Лермонтову. М.; Пг., 1914, с.196-236).

осведомленность героя о заговоре против него, развязка-наказание; нюансировка любовных конфликтов, типология характеров участников дуэли) и отмечая близость названных элементов с шекспировской трагедией, А.И.Журавлева говорит о новизне для русской литературы темы заурядности как орудия зла (роль Чацкого как «гамлетовского» героя оговаривается в главе особо). Заканчивая повествование об адаптации Лермонтовым гамлетовского мифа, автор подчеркивает, что совпадения в произведениях – «реминисценции определенных элементов структуры»; переосмысление этих элементов позволило создать «психологический роман с нравственно-философской и экзистенциальной проблематикой».

Высказанная характеристика романа «Герой нашего времени» предопределила переход к заключительным главам части «Проза», затрагивающим два важнейших вопроса: первый касается жизни литературного образа в историческом аспекте, второй – воздействия прозы Лермонтова на последующую эпоху в русской литературе, т.е. прежде всего на прозу Достоевского (глава «Лермонтов и Достоевский» симметрична главе «Лермонтов и Некрасов» в части «Поэзия» в отношении структуры книги и назначения глав). Тема «Печорин и печоринство», поднятая в монографии, важна тем, что благодаря ее освещению удается показать неразрывность литературы и жизни. Образ литературного героя оказывается, в силу того, что и это *портрет* «всего поколения, в полном его развитии», и образ человека исключительного, – образцом и действует на интеллектуальную и бытовую, повседневную сферы жизни общества. А.И.Журавлева приводит пример реакции Бурачка, в своей крайне отрицательной статье о «Герое нашего времени» настаивавшего на тождестве автора и героя романа. Парадокс в том, что даже полное отрицание Печорина свидетельствует об огромном влиянии этого образа, поскольку Бурачок невольно примеряет его на себя, написав в 1845 г. полемическую повесть с таким же названием. Явление «печоринства» рассматривается А.И.Журавлевой в контексте критических разборов, обобщений и подражаний, представляемых Белинским, Аскоченским, Авдеевым, литературных реминисценций у Тургенева, Щедрина, Островского.

Глава «Лермонтов и Достоевский» носит установочный характер, т.е. намечает направления развития темы. Пожалуй, *нервом* рассуждений можно считать мысль о том, что герой Лермонтова (мы понимаем под ним лермонтовского человека) сообщает последующим героям – Достоевского (словно бы завещая им) необходимость «решения вопроса», чем, к примеру, неистово занят Раскольников. Именно «Преступление и наказание» А.И.Журавлева считает самым близким к Лермонтову произведением и тем самым определяет задачу расширить поле их идейного родства. Лермонтов, согласно логике содержания и расположения заключительных глав книги о нем, в своей прозе сопрягает реальность со скрытым миром психической жизни, как у Достоевского.

Подобно предпосланному книге тексту «Вместо введения», завершается она («Вместо заключения») развернутым рассуждением о русской классике как национальной мифологии. Тема является новой в нашем литературоведении, по существу она необозрима; воспринимать ее нужно в качестве емкого, многогранного тезиса. Благодаря такой постановке вопроса у современного исследователя появляется возможность по-новому оценить значение русской литературы для нашей истории.

И.А.Овчинина

А.И.Журавлева об Островском[1]

Работы А.И.Журавлевой стали классикой отечественного островсковедения. Еще в 1980-е годы, в период жестких идеологических установок, А.И.Журавлева печатает книгу «Островский-комедиограф», исследуя жанровую систему драматургии Островского, выявляя ее комедийную основу как отражение мировосприятия драматурга, глубоко постигающего особенности национального характера.

Особое внимание А.И.Журавлевой направлено на демократическую театральность Островского. Его творчество осмысливается в русле основных литературно-эстетических тенденций середины XIX века с учетом жанрового мышления того времени, что позволило ей убедительно показать новаторство драматурга, мощь его таланта, раскрыть основные качества его поэтики. В книге исследуется проблема героя в драматургии Островского, выявляется своеобразие высокого героя «без фрака». Как патриархальная утопия рассматриваются пьесы «москвитянинского периода». Народная комедия «Не так живи, как хочется» убедительно квалифицируется как вариант серьезной комедии.

---

[1] Впервые опубликовано: А.Н.Островский: Материалы и исследования. Шуя, 2010. Полный перечень работ А.И.Журавлевой об Островском см. в последнем разделе нашего сборника. – *Ред.*

Анализируя жанровую систему драматургии Островского, исследовательница приходит к выводу о том, что в 1850-е годы Островский создал «народную комедию в двух ее модификациях: высокую народную комедию и нравоописательную народную комедию»[2]. К сатирическим комедиям она справедливо относит пьесы «На всякого мудреца довольно простоты», «Волки и овцы», а «Горячее сердце» называет народной сатирической комедией[3]. Антидворянской направленностью, подчеркивает автор книги, отмечены комедии «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Волки и овцы».

И в следующих работах А.И.Журавлева продолжала изучать пьесы драматурга в контексте русской и европейской культуры.

Исследовательница всегда считала, что «про XIX век только врать не надо, он сам за себя постоит и скажет все сам, что думает о современной жизни»[4]. В ее размышлениях о литературе проявляется бескорыстный, честный, душевно-чистый и интеллектуально глубокий человек: «Сейчас гуманитарное образование становится все более утилитарным. Конечно, прикладные гуманитарные знания должны существовать. Но все-таки в фундаменте культуры лежит гуманитарное знание, как бы точнее сказать… бескорыстное. Это способ передачи духовного опыта человечества». И далее: «Литература так влияет на язык, что он приобретает другое качество. Он может стать инструментом не только описания наличной реальности, но также инструментом воображения. Мне кажется, что именно слово, развитое, допускающее иногда невероятные комбинации, и есть то, что формирует человеческий ум и позволяет ему в дальнейшем менять мир, создавать новые системы представлений о жизни.

Именно это свойство лежит в основе этического представления о культуре»[5].

А.И.Журавлева изучала речь как средство и как предмет изображения в театре Островского, отмечая, что действие в пьесах

[2] *Журавлева А.И.* Островский – комедиограф. М., 1981, с.116.

[3] См. там же, с.120–205.

[4] *Журавлева Анна.* За нами тигры стоят // Русский журнал. 2001, с.49.

[5] Там же, с.40, 41.

драматурга «перестало быть равным интриге, так сказать, вышло за ее пределы»[6].

Исследуя творчество Островского в эпоху господства мнения Добролюбова, А.И.Журавлева активно изучает работы А.А.Григорьева и раскрывает их ценность, их значимость для постижения художественного мира драматурга.

В 1997 году А.И.Журавлева пишет статью «Церковь и христианские ценности в художественном мире А.Н.Островского», в которой впервые в отечественном литературоведении осмысливает творчество драматурга в русле проблемы «Островский и христианство». Здесь, как и в других работах А.И.Журавлевой, все продуманно, взвешено каждое слово. Никогда Анна Ивановна не позволяла себе поверхностных, поспешных суждений, модничанья, никому не пыталась угодить. Она, конечно, не превращала драматурга в религиозного философа, не подгоняла его под какие-либо схемы. Она просто и совершенно убедительно написала: «Мир Островского — привычный для современников мир «благоустроенного христианского общества», как выразился однажды сам драматург»[7]. При этом она подчеркивает, что «основой всей деятельности Островского было безусловное твердое нравственное отношение к искусству как к делу просвещения и наставления на путь добра, но не с позиции Учителя и Пророка, а средствами художника — через показ жизни, житейских ситуаций и возникающих в них нравственных коллизий»[8].

Отметив, что одной из важнейших для Островского была проблема соотношения церкви и культуры, А.И.Журавлева выявляет глубину понимания драматургом этой сложнейшей для обычного человека проблемы, заострив внимание на отношении драматурга к смеху, к игре, к театральному лицедейству в стихотворной комедии «Комик XVII столетия». «Естественное,

6 *Журавлева А.И.* Речь как средство и как предмет изображения в театре Островского // Русский язык: исторические судьбы и современность. Международный конгресс. Труды и материалы. М., 2001, с.447.

7 *Журавлева А.И.* Церковь и христианские ценности в художественном мире А.Н.Островского // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997, с.119.

8 Там же, с.120.

особенно в юности, радостное приятие жизни, дара земного бытия входит в противоречие с требованием всечасно каяться и сокрушаться о грехах. Отсюда берут начало лицемерие и привычка тайно предаваться радостям в их непросвещенном, животном виде»[9]. В монологе Матвеева «развернута впечатляющая картина средневекового разнузданного веселья, смеха и игрищ именно как «бесовских»», которым «противопоставлена цивилизующая роль театра и смеха как законного выражения радости бытия и средства обличения пороков»[10].

Именно так воспринимала, и совершенно справедливо, театр Островского сама Анна Ивановна. Она четко формулирует самое главное в творчестве драматурга: «В основе художественного мира Островского лежит христианская концепция личности и поведения человека в мире. Это приятие иерархии мира и социума, но на основе любви, а не насилия и подавления. Нарушение этого глубинного смысла «благоустроенного христианского общества» для него грех, заслуживающий обличения. Ханжество и внешнее благочестие при внутреннем равнодушии к требованиям христианства и нарушении его заповедей в повседневной практике — это грех фарисейства, вызывающий презрение и осуждение. У Островского это чаще всего обличение смехом»[11]. «Грех фарисейства» вызывал неприятие и осуждение у Анны Ивановны, которая всегда стремилась делать добрые и полезные дела.

А.И.Журавлева постоянно обращалась к неизученным и малоизученным пластам русской культуры. Уже в конце 1990-х годов она пишет работы, посвященные проблеме «новой русской мифологии», созданной русской культурой XIX века. Она рассматривает Чацкого, надолго ставшего «эталоном внешности и поведения», как новый миф, как архетип «интеллектуального героя-протестанта». Она четко формулирует то, что дает основания так его воспринимать: «…Своеобразная матричность этого характера, его способность воспроизводиться в иных обстоятельствах и ситуациях, то, что он позволяет человеку

9 Там же, с.121.

10 Там же, с.121–122.

11 Там же, с.123–124.

ориентироваться в окружающем»[12]. При этом ею тонко подмечено, что это не единственное явление в русской литературе. Этими качествами обладали и «герои не столь импозантные», герои комические, такие, как фонвизинский Митрофанушка.

Осмысливая историко-литературный процесс в таком ракурсе, А.И.Журавлева приходит к выводу: «Создавался постепенно и неуклонно не только пантеон персонажей, но и набор житейских ситуаций, который позволял русскому человеку так или иначе соизмерять с ним собственный жизненный опыт. Этот русский Олимп, порожденный литературой, с другой стороны, начинал работать не только на повседневную житейскую практику русского человека, но становился мифологией самой литературы, поставляя следующим поколениям писателей новый национальный материал художественной символизации и эмблематики»[13]. В отличие от европейских литератур, такая мифологизация широко распространена, а имена литературных персонажей вошли в культурное сознание и довольно часто упоминаются. Это в немалой степени относится и к Островскому. «Глумова, прославленного комедией «На всякого мудреца довольно простоты», Островский выводит и в «Бешеных деньгах», причем вопрос о полной тождественности одного Глумова другому приходится оставить открытым; вполне реалистичный Глумов предстает, таким образом, не столько реальным человеком, сколько мифом о Глумове, своего рода герое-плуте, уже у Островского, не говоря о Щедрине», который представил Глумова в «Современной идиллии»[14].

А.И.Журавлева отмечает особую «активность жанрового мышления» Островского, обусловленную ориентацией «на сценическое бытие драмы». Она всегда имела в виду «непрерывный диалог о жизни, ее проблемах и ценностях, который происходит между русской литературой и читателем, зрителем и который

---

12 *Журавлева А.И.* Русская классика как национальная мифология // Проблемы литературных жанров. Материалы IX Международной научной конференции. Томск, 1999. Ч. I, с. 13.

13 Там же, с.14.

14 Там же.

столь характерен для культурного процесса в России XIX века»[15]. В контексте творчества драматурга и русской драматургии анализируются отдельные пьесы Островского — «Лес», «Правда — хорошо, а счастье лучше».

Основной пафос комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» Анна Ивановна связывает с эпохой 1870-х годов, с эпохой многочисленных перемен.

Пройдя вместе с Всеволодом Николаевичем Некрасовым путь, наполненный тревогами, зная, что такое идеологический пресс, зная, что такое попытка подавления творчества, творческой личности, что такое надежды, связанные с переменами в общественно-политической жизни, она особенно чутко реагировала на социально-нравственные проблемы, которые у Островского были заложены в ярком слове, комическом персонаже, комической ситуации. Это поистине великий дар, исследовательский талант, которым была наделена Анна Ивановна. Не впадая в публицистику, она умела увидеть в пьесах Островского то, что было ей особенно дорого. «В пьесе все эти перемены собирает и символизирует одно явление: свобода критики, гласность <…> Можно сказать, что задачей империи было до конца оставаться все той же империей, невзирая на критику, задача которой и была беспрестанно указывать на то, что империя — все та же. Об этом, собственно, и пьеса. О Платоне Зыбкине с его речами. О неслыханных прежде выступлениях, когда правду-матку в глаза режут, и не предполагавшемся прежде иммунитете перед такими выступлениями, когда хоть кол на голове теши — и как об стенку горох, никаких видимых результатов. И о результатах невидимых, цене такого иммунитета, глухоты к прямому слову, цене напущенной на себя лжи и морока, когда ложь оборачивается другим концом и заморачивает уже словом корыстным, мутным и просто дурацким — в шею бы его, а перед ним на колени… Таким образом, сама тема империи существует исключительно в соотношении с Платоном Зыбкиным и его речами как проблемой этой империи»[16].

---

[15] *Журавлева А.И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988, с.4.

[16] *Журавлева А.И.* «Правда – хорошо, а счастье лучше» // Литература в школе. 1998. №3, с.16.

При этом она замечает, что пьеса стилизована «Островским 70-х под Островского 50-х годов»[17]. В Платоне Зыбкине ей особенно дорого его умение (при неумении красиво, гладко выразиться) сказать точно и честно.

Статья завершается размышлениями о названии пьесы. «Правда — это результат выбора ума, понимания и воли самого человека, лично твой. Счастье — что тебе дается вне твоей воли, как говорится, свыше». Ничего не навязывая читателю, не впадая в морализаторство, Анна Ивановна с присущим ей тактом и с уважением к личности пишет: «Ясно, что для разных героев пьесы — разное. И зрителю оставлен выбор, кому из них пожелать его счастья. Остается ждать и надеяться, чтобы все больше зрителей выбрали Платона». Анна Ивановна любила цитировать: «Патриот своего отечества… мерзавец своей жизни».

В «Лесе» она исследовала культурное наполнение, выявляя национальное и нравственное начала пьесы, ее жанровое своеобразие. Пьеса Островского, по ее мнению, «аккумулировала в себе три типа его комедий — народной, сатирической и комедии с высоким героем», что отразилось в конструкции пьесы, в «сложности сюжетного построения, в котором Островский достиг удивительного равновесия»[18]. Глубина анализа достигается за счет особого внимания к литературно-театральному плану, к специфическим качествам театра Островского, выразившимся в эпичности, острой злободневности, широком взгляде на жизнь и человека.

Первым состоявшимся опытом русской философской драмы на фольклорно-мифологической основе Анна Ивановна считает именно «Снегурочку» Островского, а «ближайшим соседом» в европейской литературе «Пер Гюнт» Ибсена[19].

Анна Ивановна признавалась, что она дорожит статьей «Литературно-театральное движение 1880-х годов и «кризис»

---

[17] Там же.

[18] *Журавлева А.И.* Комедия Островского «Лес» // Русская словесность. 1993. №2, с.42.

[19] *Журавлева А.И.* Русская философско-символическая драма. Истоки и судьбы жанра в XX веке // Русская литература конца XIX – начала XX века. Гданьск, 2002, с.74.

театра Островского»[20]. Трудности, которые переживал театр Островского, она связывала с «системным кризисом культуры» последней трети XIX века.

По мере возможности Анна Ивановна принимала участие в Щелыковских чтениях и в Шуйских конференциях «А.Н.Островский в движении времени».

Думаю, что было бы несправедливо обойти вниманием ее отзывы о диссертациях, которыми я располагаю и в которых А.И. Журавлева высказывает глубокие мысли о литературе и литературоведении. В частности, говоря о моей диссертации, она пишет, что наше время «принесло свободу от жесткой, основанной на марксистско-ленинском понимании русского историко-литературного процесса, схемы, согласно которой весь путь русской литературы рассматривался с точки зрения «освободительного движения». Ось «декабристы — революционные демократы — марксисты» «собирала» не только исторический, но и художественный процесс. Все, что от нее отклонялось, нуждалось в той или иной системе оговорок и оправданий или попросту замалчивалось.

Отечественная филология XX века очень много сделала для изучения русской классической литературы, и в числе ее особенных достоинств (помимо, конечно, создания прочной фактической базы) нужно признать системность, историзм и утверждение понятия «литературный процесс» <…>

Но, как один из участников этого процесса могу свидетельствовать, что о некоторых аспектах всей этой проблематики приходилось говорить очень описательно (например, о христианских основах народной этики — как о «ценностях допетровской Руси»), а об одном важном свойстве Островского и Лескова — об их очевидной буржуазности (в первоначальном, лишенном нравственно отрицательной оценки смысле) сказать и вообще почти не удалось — лишь глухо назвать их писателями, отразившими ценности третьесословной культуры. А ведь ни Островский, ни Гончаров, ни Фет вне этой проблемы невозможны».

---

[20] *Журавлева А.И.* Литературно-театральное движение 1880-х годов и «кризис» театра Островского // А.Н.Островский в движении времени: Материалы всероссийской научной конференции. Т.1. Шуя, 2003, с.15–24.

А.И.Журавлева горячо поддержала работу Е.А.Рахманьковой «Жанр оперного либретто в творчестве А.Н. Островского», назвав ее нерядовой: «Совершенно нова избранная Е.А.Рахманьковой тема в целом: хотя Островский написал несколько оперных либретто, филологи обращались к ним очень редко, и практически всегда только к какому-либо отдельному тексту; кроме того, на позднейших исследователей явно влияло недоброжелательное отношение к Островскому-либреттисту современной ему критики, отношение, обусловленное отнюдь не только некоторой бесспорной маргинальностью этого жанра для великого драматурга, но и идеологическими причинами, которые анализируются Е.А.Рахманьковой точно и исчерпывающе. <…> Подчеркнем, для нас очень существенно, что либретто рассматриваются в диссертации именно как литературный текст, оказываются предметом филологического анализа».

Будучи тяжело больной, находясь в больнице, где она читала эту диссертацию, Анна Ивановна пишет с большим внутренним убеждением о той несправедливости по отношению к гениальному драматургу, которая проявлялась на протяжении десятилетий. В каждом слове уважение к начинающему исследователю и подлинная любовь к Островскому: «Е.А.Рахманькова замечает, что и А.Н.Серов также воспринимал творчество Островского через статьи Добролюбова, т.е. к определенному моменту это стало свойственно для публики самого разного культурного уровня и идеологических симпатий. Надо сказать, что хотя картина, нарисованная Е.А.Рахманьковой, получилась очень выразительной и в своей выразительности пугающей — удивительно, с каким неуважением культурная публика относилась к уже заслуженному писателю и насколько эта публика была подчинена влиянию левой критики — у самой Е.А.Рахманьковой безусловно не было субъективного намерения обличить левую. Просто материал, собранный профессионально и полно, говорит сам за себя, не требуя от исследователя никаких нарочитых акцентов; их отсутствие делает исследование еще более убедительным».

Для Анны Ивановны Журавлевой творчество Островского — явление современное, живое, яркое, динамичное: «Умер

Островский, а театр его выжил, и впереди у него были очередные взлеты, взлеты, которые вновь и вновь заставляют вспомнить слова Островского, некогда сказанные им о себе самом: ”в настоящее время я — хозяин русской сцены“»[21].

[21] *Журавлева А.И.* Литературно-театральное движение 1880-х годов и «кризис» театра Островского // А.Н.Островский в движении времени: Материалы всероссийской научной конференции. Т.1. Шуя, 2003., с.24.

А.Отрощенко

Учитель с большой буквы

Для меня Учителем, что называется, с большой буквы была моя университетская научная руководительница Анна Ивановна Журавлева, умершая два года назад. Казалось бы, университет, занятия наукой, «Композиционное построение рассказов Писемского», но это было много позже, и по большому счету особенности композиции сейчас уже мне не важны. Анна Ивановна – при том, что она была очень серьезным, известным ученым – дала мне гораздо больше, чем знания по литературоведению.

Говоря об Анне Ивановне, мне хотелось бы подчеркнуть не отдельно взятые методические таланты или дидактические качества, а ее удивительную способность проникнуть в душевный мир ученика (то, что в педагогической литературе называется перцептивными качествами учителя). Она не была волевым человеком в том смысле, в котором заставляют идти другого в бой, кидаться в воду или в огонь. Но любому, кто был с ней знаком, были видны ее решительность, настойчивость и требовательность в первую очередь к себе. Она была таким примером, которому нельзя было не последовать не потому, что ты боялся двойки или наказания, не потому что было страшно, а потому, что было страшно потерять. Потерять уважение. Потому что изначально отношения строились на уважении к тебе,

на доверии, и это задавало очень высокую планку отношений, которая если снижалась, то лишь по твоей вине.

Пожалуй, главное, что приходит на ум, когда вспоминаешь ее: находясь рядом с ней, невозможно было лгать. Она не терпела не просто вранья, а любой формы нечестности. В начале второго курса, на первое семинарское занятие, когда нам впервые предстояло увидеть своего научного руководителя, я принесла огромный букет лилий. Он был красивый, и я с удовольствием собиралась его подарить. В аудиторию вошла Анна Ивановна, все потянулись к ней. У нас в группе учились люди скромные, тихие, они несли астры и розочки с подмосковного дачного участка, а потом дошла очередь и до меня. Она увидела мой букет и попросила меня выйти с ней в коридор. Честно говоря, я не помню, что она мне сказала тогда, помню, что было ужасно неприятно. Ей всегда была чужда, говоря языком современным, пафосность. Она относила ее к форме фальши, а значит, лжи. А с этим она, человек мягкий, боролась всегда очень резко, в этом вопросе была абсолютно непримирима.

Что важнее науки

С Анной Ивановной связано большое открытие в моей жизни, глядя на нее, я поняла подлинный смысл выражения «интеллигентный человек». Не тот, который не занимается физическим трудом и любит читать книжки, не тот, о котором презрительно говорили в советских кинофильмах: «Интеллигент… А еще и очки надел!». А тот, глядя на которого ты понимал, что такое тактичность, терпимость, способность владеть собой. Ты понимал, что нравственный закон, закон совести – это не какая-то абстракция, лишенная житейской применимости, а именно единственный жизненный принцип, без которого никак нельзя.

Иногда бывают ситуации, простые житейские ситуации, когда ты сомневаешься, как правильно поступить. И тогда на помощь приходит Анна Ивановна. Я думаю о том, как бы отнеслась к этому она, как бы она отреагировала, одобрила ли? Память от общения с ней – лакмусовая бумажка.

После этой злополучной истории с лилиями мне казалось – как же мало я знала ее тогда – что теперь она запомнила меня не с лучшей стороны. Но каково было мое удивление, когда вскоре выяснилось, что она вообще не бывает предвзятой, ко всем она относилась ровно, видела особенности личности. Она умела одинаково любить каждого своего ученика – шумного и тихого, капризного и покладистого, яркого и самого обычного, симпатичного и не очень. Анна Ивановна умела оценить тебя не по каким-то усредненным внешним показателям. Самым важным для нее в ученике, в студенте был его внутренний мир, его уникальные переживания, его специфика восприятия того, о чем она говорила, – будь то Лермонтов, Островский, поэты середины минувшего века или просто обыденная жизнь. Именно помогая раскрыть внутреннее, она смогла воспитать стольких действительно талантливых людей – не обязательно ученых, филологов – просто ярких и порядочных. А это гораздо важнее науки.

III

Ю.Н.Чумаков

Заметки о лирическом и металирическом[1]

I.«Евгений Онегин» Пушкина и «Менины» Веласкеса

К исторической поэтике пространства

В научном понимании пространства бывали периоды, когда оно описывалось как абсолютно монотонное и пустое вместилище материальных объектов (Ньютон). Однако и тогда искусство отличалось большим разнообразием восприятия и передачи пространственности, и в этом смысле необычайно поучительно сопоставить два художественных явления, принадлежащих к различным видам искусства. Изображение и конструирование пространства в поэзии и живописи показывает нам не только изменение и развитие пространственных представлений вдоль по историческому времени, но и то, как далеко они расходятся в столь контрастных искусствах. В то же время эта далекость неожиданно обнажает сходные основания пространственной структуры, которые настолько сближаются,

[1] Здесь собраны краткие тексты из материалов даугавпилсской (1984) и вологодской (1987) конференций, а также фрагмент из книги «В сторону лирического сюжета» (2010) .

что, несмотря на различные века и страны, позволяют усмотреть в двух сопоставляемых нами произведениях единую стадию развития поэтики пространства.

Речь пойдет о «Евгении Онегине» и «Менинах». В своеобразной «удвоенности» художественного пространства романа и картины мы видим, с одной стороны, известную ступень архаичности, так как еще в древнеиндийской поэзии отмечались структуры «вложенных друг в друга коробок». С другой стороны, при всей органичности романа и картины нельзя не заметить довольно остроумного рационализма в решении пространственных задач, что дает возможность сблизить оба явления в пределах классической эпистемы (по М.Фуко). «Менины», кстати, являются как бы камертоном к книге М.Фуко «Слова и вещи», и подробное описание картины Веласкеса добавило много оттенков к нашей параллели.

Для сравнения выделим две черты: «зеркальность» пространственной структуры романа и картины и смазанность границы между эмпирической и эстетической реальностями («жизнью» и искусством). «Зеркальность» возникает и между самими произведениями, так как в живописи «неподвижный образ целого предшествует временной развертке в ходе восприятия»[2], тогда как в поэзии «образ целого — итог мысленной интеграции всех необратимых моментов развертывания» (там же). Иначе говоря, в живописи рама предшествует ритму, в поэзии же ритм обводится рамой.

В «Евгении Онегине» непрерывно переключающиеся друг в друга миры автора и героев замыкаются в итоге в двустворчатую раму с проницаемой в обе стороны границей. Автор находится в сфере, где он сочиняет свой роман и разговаривает со своими читателями, а также присутствует внутри самого романа как персонаж среди персонажей. «Менины» представляют, казалось бы, единую и стабильную ситуацию, но тут же оказывается, что она внутренне динамична, любопытнейшим образом оборачивается, и автор, написавший картину, находясь в эмпирическом пространстве, присутствует в изображенном

---

[2] *Роднянская И.Б.* Художественное время и художественное пространство// Краткая литературная энциклопедия. М., т.9, 1978, с.772.

мире и изнутри картины воссоздает оставленную им эмпирию и удваивает ту же картину в ином ракурсе внутри ее самой.

Метасистемный характер художественного пространства «Онегина» и «Менин», связанный с взаимным заполнением несовместимых сфер, порождает эффект, хорошо известный читателям романа и зрителям картины: они сами втягиваются внутрь произведения, смешиваясь с его персонажами. Не только внутри двойного пространства «Онегина» персонажи транслируются из одного мира в другой, но, благодаря наличию «прокола» в пространстве романа («структурной дырки»), на его метауровне возможен переход читателя из эмпирического в поэтический мир. В «Менинах» блистательно осуществлено слияние разнопространственных точек зрения в единой точке, вынесенной в нашу сторону от плоскости картины. В нее подставляются взгляд самого живописца, взгляд зрителя (любого из нас) и взгляд персонажей (короля и королевы). В то же время все они находятся и в глубине пространства картины, «по ту сторону» плоскости холста: художник, пристально смотрящий оттуда на своих персонажей, король и королева, отраженные в зеркале, и маршал Хосе Нието, входящий в сумеречное пространство картины из ее светоносной запредельности (он зритель, он – мы)[3].

Стоит заметить, что проницаемость пространства «Онегина» и «Менин» не повсеместна: в одном месте – диффузия, в другом – упор. Так плоскости стен в «Менинах» углубляются пространствами затененных картин, а изнаночность холста грубо непроницаема. Такова в «Онегине» постоянная игра между резкими обрывами эпизодов и самого романа и стелющейся продолженностью смысловой и пространственной перспективы.

Сравнение топологии «Онегина» и «Менин» приводит к мысли о наличии известной общности в организации художественного пространства романа в стихах и станковой картины. Следует, видимо, отнести оба произведения скорее к классической, чем к новейшей эпохе. Подобные сравнения могут также служить основанием к построению исторической поэтики пространства.

[3] Та же идея смешения жизни и искусства осуществлена Веласкесом в картине «Пряхи», где оба плана дважды удваиваются в глубину.

II. Антологическое чувство Батюшкова

Чем глубже и детальнее изучается поэзия Батюшкова, тем запутаннее и сложнее становится вопрос о принадлежности поэта к определенному стилю. В «невыравненной» поэтике Батюшкова легко выделяются как стилевые доминанты почти взаимоисключающие контексты. Многие из них аналитически обособляются столь отчетливо, что общая характеристика целостной поэтической системы Батюшкова не складывается: все выглядит слишком дробным и рассыпается. В этих условиях антологическое чувство Батюшкова может послужить хотя и не вполне рационализированной, но объемлющей основой для интегрального определения стиля поэта.

«Муза Батюшкова была сродни древней музе», – писал Белинский. В первую очередь, это музы греческая и латинская, но не только они. Батюшков отзывался и на северную мифологию, идущую от Оссиана и скальдов, отчасти и на древний Восток. В его время лирическое «я» поэта еще не выступало впрямую, и поэтическая личность Батюшкова всегда опосредована масками и масками масок.

Так, антологические мотивы у Батюшкова, в особенности в ранний, эпикурейский период, не просто переведены в национальные формы, но испытывают двойное преломление сквозь лирику и лироэпику Возрождения, итальянскую и французскую легкую поэзию XVIII века и пр. Все это означает, что антологическое чувство Батюшкова не прикрепляется к определенной эпохе, а свободно скользит по исторической шкале вперед и назад, содержательно возрастая в своих стилистических проекциях и смещениях.

Подвижность и гибкость антологического чувства Батюшкова как раз и зависит от стилистической неустойчивости, «вибрации» его лексики, несмотря на ее пластическую выраженность. Лучше всего это видно на перепаде между твердо поставленными композиционными опорами стихотворения и стремительной динамикой словесного слоя («Выздоровление», «Вакханка», «Мой гений», «Из греческой антологии», «Подражания древним» и др.).

Свободное содержательное движение Батюшкова по эпохам от Греции и Рима через оссианизм, Возрождение, рококо

к современности, его историзм и «всемирная отзывчивость» придают ему, в конечном итоге, черты романтической эстетики и поэтики, сохраняя в то же время в его творчестве имперсональный характер лирики как таковой. В сочетании с мифологической константой возникает сложная, не всегда уравновешенная стилистическая амальгама, которую все же можно свести к единому, но многоаспектному определению, выводимому из антологического чувства поэта. Это определение – «эллинистический романтизм», которое, кроме Батюшкова, применимо к А.Шенье, Гёльдерлину, а в исторической перспективе – к О.Мандельштаму в «Tristia».

III. Лирика и сон

Если связь лирики с мифом поддается теоретизированию, то сопоставление лирика/сон добавляет к нему феноменологический и философско-поэтический ракурс, вне которого весь вопрос о лирическом сюжете остается недоступным. Лирика и сон вплотную примыкают и даже включаются друг в друга, между ними существует то, что называется Wahlverwantschaft, и отнюдь не случайно поэтические тексты постоянно наполнены метаморфозами и отождествлениями. Примеры легко всплывают в памяти: «Сны поэзии святой» (Пушкин), «Вечные сны, как образчики крови,/ Переливай из стакана в стакан» (Мандельштам), «Как океан объемлет шар земной,/ Земная жизнь кругом объята снами» (Тютчев), «Из вещества того же, что и сон,/ Мы созданы. И жизнь на сон похожа,/ И наша жизнь лишь сном окружена» (Шекспир).

Столь решительное взаимопритяжение лирики и сна говорит о многом, и действительно, оба явления, будучи рассмотрены в рамках психологии, обнаружат немало общего[4]. В других случаях они же, поставленные в разные сегменты, будут различаться и расходиться. Если лирику оставить только в эстетическом

[4] Темы сна, поэзии, языка многообразно соотнесены между собой у В.В.Бибихина: «Поэту язык сна оказывается внятным, поэт с нами на языке сна заговаривает» (*Бибихин В.В.* Грамматика поэзии. СПб., 2009, с. 284 и др.).

плане, а сон поместить в психофизиологический естественнонаучный сегмент, то из них будет непросто даже составить бинарную оппозицию: они могут и не попасть в одну и ту же мыслительную плоскость. Для наших целей удобнее всего рассматривать лирику и сон внутри онтологической сферы, где они, не совпадая в целом, имеют, однако, общие корни.

Состояние спящего человека и состояние лирического автора подобны по органическому типу измененного сознания. Сознание лирического поэта остается бодрствующим, но, как бы окаймленное светотенью, как будто слегка «подплывает». Сознание заснувшего погружается в густую светотень, теряется в ней, сохраняя лишь точку просмотра и несколько контролирующих точек. Лирическое состояние, вместе с куском сна и сновидений, можно уподобить структуре лирического персонажа в поэме или романе в стихах. Лирический герой обладает «двойным амплуа» (Ю.Н.Тынянов): с одной стороны, он – «кружок имени» и чуть ли не характер с замкнутой конфигурацией признаков, с другой – повод для введения в текст разбегающихся и перепутанных линий, в которых персонажа узнать нельзя и, тем не менее, он в них растворен. Отметим также разницу между креативным и спящим сознанием. Креативное сознание активно, спящее – пассивно. Креативное поднимается из глубины, спешит навстречу мощному экзистенциальному потоку, чтобы зачерпнуть из него энергетический ресурс и всевозможные составляющие, необходимые для творческой акции. Спускаясь в Weltinnenraum, креативность производит ряд челночных движений и вытаскивает обратно невод с материалом, подлежащим формированию. Сновидческий мир, скорее, неподвижен или покачивается, как на волне. Здесь можно прибавить, что визуальность сновидения параллельна неоформленному лирическому материалу, даже соприкасается с ним, пополняя его, хотя и теряя прямую видимость. Согласно этому допущению, области лирической креативности и снови́дения не просто одноприродны, но и открыты друг другу. Сделаем попытку выстроить модели той и другой.

Креативный процесс или протекающее сновидение структурировать, разумеется, невозможно, но представление о том

и другом в завершенном виде, а также рассуждение о них способны достичь какого-то результата. Что можно сказать об устроении лирического стихотворения и увиденного сна? В лирике на первом плане стихи, строфы, композиция, предметный и чувственный мир, тектоника текста, – словом, эти или другие крупноблочные структуры, несущие на себе верхние семантические единицы, о которых можно что-то сказать. Далее, в глубину, мы сталкиваемся с великим множеством полуструктурированных низовых семантизированных единиц, которые опознаются только сверху вниз, через собственную комбинаторику и включение в состав более крупных формантов. Инверсивные перестановки структуры и подструктуры образуют обширнейшее семантическое поле, в котором отдельные смыслообразующие участки более импульсивны. Смысл, выходящий наверх, проявляется легче, а в обратном направлении становится неопределенным. Именно подструктура и есть та область, в которую «сбоку» могут проникать сновидения или их следы. В этом плане у нее появляются также черты «двойного амплуа». Третий слой лирической структуры моделируется как переход, через который в эстетическое пространство врывается экзистенциальная энергетика, генерирующая стихотворение.

Структура сновидения (не сна – это другое!) более чем условна, это скорее метафора. Тем не менее, можно представить составные части сновидения, несмотря на их смешанность и неразличимость. Для этого воспользуемся схемой возникновения лирического текста. Мы выделяем в сновидениях три пласта, лежащие один под другим. Верхний план содержит впечатления, переживания, события, мысли и образы, ближайшие по времени и принадлежащие визионеру. Средний план складывается из собственных далеких, разорванных и забытых воспоминаний и из следов и обломков бесчисленных поступков, действий, произнесенных слов, осевших во всеобщем бессознательном. О нижней границе сновидений следует сказать особо. Если первые два пласта заполняются от человеческого опыта, то последний имеет противонаправленный вектор. Интерпретировать его каким бы то ни было способом невозможно. Лучше всего назвать это – вторжением из ниоткуда (просим извинить

за неизбежность «художественной» ассоциаций типа: «ты в Россию пришла ниоткуда…» – «Ниоткуда с любовью» и пр.).

Несомненная взаимозависимость, как бы даже сродство двух моделей приводит к совершенно неожиданному расхождению лирики и сновидений. Возникает своего рода категориальная контраверса, которая претендует на теоретический выход. Имея в виду концепцию Нормана Малкольма[5], мы полагаем, что сновидение не может выйти ни из себя, ни из состояния сна. Оно лишено опоры и свободно в своей неупорядоченности, в результате чего не достигает степени феномена, не появляется в чувственном опыте. В нашем сознании сохраняются лишь определенные воспоминания, смутно связанные между собой. Сны, которые мы знаем и толкуем, возникают только в процессе рассказывания о них. Рассказанное сновидение как повествовательная форма, как «неполный слабый перевод», лишь в этом случае становится феноменом. (Кто знает, может быть, необходимость рассказывать сны и привела к возникновению нарратива?) В лирическом стихотворении все обстоит наоборот. Оно уже abovo явлено, осуществлено, формировано, и его феноменальный статус утверждается сам собой. Ситуация складывается в высшей степени необычно: если для обнаружения сновидения требуется рассказ как промежуточная, опосредованная инстанция, то рассказывание стихотворения запрещено, так как уничтожает его. Некоторые квалифицированные специалисты нарушали табу, допуская пересказ, но результаты, как кажется, уходили в сторону. Лирическое стихотворение открывает себя целиком, всё сразу, в какой-то своей абсолютности. Оно выдерживает сопоставление с живописной картиной, несмотря на то, что написано словами, а не красками. Не случайно поэтические вещи, принадлежащие Wortkunst (О.Ханзен-Леве), почти не поддаются переводу на другой язык, в то же время как вещи рассказываемые (Erzählkunst) переводятся гораздо легче. Сказанное позволяет думать, что сон по признаку непереводимости снова сближается с лирикой, и это бросает новый свет на соотношение лирики и эпоса.

В дополнение к сказанному присоединим уже теоретико-

[5] См.: *Малкольм Н.* Состояние сна. М., 1993.

литературный вопрос. Он заключается в том, что не только лирика, но и эпос может быть соотнесен со сном, и поэтому можно сравнить их друг с другом через это общее отношение. Лирика близко соприкасается с онейрическим миром, и проникшие в нее осколки сновидений она способна вынести в превращенном виде на поверхность текста. Они не могут быть обозначены как осколки сна, но возможно, что причудливость и непроницаемость лирических образов частично зависит и от этого. Эпос напрямую со сном не сообщается, потому что более отодвинут от архаических слоев Сущего. Он использует рассказы о приснившемся и чисто художественные построения, и поэтому сны персонажей, изображенные в эпосе, со стороны структуры являются моделями модели. Однако ступени опосредования вовсе не обесценивают эпоса по сравнению с лирикой. Напротив, эпос более конструктивен, охватывает множество реалий, различая и сравнивая их, и в этом смысле более масштабен. В арсенале эпоса находится нарративность, которая призвана вносить порядок в континуум Сущего и его участков, выстраивая последовательность повествовательных единиц. Ни эпический род, ни история без нарративного конструирования не приобретают феноменологической выраженности. А разве нельзя все это свести к микромодели Нормана Малкольма, когда нашему пониманию доступен только рассказ о сне, а не само сновидение?

На этих основаниях нетрудно заметить, что лирика актуализирует сильнее ракурс пространства, а не времени, главной же чертой эпоса является время, которое им запущено в ход, хотя на первый взгляд кажется, что все наоборот. Однако эпос лишь выстраивает пространство, а для выстраивания уже надо обладать временем! А лирика, и это ее черта, обладает точечным пространством и вот-вот готова взорваться временем. Из всего этого следует, что лирика – это предъявление, а эпос – развертывание.

В.Е.Хализев

Отечественное литературоведение в эпоху господства марксизма-ленинизма

1930–1980-е годы

Дух новизны заключается
в переоценке будущего с позиций
достижений прошлого»

П.Рикёр[1]

Как трудно то простое,
что нужно делать в России!

М.М.Пришвин[2]

На протяжении последних двадцати лет об отечественном литературоведении советского периода пишут все больше и больше. В одних случаях ученые сосредотачиваются на каком-то локальном круге фактов (таким работам нет числа), в других рассматривают господствующую идеологию в ее воздействии на литературу и науку о ней[3]. При этом изучаются продолжавшиеся более полувека гонения на писателей и ученых, которые вершились государственными инстанциями[4].

---

1 *Рикёр П.* История и истина. СПб, 2002, с.14.

2 *Пришвин М.М.* Собр. соч.: В 8 тт. М., т.1, 1982, с.748.

3 См.: В тисках идеологии: Антология литературно-политических документов. 1917–1927. М., 1997; *Корниенко Н.В.* «Нэповская оттепель». Становление института литературной критики. М., 2010.

4 См.: *Блюм А.В.* «За кулисами Министерства правды». Тайна истории советской цензуры. СПб, 1994; *он же*. Советская цензура в эпоху тотального террора. 1928–1953. СПб, 2000; *он же.* Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917–1991. Индекс советской цензуры с комментариями. СПб, 2003.

Вместе с тем данная «сверхтема» далеко не исчерпана. Наша статья – это опыт сугубо предварительного рассмотрения *атмосферы жизни и деятельности* литературоведов советского времени, находившихся под идеологическим прессом, наиболее тяжким в 1930-1940 годы. Речь пойдет главным образом о том, как ученые (вопреки всем трудностям, казалось бы, непосильным) защищали от давления извне свое дело и самих себя.

***

Марксизм в литературоведении советского периода имел две ипостаси. Во-первых, это мировоззренческая и методологическая основа деятельности ученых, в частности – и «первого ряда», в числе которых В.Ф.Переверзев, Г.Н.Поспелов, М.А.Лифшиц, Д.Лукач, наследие которых своей значимости не утрачивает.

Марксизму были причастны также поздний Г.А.Гуковский, работы которого свидетельствуют о его «согласии и даже полном слиянии с официальной идеологией»[5], Ю.М.Лотман, который, отвергая утопизм марксистской идеологии, вместе с тем опирался на научный метод Маркса, на его диалектику и историзм[6], Ю.Г.Оксман, многие работы которого имеют своей методологической основой суждения В.И.Ленина об освободительном движении в России[7].

Во-вторых, марксизм (точнее – его советская версия) выступал как санкционированное государственной властью орудие гонений на науку (науку о литературе и искусстве едва ли не в первую очередь). Это была своего рода дубинка, которую крепко держали в руках и пускали в ход сильные российского (точнее – советского) мира. В этой своей функции «марксизм»

[5] *Маркович В.М.* Концепция «стадиальности литературного развития» в работах Г.А.Гуковского 1940-х годов // Маркович В.М. Мифы и биографии: Из истории критики и литературоведения в России: Сб. статей. СПб, 2007, с.228.

[6] См.: *Гаспаров М.Л.* Лотман и марксизм // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1996, с.419-420, 425.

[7] См., например: *Оксман Ю.Г.* От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Пушкин – Рылеев – Кольцов – Тургенев. Исследования и материалы. Саратов, 1959.

(здесь к месту кавычки) активно заявил себя в литературоведении рубежа 20–30-х годов. «Попутчик пролетариата», говорилось в установочной статье («Правда», 1929, 18 сентября), – это «не тот, кто ограничивается ”приятием“ революции, но писатель, умеющий видеть конечную цель революции – социализм, участвующий в социалистическом строительстве своим творчеством… Ибо тот, кто отстает от требований времени, объективно восстает против них»[8]. Тем самым на много лет вперед вступал в права лозунг «Кто не с нами – тот наш враг, тот должен пасть». Именно в эту пору появилось и упрочилось словосочетание «*марксистско-ленинское* литературоведение» (и/или: искусствознание). Оно провозглашалось как общеобязательное. В одном из официальных документов говорилось, что важнейшим условием построения подлинной науки о литературе является «последовательная и непримиримая борьба за марксистско-ленинскую чистоту теории и методологии против всяких извращений»[9]. Под «марксистско-ленинской чистотой» разумелся императив редукции литературоведения до изучения социально-классовых истоков творчества писателей и их произведений. Литературовед, утверждал А.Г.Цейтлин в 1932 году, «не имеет права забывать, что проблема социальной функции художественной литературы является самой важной из стоящих перед ним проблем»[10]. Забвение же «классовой сущности» словесного искусства подлежало не просто суровой критике, но репрессиям в прямом, буквальном смысле слова, о чем в 1933 году сказал А.В.Луначарский: «Мы не можем не обрушивать репрессий на… писателей и художников», которые «пользуются» искусством и литературой «для контрреволюционной борьбы с нами»[11]. Сказанное, естественно, впрямую касалось литературной критики и науки о литературе.

---

[8] Цит. по: В тисках идеологии, с.46.

[9] Резолюция президиума Коммунистической академии о литературоведческой концепции Переверзева//Литература и марксизм, 1930. Кн.1, с.3.

[10] *Цейтлин А.Г.* Литературоведение//Литературная энциклопедия. Т.6. М., 1932.

[11] *Луначарский А.В. О* роли пролетарского государства в развитии социалистической культуры // Под знаменем марксизма, 1933, № 6, с.264.

Система репрессивных мер по отношению к литературоведению, неустанно работавшая на протяжении 1930–1940-х годов (в более мягкой форме – и в последующие десятилетия), была весьма разноплановой и по-своему богатой: искажения текстов цензурой, прямые запреты на публикацию рукописей, изъятие из обращения уже опубликованного (система «спецхранов»), а порой и прямое уничтожение тиража книги накануне ее выхода в свет, а также увольнение ученых с работы и (самое страшное) их аресты и ссылки.

Репрессиям, которым подвергались деятели искусства и литературы, в том числе и ученые, в эпоху Сталина, не было конца. Перечень пострадавших открывает Д.С.Лихачев (1928–1932), а завершает – его ровесник Л.Е.Пинский (1951–1956). В тюрьмах и/или ссылках довелось побывать В.Ф.Переверзеву, М.М.Бахтину, В.В.Виноградову, Ю.Г.Оксману, Д.Е.Максимову. Вскоре после ареста (1949 года) умерли в Лефортовской тюрьме Г.А.Гуковский и И.М.Нусинов. Вызывались на допросы Г.Н.Поспелов, Л.Я.Гинзбург и многие другие. Производились (и в «послесталинские» времена) обыски: старались найти в домах (в частности – Ю.М.Лотмана и Ю.Г.Оксмана) всяческую крамолу.

Немаловажная примета эпохи: непрестанно шли «проработки» и обличения ученых и их групп в печати и на собраниях, сопровождавшиеся репрессиями различной меры жесткости. С 1922-го по 1929 год (после знаменитого «философского парохода») обвинения даже весьма серьезные арестами еще не сопровождались. Так, в 1926 году по решению Политбюро ЦК закрыли журнал «Новая Россия», а ее редактора И.Лежнева (вслед за философами) выслали за границу, но в 1930 году разрешили вернуться в СССР.

Резко ужесточилась партийно-государственная политика по отношению к литературе, критике и литературоведению на рубеже 1920–1930-х годов. Были нанесены сокрушительные удары по формализму, переверзевской школе и Государственной академии художественных наук (ГАХН), где работали крупные ученые, не вписывавшиеся ни в одну из названных школ (полунасильственная социологизация здесь во второй половине 1920-х годов шла по нарастающей).

В 1930-е годы репрессивные меры по отношению к филологам стали весьма суровыми. На рубеже 1933–1934 годов было сфабриковано «Дело славистов», завершившееся арестами и ссылками, а позже, в 1937–1938 годах – физическим уничтожением ряда репрессированных. Был сослан и вскоре после этого умер В.Н.Перетц, едва ли не самый авторитетный литературовед старшего в ту пору поколения. По словам современных исследователей, «Дело славистов» было одним из звеньев кампании против старой интеллигенции: его целью было «запугивание и унижение людей, воспитанных в иной <далекой от марксистско-ленинской. – *В.Х.*> системе ценностей»[12].

Знаменательным фактом литературоведческой жизни 1930-х годов были резкие противостояния в среде ученых и псевдоученых, являвшихся активными поборниками марксистской методологии. Подобного рода конфронтации литературоведов, искренне полагавших или просто делавших вид, что они владеют полной истиной, фатально оборачивались взаимными идеологическими обвинениями, оказывавшимися чем-то вроде открытых, публично заявляемых доносов. Яркое свидетельство тому – состоявшаяся в конце 1934 года дискуссия на тему, казалось бы, политически нейтральную: теория романа. После доклада Д.Лукача (в числе многих других) выступил В.Ф.Переверзев. Прозвучали серьезнейшие упреки докладчику, будто бы стоящему на позициях идеалиста Гегеля, ушедшему от Маркса в сторону народника Н.К.Михайловского: «классовости в его докладе нет», от марксистской социологии «ничего не осталось». На эти слова откликается друг Лукача М.А.Лифшиц и третирует Переверзева куда хлеще и агрессивнее, чем тот обличал Лукача. Говорится об опасном отрыве ученого от идеи «диктатуры пролетариата», о его «отходе от марксизма в сторону меньшевизма», а также об огромном значении указаний Сталина «по вопросам нашей политики», с которыми не считается Переверзев. И – звучат одобрительные слова об истреблении врагов социализма[13].

---

[12] *Ашнин Ф.Д., Алпатов В.М.* Дело славистов. 30-е годы. М., 1994, с.7.

[13] Проблемы теории романа // Литературный критик, 1935, № 2, с.231; № 3, с.245-252.

Результатом подобных дебатов были новые репрессии: в 1938 году арестован Переверзев, а в 1940 году – закрыт журнал «Литературный критик», где верховодили Лифшиц и Лукач[14]. Перед нами – какой-то зловеще трагический фарс: убежденные марксисты ожесточенно друг с другом спорят, а позже некая третья сила подвергает репрессиям и тех, и других.

В дискуссии о романе, имевшей место в середине 1930-х годов, явственно сказалась одна из типологических черт, если можно так выразиться, людей, которые неукоснительно придерживались марксистского мировоззрения. Им были присущи фанатическая убежденность в своей собственной правоте, нетерпимость ко всем тем, кто (в рамках марксизма или за его пределами) мыслил иначе.

Так, на рубеже 20–30-х годов В.Ф.Переверзев утверждал, что формалисты, придавшие своим штудиям социологическую окраску, ведут «неявную борьбу против материалистического понимания истории». И усматривал в их работах «социальную путаницу», даже метафизику (которая, заметим, была одним из лютых противников марксизма)[15]. А всего два года спустя на страницах того же журнала («Литература и марксизм») о самом Переверзеве говорилось резче, чем он о формализме: переверзевская «система оказалась насквозь гнилой»[16].

Подобного рода агрессивность литературоведов, стоявших на марксистских позициях, имела место и в послесталинские времена. Так, во второй половине 1950-х годов и начале 1960-х развернулся спор о сущности эстетического между так называемыми «природниками» (предмет эстетического объективен) и «общественниками» (эстетическое – феномен субъективного

---

[14] См.: О вредных взглядах «Литературного критика» //Красная новь, 1940. № 4. Лифшицу и Лукачу и литературоведам их круга здесь были приписаны и отказ от теории классовой борьбы, и идеализация средневековья, и недооценка Французской революции конца XVIII века, и «ложное» (будто бы) признание того, что на основе реакционного мировоззрения могут создаваться произведения поистине художественные. Все это было названо «грубейшими извращениями» (с.173).

[15] *Переверзев В.Ф.* «Социологический метод» формалистов //Литература и марксизм, 1929, № 1, с.126.

[16] *Лебедев-Полянский П.И.* Наши задачи // Литература и марксизм, 1931, № 3, с.3.

общественного опыта). И те и другие «действовали» в русле марксизма. В 1964 году появилась полемически жесткая статья на этот счет «природника» Г.Н.Поспелова, где утверждалось, что представители новой эстетической школы, «общественники» (Л.Н.Столович и др.) «незаметно для себя сходят с позиций *диалектико-материалистической*<курсив автора. – *В.Х.*> теории познания», «все переставляют с ног на голову»: здесь «все вывернуто на субъективистский лад». Сказано было даже, что Столович и его единомышленники считают своими противниками материалистов[17]. Имело место у Поспелова, стало быть, предельно суровое обвинение оппонентов в одиозном идеализме. В ответ на упрек одного из младших коллег в нарушении профессиональной этики (навешивание на оппонента опасного «идеологического ярлыка») Геннадий Николаевич раздраженно сказал: «Напротив! Я нарушил бы законы этики, назвав идеалистов материалистами». Для поистине *убежденного* марксиста реплика эта весьма характерна. Никакого дружественному единению в кругу литературоведов, активно ориентировавшихся на марксизм, как видно, не существовало. Борьба, борьба! Никаких компромиссов!

И – еще один факт из той же области. В 1964 году на обсуждении книги Бахтина о Достоевском (филологический факультет МГУ, заседание научного студенческого общества, которое было весьма многолюдным) в числе многих других выступил В.Ф.Переверзев (это был, по-видимому, его единственный выход на публику после многолетней ссылки). Он сурово осудил бахтинскую методологию как порочную («Они ничему не научились», – сказал по этому поводу после заседания В.Н.Турбин). А немногим позже (мне довелось слышать это в домашней обстановке) Валерьян Федорович с возмущением говорил о выступлении С.Г.Бочарова в защиту Бахтина…

Марксистская идеология, замешанная на дрожжах воинственного утопизма, как об этом свидетельствуют приведенные высказывания Переверзева, Лифшица, Поспелова, неотвратимо порождала в тех, кто был ей причастен, фанатическую

[17] *Поспелов Г.Н.* Развитие теории искусства в нашей стране и новая «эстетическая школа» // Эстетическое: Сб. статей. М., 1964, с.188, 194, 196, 202.

нетерпимость по отношению к *любым* воззрениям, отличавшимся от их собственных, «единственно правильных». В таких формах велась в сталинскую эпоху (да и позже!) борьба за «всеспасающее» мировоззрение.

Поиски всяческой «крамолы» и ее обличение становились своего рода императивом. Требовалась беспощадная борьба за «чистоту» господствовавшей идеологии. Вот начало одной из разгромных статей послевоенного времени (ее предметом была статья В.Десницкого «М.Горький и национальные традиции в русской литературе»): «Одна из боевых задач советского литературоведения состоит в том, чтобы разоблачать до конца пережитки лженаучных теорий»[18].

Вот значительно более поздние (1975) слова М.А.Лифшица из письма редактору Н.П.Розину о статье Г.Н.Поспелова «Единого потока теория», предназначавшейся для 9 тома «Краткой литературной энциклопедии»: «Имя Г.Лукача… приплетено Г.Н.Поспеловым из чисто демагогических соображений»; в статье – «полная пустота», «невнятный набор слов», а сама она – «низкий поступок», который «нельзя оправдать ничем». И даже так: перед нами – выходка «в стиле Дона Базилио» (имеется в виду мастер клеветы в «Севильском цирюльнике» Бомарше)[19].

Скандалам в благородном семействе литературоведов-марксистов, как видно, не было конца.

В послевоенную пору агрессивное вмешательство сильных советского мира в дела литературоведения достигло максимума. В 1947–1949 годы развернулась масштабная кампания по борьбе с космополитизмом как антиподом советского патриотизма (истоки космополитизма усматривались в трудах А.Н.Веселовского, который тогда именовался «буржуазным идеалистом»).

Центром гонений на науку о литературе стал филологический факультет Ленинградского университета. В семи смертных грехах были обвинены такие крупные литературоведы, как В.М.Жирмунский, Б.М.Эйхенбаум, Г.А.Гуковский, М.К.Азадовский. Этот мрачный эпизод истории нашей науки

[18] *Жданов В.* Рыцари «единого потока» // Литературная газета, 1948, № 62.

[19] Архив автора данной статьи.

тщательно исследован (с привлечением архивных материалов) в статьях К.М.Азадовского и Б.Ф.Егорова[20].

Нечто подобное в ту же пору происходило и на филологическом факультете МГУ. В качестве фигур одиозных выступали П.Г.Богатырев, Н.К.Гудзий, С.М.Бонди, М.Н.Петерсон, Э.В.Померанцева и (далеко не в последнюю очередь) Г.Н.Поспелов, которого обличали и за апологию Веселовского, и за признание достоинств романа «Бесы» «архискверного» (словечко Ленина) Достоевского, и за трактовку романтизма как явления целостного (без учета противостояния его «прогрессивной» и «реакционной» ветвей). «Все выдает, – говорилось о поспеловской статье "Проблемы романтизма", – формализм, аполитичность, антинаучность взглядов. Не может не удивлять пустопорожность хода рассуждений Г.Поспелова»[21].

***

Официальная идеология советского периода в ее «развороте» к науке (к литературоведению, быть может, в наибольшей мере) обладала весьма специфичными формами выражения в речи не только письменной (книги, статьи), но и устной (лекции, выступления на собраниях и конференциях, на защитах диссертаций). Это была риторика, отмеченная митинговым пафосом, нетерпимостью и агрессивностью. Вот пример. В 1974 году мне довелось (в паре с У.Р.Фохтом) выступить оппонентом по кандидатской диссертации о Чехове (дело было в Московском областном педагогическом институте). Перед этой защитой состоялась другая, о теме рабочего класса в советской литературе. Мы с Ульрихом Рихардовичем стояли в коридоре, о чем-то

[20] См.: *Азадовский К.М.*, *Егоров Б.Ф.* О низкопоклонстве и космополитизме. 1948–1949 // Звезда, 1989, № 6; *Азадовский К.М., Егоров Б.Ф.* «Космополиты» // Новое литературное обозрение, 1999, № 36. О гонениях на литературоведов и критиков в ту пору см. также: *Громова Н.* Распад. Судьба советской критики: 1940–1950-е годы. М., 2009.

[21] *Ковальчик Е.* Псевдонаучные записки // Литературная газета, 1949, 28 сентября.

переговаривались. И вдруг вздрогнули: в аудитории, где шла защита, раздался истошный, истерический крик. Это начал свое выступление оппонент, у которого диссертация и, главное, сама ее тема вызвали безмерный энтузиазм в духе и стиле публичных выступлений 1930–40-х годов.

Здесь имела место, конечно же, гротескная крайность, пусть и типичная. Советская же идеология в ее существе нуждается в специальном рассмотрении, непредвзятом и спокойном. Мы ограничимся немногим. Идеология эта претерпевала изменения, порой весьма радикальные. В 1920–1930-е годы на авансцене находилась идея пролетарского (революционного) интернационализма, которой сопутствовало грубое третирование национальных традиций – всего того, что имело место в дореволюционной России. Ценился лишь опыт революционной борьбы с самодержавием («освободительного движения»). В середине 1920-х годов, справедливо отмечает Н.В.Корниенко, «по исторической памяти, являющейся основой этнической, культурной традиции и самосознания русского народа, было решено нанести сокрушительный удар из всех оружий»[22]. Подобные удары вершились под знаменем борьбы с национализмом и шовинизмом вплоть до войны 1941–1945 годов.

А позже – противоположная крайность, тоже опасная для страны и ее народа: апология национально-государственного начала, советского патриотизма вкупе с программой изоляции советского общества от опыта других стран и жестким отвержением того, что именовали космополитизмом, а ныне (с противоположной оценочной коннотацией, тоже уязвимой) нередко называют глобализацией, имея в виду нивелирование и устранение национальных различий. В послевоенные годы интеллектуальные (точнее – псевдоинтеллектуальные, идеологические) гонения на дореволюционные традиции ослабились, хотя недоверие к «патриархальности», жестко провозглашенное в статьях

[22] *Корниенко Н.В.* «Нэповская оттепель»… с.46. См. также с.44-52. Это зловещее идеологическое веяние уже в 1927 году было замечено Л.Я.Гинзбург: «У нас сейчас допускаются всяческие национальные чувства, за исключением великороссийского… Это жестоко оскорбляет нас в нашей преданности русской культуре» (*Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб, 2002, с.380).

Ленина о Л.Толстом, в составе официальной идеологии и литературоведения сохранялось.

Советская идеология в ее «литературоведческой явленности», как видно, прошла несколько этапов, по меньшей мере – два. Вместе с тем в ее составе наличествовали и некие константы. Это – безудержная апология революционности и сопутствующее ей понимание ценностей российского прошлого как истории освободительного движения (об этом – «методологически руководящая» статья Ленина «Памяти Герцена», 1912 год), примат политики над нравственностью (здесь к месту вспомнить выступление его же в 1920 году на Третьем Всероссийском съезде комсомола); атеизм, провозглашавшийся Лениным как некий императив (статья 1922 года «О значении воинствующего материализма»).

Марксизм-ленинизм в его «сталинской редакции» являл собой *версию* марксизма, в значительной мере его сужающую и искажающую. Воцарившаяся в России советской поры идеология имела для страны и общества значимость по преимуществу негативную. Об этом на протяжении последних двух десятилетий произнесено огромное количество слов: в печати, с экрана TV, по радио…

Но значима и другая сторона дела. А именно: идеология эта так или иначе противостояла релятивизму любого толка: как ницшеанскому (его отголоски имели место в символизме и футуризме), так и прошумевшему много позже постмодернизму. И она *в какой-то степени* сохраняла в себе укорененное в веках (и непререкаемо истинное) представление о людях и их сообществах как носителях и средоточиях некой определенности, *стабильности мироотношения* и поведенческих установок. Эта идеология требовала от людей *серьезности* их жизненной ориентации. Марксистская (в том числе и марксистско-ленинская) концепция была *нерелятивистской* и чуждой какому-либо цинизму (речь идет, естественно, не о жизненной практике эпохи, а о собственно мировоззренческой сфере). И люди, попав во власть этой идеологии, нередко сохраняли ресурс для преодоления марксистской редукции ценностей. Те, кто принял советскую идеологию (а это была бóльшая часть общества и народа),

могли оставаться (и нередко оставались) глубинно верными фундаментальным началам культуры России и всего человечества. Замешанная на дрожжах идеи бескомпромиссной, ожесточенной классовой борьбы, эта идеология в то же время (все-таки!) не являлась *тотально* негативной. Она была горестным и зловещим искажением непререкаемых ценностей, но не их абсолютной противоположностью, а потому *внутри себя самой* несла возможности (потенциал) ее преодоления, что и происходило между серединой 1950-х годов («оттепель» и XX съезд) и серединой 1980-х (начало перестройки).

Литературоведы, находившиеся под властью официально насаждавшейся системы взглядов, вынужденные ей подчиняться или же принимавшие ее по велению ума и сердца, так или иначе *редуцировали* свой предмет. В составе художественной словесности очень многое было отсечено. Прежде всего это – неоценимо важные религиозно-нравственные аксиомы и проблемы. Факты истории литературы подгонялись под требуемую схему. Писатели-классики подавались прежде всего как обличители дореволюционного строя, как революционеры либо их подобия. Произведения Чехова в большинстве случаев трактовались как предвестие творчества Горького. Запрет (или полузапрет) был положен на Достоевского как писателя «архискверного» (эти слова Ленина одобрительно, как директивные, цитировались часто). Повезло, можно сказать, Пушкину, который (свидетельство тому громкий юбилей 1937 года) был официально канонизирован, но и здесь утраты были весьма серьезны: творчество великого поэта непомерно сближалось с декабризмом. Благодаря статьям Ленина о Л.Толстом, этому писателю тоже отдавалась должная дань внимания и уважения, но и тут наличествовал сильный крен в сторону обличительных начал его творчества.

Более или менее свободно и адекватно (хотя и здесь имели место достаточно серьезные издержки) можно было, однако, изучать литераторов-декабристов, Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова, Некрасова и Салтыкова-Щедрина, чем и занималось едва ли не большинство советских литературоведов.

В наибольшей степени была редуцирована литература первых десятилетий XX века: она катастрофически «усохла» до Горького и Маяковского, творчество которых тоже трактовалось однобоко и искаженно, Шолохова и Твардовского (если называть больших писателей). При этом на авансцену литературоведческой мысли выдвигались многочисленные фигуры второго, третьего и т.д. рядов. Блок ценился главным образом за поэму «Двенадцать», интерпретировавшуюся как воспевание революции. О Мандельштаме и Ахматовой в 30-е годы (да и позже!), естественно, молчали. Писателей-эмигрантов даже просто упоминать было невозможно (признавалась, правда, в качестве обличения дореволюционной России бунинская «Деревня»). Репрессии по отношению к литературоведам и принудительные редукции предмета их штудий, как видно, шли рука об руку. Наиболее прочным и надежным был их «союз» в 1930-1940-е годы.

***

Императивы-запреты и дамоклов меч репрессий, от которых не был гарантирован никто, порождали совершенно особую, порой невыносимо тягостную жизненную атмосферу (существования ученых – в том числе), которую людям последующих поколений представить себе трудно. Неминуемыми были напряженное и мучительное ощущение висящей над каждым опасности, чувства собственной беспомощности и страха, которые доводилось испытывать и людям мужественным. Вспоминая о 1940-х–50-х годах, Б.Рунин писал: «Чаще всего мы руководствовались в своем поведении… подсознательно действующим страхом. В конечном счете страх таился за всеми нашими поступками»[23]. Полагаем, что здесь налицо некоторое преувеличение: чувство страха руководило далеко не всеми поступками литературоведов и критиков той поры, о чем речь пойдет позже. Но возникло это преувеличение отнюдь не на пустом месте.

Таило угрозу все что угодно, и прежде всего открыто-

[23] *Рунин Б.* Мое окружение (Записки уцелевшего) М. 1995, с.179.

доверительное общение между людьми, о чем – страшные слова в дневнике М.М.Пришвина (запись 1938 года): «Решил выбросить из числа верных людей всех, кроме единичных столпов, совершенно непоколебимых. И для себя, своего спокойствия, и из-за них самих. А то ведь каждый раз, как сказал кому-нибудь лишнее, через некоторое время одумаешься и раскаешься: «Зачем я сказал!». Понятно, что при этой одумке допускаешь возможность доноса. И, значит, каждый раз, когда с кем-нибудь заводишь сомнительный разговор, – тем самым оскорбляешь его. И, значит, разговаривать о некоторых вещах теперь вообще неприлично». И далее: неглуп совет «повесить у себя какой-нибудь портрет и тем определить границы разговоров»[24]. Вспоминаются и слова Бродского: в те времена «почти в каждой комнате висел его <Сталина. – *В.Х.*> портрет»[25], что, добавлю, было ненадежным, конечно, но все-таки знаком благонадежности. Имела место, в частности, фатальная «закрытость» общения старших с младшими: и в домашней обстановке, и в школах (особенно – на уроках литературы и истории), и в вузах, в наибольшей мере – на факультетах гуманитарных, которые, как было принято говорить, составляли звено «идеологического фронта».

Опасным оказывалось также хранение книг и рукописей, которые расходились с господствующей идеологией. В одной из домашних библиотек мне довелось видеть изданную на рубеже 1910-1920-х годов хрестоматию русской поэзии начала столетия, где были вырезаны страницы со стихами Гумилева, а его фамилия в оглавлении – тщательно замазана тушью. Из мемуара С.Г.Бочарова известно, что М.М.Бахтин уничтожил собственную рукопись «О непогибших», где речь шла о виновности всех тех, кто так или иначе приспособился к послереволюционным порядкам. А.А.Ахматова вспоминала, как в начале 1930-х годов шел дым из печей множества городских домов: сжигались книги и рукописи.

Однако многие несовместимые с официальной идеологией тексты (художественные, литературно-критические, публи-

[24] *Пришвин М.М.* Дневники. 1938–1939. СПб, 2010, с.5.

[25] *Бродский Иосиф.* Размышления об исчадии ада // Новое литературное обозрение, 2000, № 45, с.149.

цистические, философские) продолжали свое существование и создавались вновь даже в самые мрачные времена. Они, эти тексты, не имели путей выхода на публику ни в виде публикаций, ни в облике чего-то подобного «самиздату» последующей эпохи. Это была потаенная литература, тщательно хранившая себя от «чужого взгляда»: люди, как говорилось, «писали в стол». От обыска не был гарантирован никто. И само по себе хранение таких текстов, печатных и рукописных, требовало от людей мужества, способности идти на риск. Подобная литература была, так сказать, подобыскной. Таковы опубликованные лишь на протяжении двух-трех последних десятилетий (частично или полностью) труды С.А.Аскольдова («Четыре разговора (Отрывок из задуманного романа)» и «Мысленный образ Христа» – 1930-е годы)[26], А.А.Мейера (в их ряду «Размышления при чтении "Фауста"», 1935, – весьма пространная и содержательно глубокая работа, составляющая, на наш взгляд, существенное звено русской «фаустианы»[27]), А.А.Золотарева, автора рукописей «Книга о книгах. Заметки для памяти и рецензии для себя» и «Литдневник за 1939–1941 год», а также трактата «О Гегеле и гегельянстве» (1940-е годы), где марксистско-ленинская философия расценивается как несостоятельная[28]. К месту вспомнить также дневниковые записи разных лет и десятилетий Л.Я.Гинзбург, К.Чуковского, М.М.Пришвина, составляющие бесценное свидетельство об эпохе, которая настойчиво заметала собственные следы.

Время Сталина, а в значительной мере и последующих десятилетий, было эпохой *компромиссов*, на которые были обречены писатели и ученые, далеко не в последнюю очередь – и литературоведы. Компромиссы эти были весьма разнообразными и порой заходили весьма далеко. Об этом с предельной

---

[26] См.: Пути и миражи русской культуры. СПб, 1994, с.402-508.

[27] См.: *Мейер А.А.* Философские сочинения. Paris, 1982. Вступит. статья В.Н.Топорова (псевдоним – С.Далинский).

[28] См.: *Аниковская А.Н., Хализев В.Е.* О литературной жизни в России 1930-х–начала 1940-х годов (по страницам архива А.А.Золотарева) // Филологические науки, 1992, № 2; *Золотарев А.А.* О Гегеле и гегельянстве // Вопросы философии, 1994, № 5.

жесткостью (быть может, избыточной, но далеко не безосновательной) делала записи на рубеже 1920-1930-х годов Гинзбург. (Они дождались публикации лишь в 1989 году.) Приведу несколько цитат. 1929: «Приходится писать вполголоса». (По словам А.А.Золотарева, историк И.М.Гревс в эту пору и позже «работал под сурдинку».) 1932: «Научились неплохо писать, не имея мыслей». 1932: «Становится все яснее: писать для печати нельзя – можно только халтурить». Много позже, вспоминая те времена, Гинзбург записала: «Меня поражает, что люди в своем роде честны, хотя думают и говорят разные вещи»[29].

Вместе с тем ученые, достойные этого имени, упорно, настойчиво стремились свести к минимуму вынужденные компромиссы. Они писали и публиковали то, что думали, хотя нередко использовали «подстилочные фразы» (слова А.П.Скафтымова) и «знаки лояльности» (выражение В.М.Марковича). Приходилось прибегать и ко всяческим умолчаниям и недоговоренностям. Это была, так сказать, минимальная дань требуемым идеологическим стереотипам. Знаменательна дневниковая запись М.М.Пришвина (1932): задача писателя теперь – «стоять для всей видимости на советской позиции и в то же время не расходиться с собой»[30]. Именно в такой неявной форме вершилась нескончаемая цепь актов противостояния официальной идеологии.

Одним из «родов» компромисса являлась автоцензура. Так, В.М.Жирмунский в книге 1928 года «Вопросы теории литературы», куда вошли его ранние статьи, сильно их урезал. Книга 1922 года «Поэзия Александра Блока», где много говорилось о религиозно-философских воззрениях поэта, была сокращена в два раза и превратилась в статью под названием «Поэтика Александра Блока». А из статьи «Преодолевшие символизм» (1916) ученый выбросил все, что касалось религиозного традиционализма Ахматовой. Было устранено и выражение надежд на то, что со временем мы обретем литературу одновременно религиозную и подлинно реалистическую. «Нам грезится, – писал он, – что новая поэзия может стать… не индивидуалистиче-

[29] *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002, с.79, 112, 394.

[30] *Пришвин М.М.* Дневники. 1932–1935. СПб, 2009, с.133.

ской… и городской, а общенародной, национальной… что она будет вскормлена всей Россией, ее историческими преданиями и ее идеальными целями»[31]. Устранив эти эпизоды собственных ранних статей из новой их публикации, Жирмунский, конечно же, исказил сам себя. Но не сделай он этого, книга 1928 года не существовала бы вообще.

Зловещей приметой эпохи тоталитаризма было предъявлявшееся ученым требование признавать собственные ошибки. Чтобы избежать нависавших репрессий, литературоведам, которые в чем-то отклонялись от «должного» и были подвергнуты критике в печати или на партийном собрании, полагалось признавать свои ошибки, то есть каяться. Ритуал покаяния именовался самокритикой и невольно пародировал (выворачивал наизнанку) обряд церковной исповеди. В сталинские времена широко бытовал горестно-шутливый совет каждому: «Не думай. Подумав, не пиши. Написав, не публикуй. Опубликовав – кайся!».

Унизительный советский обычай вынужденного признания ошибок имел весьма разные формы. Это были и выступления на собраниях либо в печати, адресованные высшим инстанциям письменные заявления. У истоков данного, так сказать, научного жанра – «Памятник научной ошибке» В.Б.Шкловского (1930). По поводу этого печально знаменитого текста много позже Л.Я.Гинзбург сказала А.П.Чудакову следующее: «…тогда это было дело обычное. То один каялся, то другой». И заметила, что Шкловскому (имелось в виду его «эсеровское» прошлое) «трудно было уцелеть с такой биографией»[32]. Знаменателен совет В.Ф.Переверзева его последователям и ученикам (в ту же

---

[31] *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // Русская мысль, 1916, № 12, с.56. В авторитетной републикации трудов молодого ученого, к сожалению, воспроизведены тексты, «урезанные» им для издания 1928 года (см.: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977). Работы о преодолевших символизм и творчестве Блока в их первоначальном облике см.: *Жирмунский В.М.* Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм. М., 1998; *Жирмунский В.М.* Поэтика русской поэзии. СПб, 2001.

[32] *Чудаков А.П.* Разговаривая с Гинзбург // Новое литературное обозрение, № 49 (2001), с.321.

пору): «Отрекайтесь от того, что писали. И – от меня тоже»[33]. К месту вспомнить и то, как повела себя Ахматова, будучи ошельмованной в 1946 году (доклад Жданова, постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград»). Когда Анну Андреевну «полузаставили» прийти на встречу с английской студенческой делегацией, ей был задан вопрос, как она относится к постановлениям. «Я встала, – рассказала через несколько лет Ахматова Л.К.Чуковской, – и произнесла: ”Оба документа – и речь товарища Жданова, и постановление Центрального Комитета партии – я считаю совершенно правильными“»[34].

Пышным цветом расцвел жанр покаяний в пору борьбы с космополитизмом: предъявленные им обвинения вынуждены были признать в письменной форме В.Я.Пропп, Б.М.Эйхенбаум, В.М.Жирмунский. Попытался этому воспротивиться Г.А.Гуковский, что кончилось хуже плохого.

Нечто подобное тогда же происходило и на филологическом факультете МГУ. После цепи атак на него на всяческих заседаниях и в печати «каялся» Г.Н.Поспелов[35]. Вот фрагмент его выступления на заседании кафедры истории русской литературы, которое состоялось 25 февраля 1949 года: «Я считаю необходимым подвергнуть свои статьи решительной критике и подумать о корнях своих ошибок». И далее: «Со мной случилось, мне кажется, приблизительно то же, что и с ответственными редакторами ленинградских журналов, допустивших на их страницы враждебные и упадочные произведения Зощенко

[33] На рубеже 1920–1930-х годов процедура отречений и покаяний в кругу философов обрела официальный статус. От последователей А.М.Деборина требовались публикации, его обличающие (см.: Под знаменем марксизма, 1931, № 1, 3-4, 11-12; 1932, № 1-2). Массовое предательство Деборина его учениками было впоследствии справедливо названо попранием и ломкой «вековых этических принципов русской интеллигенции» (*Белая Г.А.* Дон-Кихоты 20-х годов. «Перевал» и судьба его идей. М., 1989, с.330).

[34] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. М., Т.2, 1997, с.94.

[35] См.: *Хализев В.Е.* Г.Н.Поспелов в пору борьбы с «буржуазным либерализмом» и «космополитизмом» А.Н.Веселовского (1947–1949). – Принято к публикации в: Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции. Изд-во МГУ.

и Ахматовой»[36]. Читать этот текст (он попал в мои руки сравнительно недавно) было горестно и страшно.

Ритуал покаяния сохранился и в послесталинские времена, значительно более мягкие: теперь официальная критика угрожала лишь увольнением с работы. Вот один из эпизодов. Середина 1970-х. Институт мировой литературы. Подготовлен очередной (третий) том серии «Памятники средневековой литературы». И – разражается скандал. Президент АН СССР Федосеев возмущен обилием религиозных текстов и уважительными комментариями к ним. Дан выговор директору ИМЛИ Б.Л.Сучкову. Тот вызывает сектор античной литературы (его возглавлял М.Л.Гаспаров). «Сучков, – вспоминал Михаил Леонович много лет спустя, – объяснил нам, какая была мракобесная средневековая культура. Мы говорили «понимаем», но, видимо, недостаточно убежденно, и Сучков усиливал гиперболы. Когда же он сказал, что в европейских монастырях процветало мародерство, я заволновался и раскрыл рот. Аверинцев, сидевший рядом, меня удержал. Потом он сказал: «Вы хотели выйти из роли»… Я написал признание ошибок по всем требованиям этого жанра и прочитал. Бумажка у меня сохранилась». Приводится текст, вот его фрагмент: «Мы упустили из виду, что религиозные тексты могут быть неверно поняты читателем… Руководящие высказывания Маркса и Энгельса… не использованы в должной мере…». Далее: «коллектив сектора признает свои ошибки и примет меры к тому, чтобы полностью изжить их в дальнейшей работе»[37]. Книга, вызвавшая гнев начальства в семидесятые годы, замечу, появилась лишь в 2006 году.

Кто бросит камень в ученых, которые на протяжении десятилетий шли на компромиссы и вместо того, чтобы впрямую отстаивать свою правоту, публично признавали свои так называемые ошибки?

Все эти ужасы порождали у ученых, работавших творчески, казалось бы, вопреки всему и вся, тягостное чувство собственной униженности. Беседуя в 1971 году с С.Г.Бочаровым, М.М.Бахтин о своей работе над книгой «Проблемы творчества Достоевско-

[36] Личный архив автора статьи.

[37] *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. СПб, 2008, с.83.

го» (1929), а, быть может, имея в виду и ее редакцию 1963 года, сказал следующее: «Мне ведь там приходилось все время вилять – туда и обратно. Приходилось за руку себя держать. Только мысль пошла – и надо ее останавливать»[38]. В том же роде – эпизод из истории подготовки к защите диссертации работы о Рабле. По требованию ВАК Бахтиным в 1949-1950 годы было написано введение к ней, по поводу которого ученый в письме к В.В.Кожинову много позже высказался так: «Я дописал ее <рукопись. – *В.Х.*>… по указаниям экспертной комиссии ВАК и внес в нее много отвратительной вульгарщины в духе того времени»[39].

А вот несколько фраз из бесед А.Ф.Лосева с В.В.Бибихиным: «У меня везде цитаты из Маркса… Этикет все-таки надо соблюдать». Иначе «тебе плохо придется». И – еще одно горестное (покаянное): «Я вынес весь сталинизм на своих плечах. Все за Марра – и я за Марра. А потом осуждал марризм». «Меня поразило, – комментирует эти слова Бибихин, – как его мучат воспоминания о 30-х годах»[40].

То, о чем шла речь (страх ученых, их компромиссы и ритуальные покаяния), в послесталинские десятилетия все ощутимее и явственней отступало. Знаменательный факт: С.С.Аверинцев, призвавший своего друга М.Л.Гаспарова «не выходить из роли», сам примерно в то же время (даже несколько раньше, на рубеже 1960–70-х годов) с огромным успехом, обращаясь к широкой публике (исторический факультет МГУ), вдохновенно говорил о средневековой культуре с ее религиозными основами. Уже можно было, как видно, высказываться свободно, но лишь вне служебной обстановки, где официальные запреты еще сохраняли свою силу.

Советский идеологический режим от десятилетия к десятилетию смягчался. «Проработки» сходили на нет. Едва ли не последним их рецидивом был «разнос» изданной В.В.Кусковым книги «Древнерусские предания» с его предисловием (1982).

---

[38] *Бочаров С.Г.* Об одном разговоре и вокруг него // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999, с. 475.

[39] *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 6 тт. М., Т. 4 (1), 2010, с.921.

[40] *Бибихин В.В.* А.Ф.Лосев. С.С.Аверинцев. М., 2004, с.217, 173, 270.

Блюститель атеистических догматов упрекал ученого за то, что он «умиляется созданием инока-послушника» и отождествляет «служение богу… со служением отечественному благу»[41]. В ответ на мой вопрос, не угрожает ли Владимиру Владимировичу эта статья служебными неприятностями, он весело засмеялся и презрительно махнул рукой в знак того, что каких-либо опасений не видит: времена гонений на тех, кто «отклонялся», приходили к концу еще до перестройки. «Подстилочных фраз» в эту пору появлялось все меньше. Отсылки к классикам марксизма-ленинизма становились минимальными, превращаясь в безобидный ритуал, а то и исчезали вовсе.

Но вплоть до перестройки в дипломах и диссертациях обязательно было начинать список использованной литературы с сочинений классиков марксизма и материалов последнего партийного съезда. Точно так же обстояли дела с перечнями рекомендуемой студентам литературы в программах по курсам «Введение в литературоведение» и «Теория литературы». В лекционные курсы по этим предметам на протяжении ряда десятилетий неотвратимо включались такие разделы, как классовость, партийность и (в соответствующей трактовке) народность литературы. Обойти стороной этот ритуал не мог никто. Вот слова из предисловия к посмертной публикации замечательного курса В.М.Жирмунского (вторая половина 1950-х годов): «Текст лекций воспроизводится нами… без сколько-нибудь существенных поправок», но полностью устранен «один из разделов, на котором слишком явственно лежит печать того времени»[42]. Время это, напомним, тянулось вплоть до рубежа 1980–1990-х годов.

Вместе с тем в гуманитарной среде «послеоттепельной поры» марксизм как таковой, радикально скомпрометированный вульгарным официозом ряда десятилетий, становился крайне непопулярным. Вот запись М.Мамардашвили начала 1980-х годов: «Сегодня мы имеем ”плачущий марксизм“»[43].

---

[41] *Тарасенко Н.* Время искать. Заметки об атеистической литературе // Правда, 1983, 15 мая.

[42] См.: *Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение: Курс лекций / Под ред. З.И.Плавскина, В.В.Жирмунской. СПб, 1996, с.7.

[43] *Мамардашвили М.* Необходимость себя. Введение в философию. М., 1996, с.203.

***

В атмосфере гонений на науку люди, ей причастные, естественно, вели себя по-разному. Свобода выбора, как справедливо заметил В.М.Алпатов, сохранялась у них «при всех обстоятельствах»[44]. Одни ученые (даже в сталинские десятилетия) упорно и настойчиво сводили необходимые для их выживания компромиссы к минимуму, шли на риск, нередко оказываясь в положении более чем трудном. Они принимали, говоря словами Г.Белля, «причастие агнца». Другие же в большей или меньшей мере отступали от собственного профессионально-жизненного задания и *строили* свою работу на сделках с совестью. И, наконец, третьи принимали «причастие буйвола» и становились, так сказать, винтиками-энтузиастами в машине партийно-государственных репрессий. Когда того требовали от них «сильные мира», эти люди, взяв в руки дубинку, использовали ее по прямому назначению. Их правомерно назвать деятелями антикультуры (или антинауки). Подобных, с позволения сказать, литературоведов Л.Я.Гинзбург, говоря о ленинградских событиях 1949 года, называла «проработчиками» и давала им характеристику предельно жесткую, мы полагаем, даже избыточно жесткую: «обезумевшие от комплекса неполноценности», от «зависти к интеллектуальности, от мстительного восторга»[45].

Но нередко дело обстояло несколько иначе. Многие «разоблачители были… жертвами принуждения»[46]. Знаменательный факт: возглавлявший в 1949 году травлю лидеров ленинградского литературоведения Г.П.Бердников сорок лет спустя вспоминал: «За меня взялись в горкоме партии, вызвали в Москву,

---

[44] *Алпатов В.М.* Филологи и революция // Новое литературное обозрение, 2002, № 53, с.216.

[45] *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе, с.322.

[46] *Азадовский К.М., Егоров Б.Ф.* О низкопоклонстве и космополитизме. 1948–1949, с.170. О том, что гонители писателей и ученых, занимавшие в сталинской иерархии самые высокие места, вершили свои темные дела, испытывая страх и чувство вины, см. рассказ Вл.Тендрякова «Охота» (Неизданное. М., 1996): А.А.Фадеев, возглавлявший в 1949 году Союз писателей, предает своего друга, его публично обличая, а после этого, мучимый совестью, встречается с ним ночью (чтобы никто не заметил).

сделали строжайшее внушение». Предупредили: «не обеспечу – отдам партийный билет»[47]. «Отдача» билета в ту пору, по-видимому, впрямую угрожала не только устранением с руководящей работы, но и чем-то гораздо посерьезнее.

Полувынужденное предательство, уйти от которого часто не хватало сил, исполнение «черных обязанностей» (слова В.Я.Кирпотина о деяниях Фадеева в 1947–1948 гг.)[48] – такова была участь множества людей сталинской поры, что было замечено Л.Я.Гинзбург еще в 1930 году: «Все чаще приходится сталкиваться с людьми, которые топят вас из страха». И, продолжала она, «нельзя сказать человеку: откажитесь от вашего места и от хлеба, который едят ваши дети, потому что это не суть важно по сравнению с истиной и несправедливостью»[49].

И еще из области страшного. В ряду гонителей науки, громил и доносчиков нередко оказывались люди, панически боявшиеся, что выплывут наружу компрометирующие их биографические факты. Скажем, родная сестра литературоведа являлась старообрядкой, или брат служил у немцев полицаем, или предосудительное и позорное событие в собственном прошлом (попав во время войны в окружение, человек закопал в землю свой партийный билет). Подобные опасения у многих порождали непреоборимое стремление *любой ценой* угодить сильным мира, выслужиться, оградить себя.

Участники гонений («проработчики») были людьми очень разными. Знаменательна сложная, неоднозначная фигура М.Б.Храпченко (1904–1986). С 1938-го по 1948 год это председатель комитета по делам искусств при Совете министров; с 1967 года – академик-секретарь Отдела литературы и языка Академии наук. Естественно, он выполнял все, что требовалось от человека такого статуса: в 1940-е годы – участник борьбы с космополитизмом, в 1970-е годы – организатор письма академиков-филологов, в котором осуждался А.Д.Сахаров. Работы Храпченко (книги о Гоголе, ряд теоретико-литературных статей), конечно же, не весьма интересны, но профессионализ-

[47] *Азадовский К.М., Егоров Б.Ф.* «Космополиты», с.122.

[48] *Кирпотин В.Я.* Ровестник железного века: Мемуарная книга. М., 2006, с.641.

[49] *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе, с.408.

мом они отмечены. Вместе с тем Храпченко даже в сталинские времена по возможности помогал достойным деятелям культуры. Свидетельство тому –присылавшиеся ему письма, благодарные, и порой доверительно-личные. В ряду адресантов – Пастернак, К.И.Чуковский, Каверин[50]. Бесспорной заслугой Храпченко в более поздние времена было то, что он поддержал отечественный структурализм, заявив, что его методология совместима с марксизмом и ему родственна. Позитивную значимость имели работы ученого об историко-функциональном изучении литературы (такова прежде всего статья «Время и жизнь литературных произведений»). В 1980-е годы он поддержал инициаторов создания фундаментальной энциклопедии «Русские писатели. 1800–1917. Биобиблиографический словарь». «Храпченко, – писал академик Н.И.Балашов, – на старости лет – одна из светлых фигур среди глав общественных отделений Академии»[51].

Нечто в этом роде правомерно сказать также о Б.Л.Сучкове, который в сталинскую эпоху работал при ЦК партии, позже, с 1967 года – директор ИМЛИ. Это был человек, как его охарактеризовал М.Л.Гаспаров, «умный и не злой», но сполна выполнявший репрессивные директивы свыше (об этом уже говорилось). В конце 1950-х годов Сучков содействовал публикации десятитомного собрания сочинений Т.Манна (написал к его первому тому вступительную статью) и появлению в 1965 году однотомника Ф.Кафки (составитель и автор предисловия). К этой области деятельности Б.Л.Сучкова (статьи о Манне и Кафке) М.Л.Гаспаров отнесся весьма жестко: утверждал, что эти крупные писатели Запада здесь переведены на «официальный язык»[52], что было в значительной мере справедливо. Но ведь без инициатив Сучкова мы бы, по всей видимости, еще долгое время не имели на русском языке ни Томаса Манна в достаточно полном объеме, ни тем более – переводов Франца Кафки!

---

[50] См.: Деятели русского искусства и М.Б.Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусства: апр. 1939 – янв. 1948: Свод писем. М., 2007.

[51] *Балашов Н.И.* Подвиг академика Лихачева // Известия РАН: Серия лит. и яз., 2000, № 1, с.5.

[52] *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки, с.88.

К месту вспомнить и А.Л.Дымшица, который от официоза не отклонялся и в 1949 году находился в ряду гонителей на науку, а в то же время имеет некоторые заслуги в области литературоведения. В частности, он содействовал публикации стихов Мандельштама в серии «Библиотека поэта» (1977) и написал предисловие к этой книге (пусть и «оказененное»), которой было начато приобщение к творчеству поэта широкого круга читателей. Подобного рода предисловие в ту пору было принято называть «конвойными».

Нечто подобное правомерно было бы сказать и о таких *далеко не положительных* фигурах, как В.В.Ермилов, Я.Э.Эльсберг, Р.М.Самарин, которые, нет сомнений, были литературоведами-профессионалами, не лишенными дарований.

***

В истории отечественного литературоведения истекшего столетия (на разных его этапах) имели место весьма резкие «перепады» и противостояния: отчуждения, разрывы, вражда. О конфронтации литературоведов-марксистов с формалистами и розни (чтобы не выразиться сильнее) в их кругу мы уже говорили. К сказанному добавим, что в 1920-е годы имело место и иное – ожесточенное противостояние и тех и других дореволюционной науке и философии: и формалисты, и марксисты выступали как своего рода авангардисты, в роли ниспровергателей национального прошлого, будто бы исчерпавшего себя, даже враждебного современности. И тем самым друг с другом невольно смыкались.

В этом убеждают суждения ученых-антиподов, какими были Б.М.Эйхенбаум и В.Ф.Переверзев. Вот несколько фраз из письма (19 октября 1921 года) Эйхенбаума, поборника формализма, к В.М.Жирмунскому, который, заинтересованно и уважительно относясь к ОПОЯЗ'у, вместе с тем не был намерен отказываться от своих юношеских опытов в русле академического литературоведения: «…твое… желание сохранить свое прошлое <имеются в виду ранние работы Жирмунского с их религиозно-

нравственно-философской проблематикой. – *В.Х.*>, свою самостоятельность пугает меня в тебе… меня пугает, что в тебе мало фанатизма… Перед тобой дилемма: перелом <в сторону полной сосредоточенности на вопросах формы. – *В.Х.*> или академическое бесстрастие»[53]. Эти «научно-авангардистские» суждения (отречемся от старого мира!) парадоксально (а в то же время и закономерно) перекликаются с программными высказываниями марксиста Переверзева, который тоже считал, что ему и его единомышленникам *впервые* открылась полная научная истина, и утверждал, что следует «беречься в своих исследованиях от всяких рецидивов старых методов»[54].

В обоих случаях перед нами некое парадоксальное, а в то же время по-своему органичное соединение строго научных установок, пассионарности авангардистского толка, фанатической узости и веры (можно сказать, слепой) в то, что наконец-то торжествует (или готова восторжествовать) *полная* истина. Именно отсюда – нетерпимость, ожесточение, вражда.

Совершенно иными, противоположными свойствами обладало отечественное литературоведение дореволюционной поры. Ученые составляли некую общность, где преобладали начала дружественного сотрудничества. Вот одно из свидетельств тому. В 1880-е годы А.А.Потебня подверг критике некоторые идеи своего старшего современника и учителя Ф.И.Буслаева, о чем написал ему «полуизвиняющееся» письмо. Ответ был таков: «Тот ученый, профессор, который не радуется, что его слушатели дальше и шире идут в науке… делает капитальный грех против своего призвания»[55]. Слова более чем весомые, эпохально значимые. Атмосфера творческого сотрудничества была отличительной чертой и отечественного литературоведения начала XX столетия. В 1925 году известный сербский филолог А.Белич, учившийся до того в ряде российских университетов, писал: «Во всех корпорациях самое важное – дух, который

[53] Переписка Б.М.Эйхенбаума и В.М.Жирмунского // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988, с. 314-315.

[54] *Переверзев В.Ф.* Необходимые предпосылки марксистского литературоведения // Литературоведение. Под ред. В.Ф.Переверзева. М., 1928, с.18.

[55] Цит. по: *Франчук В.Ю.* А.А.Потебня. М., 1986, с.85.

в них господствует. Так и в университетах. Недостаточно, чтобы какой-либо университет имел великих ученых для того, чтобы он хорошо исполнял свою роль рассадника науки и культуры. Необходимо, чтобы в нем господствовал истинно научный дух. Университеты с небольшим количеством крупных ученых, но проникнутые научным духом, способны более успешно работать для науки, чем университеты с гениальными учеными, но без настоящей научной атмосферы. В русских университетах эта атмосфера существовала»[56]. Носителями этой мирно-академической традиции в первые десятилетия XX века были С.А.Венгеров, Ф.Д.Батюшков, Д.Н.Овсянико-Куликовский, В.Н.Перетц, А.М.Евлахов – поборники методологического плюрализма.

«Перепад» между дореволюционной и послереволюционной наукой о литературе был, как видно, предельно резким, порой мучительно напряженным. Он ознаменовался не только новациями, которые во многом обогатили науку, но и серьезными утратами: нежелательным для культуры отвержением тех ценностей, которые с трудом (и далеко не в полной мере) приходится восстанавливать ныне.

***

Совсем иного рода сдвиг в истории отечественного литературоведения (не менее значимый, чем тот, о котором шла речь, и тоже напряженный и горестный) имел место в 1950-1960-е годы, когда в нашу науку пришло поколение, начинавшее формироваться в сталинскую пору, максимально неблагоприятную для становления человеческой личности: подавляющее большинство молодых людей этой поры оказалось отлученным от всех традиций, кроме революционных. «Молодежь, – записывал М.М.Пришвин в 1938 году, – которая не видела сама жизни до революции и только слышала в школах проклятия той жизни как «правду», от родителей устно <под-

[56] Цит. по: *Гудков В.П.* Славистика. Сербистика: Сб. статей. М., 1999, с.132-133.

черкнуто автором – *В.Х.*> получала понятие о правде иной»[57]. Попытки детей побольше узнать о родителях и предках чаще всего оказывались тщетными. На вопрос, заданный моим другом-ровесником отцу, кем были его родители, тот ответил: «Тебе этого знать не надо. Если будешь знать, арестуют». К месту вспомнить и другое: очень многие из тех, кому довелось родиться в 1920-е годы, с войны не вернулись.

Общение старших литературоведов, в большей или меньшей мере приобщенных к дореволюционной культуре, с детьми сталинской эпохи, понятное дело, было усеченным, редуцированным. Это напряженно и горестно переживал лидер вузовской литературоведческой педагогики 1930–1950-х годов А.П.Скафтымов. «Иногда хочется, – писал он Ю.Г.Оксману, – всего себя (методологически) изложить во всей системе, со всеми ссылками и параграфами, с предшественниками и без предшественников… А к чему это, когда методология всем молодым работникам заранее во всей готовности предписана к обязательному вниманию и исполнению…» О том же – в одном из последних скафтымовских писем Оксману, где шла речь о нежелании ученого заниматься своим архивом: «Мне никогда не думалось, что из моего «посмертного» кому-нибудь что-нибудь понадобится»[58]. А вот дневниковая запись Б.М.Эйхенбаума (1952): «Страшное расхождение поколений, совсем не понимаем друг друга»[59].

В пору оттепели и после нее в литературоведение пришло новое поколение ученых, которое со временем стало достойным наследником Бахтина, формальной школы и таких филологов, как Скафтымов, Жирмунский, Максимов, Гинзбург. Прав был А.Л.Доброхотов, говоря о филологах послесталинских десятилетий, родившихся в период с 1928 по 1938 годы, как о *великом*<курсив мой. – *В.Х.*> поколении, которое, по его словам, «сейчас уходит с какой-то беспощадной скоростью»,

---

57 *Пришвин М.М.* Дневники. 1938–1939. М., 2010, с.130.

58 Из переписки А.П.Скафтымова и Ю.Г.Оксмана//Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: Статьи, публикации, воспоминания. Саратов, 2010, с.302-303, 317.

59 *Эйхенбаум Б.М.* О литературе: Статьи разных лет. М., 1987, с.30.

но «до сих пор удивляет неиссякаемым ресурсом и духовной пассионарностью»[60]. Это – В.Н.Топоров, В.Э.Вацуро, М.Л. Гаспаров, С.С. Аверинцев, А.П. Чудаков, С.Н. Бройтман, В.В. Мусатов, А.В. Михайлов, А.И. Журавлева. В ряду ныне здравствующих из этого поколения (большинство которых старше названных) – А.М. Турков, Ю.Н. Чумаков, Б.Ф. Егоров, В.А. Келдыш, Ю.В. Манн, С.Г. Бочаров.

Многие из этого, можно сказать, послевоенного поколения далеко не сразу, лишь с течением времени находили дорогу к своим предшественникам и получали возможность наследовать их опыт. Но в результате связующие нити между «старшими» и «младшими» оказались надежными и прочными. Эпохально значимым фактом явился приезд в Саранск к Бахтину (лето 1961 года) молодых в ту пору В.В.Кожинова, С.Г.Бочарова и Г.Д.Гачева, повлекший за собой мощный поток публикаций ученого (книги о Достоевском и Рабле, ряд статей о романе и о многом другом) и, наконец, собрание сочинений, которое ныне близко к завершению. К месту вспомнить неуклонно возрастающий на протяжении последних десятилетий интерес к наследию и личности А.П.Скафтымова[61].

Со временем установились контакты филологов послевоенного поколения с формалистическим литературоведением, которое в 1930-1950-е годы было безоговорочно отвергаемо. Знаменательно знакомство и общение с В.Б.Шкловским А.П.Чудакова и М.О.Чудаковой, главное же – их неустанная и успешная работа над наследием Б.М.Эйхенбаума и Ю.Н.Тынянова. Значимы также переписка и беседы С.Г.Бочарова с Л.Я.Гинзбург. Впрямую протянулась нить от В.В.Виноградова к А.П.Чудакову (учитель – ученик). Деятельность М.Л.Гаспарова как стиховеда активно опиралась на опыты формальной школы, каковы прежде всего труды Б.И.Ярхо.

Подобного же рода контакты имели место (обратимся ко временам более далеким) между учеными дореволюционной поры

---

[60] *Доброхотов А.Л.* Аверинцев как философ культуры//Аверинцевские чтения. М., 2008, с.58.

[61] См.: Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Саратов, 2010.

с поколениями их детей, работавших в первые десятилетия советской эпохи. Так, учеником В.Н.Перетца был Н.К.Гудзий, один из ведущих профессоров МГУ. В.А.Адрианова-Перетц сыграла едва ли не решающую роль в обращении Д.С.Лихачева к древнерусской литературе (Дмитрий Сергеевич стал ее преемником как глава соответствующего отдела Пушкинского Дома). В последнее время все яснее вырисовываются генетические связи русского литературоведения советской эпохи (на *всех* ее этапах) с традициями религиозной философии начала XX столетия[62].

Наука о литературе советского периода, как видно, существовала (вопреки всем стихиям) в соответствии с универсальным в мире культуры законом преемственности. В своих достойных, высоких проявлениях она была едина и цельна. Но судьбы едва ли не большинства ученых оказывались поистине трагическими. Трагедии этой (что соответствует многовековому опыту человечества) сопутствовали некие просветы. Они являли собой *рассредоточенный* во времени катарсический феномен, порой едва приметный современникам, но «действовавший» неуклонно и постоянно.

***

Как видно, на долю русских литературоведов в советскую эпоху выпали испытания поистине невиданные. Но масштаб и надэпохальная культурная значимость (не только для России!) сделанного ими вряд ли может у кого-нибудь вызвать сомнение. Нет оснований соглашаться с М.М.Бахтиным, который, беседуя в 1971 году с С.Г.Бочаровым, отозвался о своем поколении гуманитариев с предельной жесткостью: «Все, что было сделано за эти полвека на этой безблагодатной почве под этим несвободным небом, все в той или иной степени порочно»[63]. Понять глубоко серьезный, трагический смысл этого высказывания

[62] См.: *Хализев В.Е.* Традиции религиозной философии рубежа XIX–XX веков в литературоведении советского периода // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. М., 2008.

[63] *Бочаров С.Г.* Об одном разговоре и вокруг него, с.475.

можно и нужно: оно продиктовано максимальными, абсолютными нравственными требованиями ученого к гуманитариям его времени и прежде всего – к себе самому. Но кому придет в голову осуждать труды Бахтина, а также А.П.Скафтымова, В.М.Жирмунского, Л.Я.Гинзбург, Д.С.Лихачева, деятельность которых не обходилась без компромиссов (пусть и весьма умеренных)? Этим (и многим другим) ученым довелось претерпеть, по выражению С.С.Аверинцева, самый темный час нашей истории. Но и в это время беспрецедентного попирания живой, свободной мысли они сделали для нашей науки неоценимо многое, выполнив достойное человека призвание *вопреки* всему и вся. Это свершение было подвижничеством в самом высоком смысле этого слова. Без опоры на их наследие современная наука о литературе (и будущая тоже!) непредставима.

А.А.Пауткин

Несохранившиеся памятники М.В.Ломоносову

Эмблематика и тексты

Анна Ивановна Журавлева в последние годы жизни обратилась к важной и многоаспектной теме – роли университета, университетского сообщества в национальной истории. Исследованию влияния университетской культуры на литературный процесс XIX в. и иные сферы русской духовной жизни был посвящен ряд публикаций, которые послужили отправной точкой для работы ее учеников. В своей научно-педагогической деятельности на филологическом факультете МГУ профессор А.И.Журавлева неизменно следовала тем высоким принципам, которые были заложены основателем старейшего вуза страны. И хотя русский XVIII век не входил в круг научных интересов лауреата Ломоносовской премии А.И.Журавлевой, образ великого ученого и поэта незримо присутствовал в ее трудах. Одному из ранних этапов рецепции наследия Ломоносова и посвящена данная статья.

Первым официально установленным памятником М.В.Ломоносову, как известно, стала скульптура работы И.П.Мартоса. Возведенная на народные пожертвования, она была торжественно открыта в Архангельске летом 1832 г. Скульптор, вдохновленный «Вечерним размышлением о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743), изваял изумленного певца севера, принимающего лиру из рук гения поэзии. Однако несколькими десятилетиями ранее уже

предпринимались шаги по увековечению памяти ученого и поэта. Дважды на рубеже XVIII – XIX вв. частными лицами устанавливались знаки, посвященные Ломоносову. Скромные сооружения не могли быть «превыше пирамид и крепче меди». Оба они не сохранились, а вот их описаниями мы располагаем. Замысел и символика памятников различны, как не схожи и люди, их создавшие. При этом каждая из композиций не только раскрывает авторские вкусы и пристрастия, но и наглядно отражает эстетические представления эпохи.

Один из этих памятников можно реконструировать в мельчайших подробностях, так как его описание, дополненное рисунком и планом местности, оставил сам автор – Петр Иванович Челищев (1745–1811). Известна и точная дата установки: 29 августа 1791 г. Отставной секунд-майор[1] Челищев совершил в 1791 г. путешествие по европейскому северу России, о чем поведал в дневнике, изданном в Петербурге Л.Н.Майковым только в 1886 г. под названием «Путешествие по северу России в 1791 году»[2]. В заглавии рукописи, принадлежавшей графу С.Д.Шереметеву, не указывалось имя ее создателя. Оно установлено на основании самого содержания текста, который путешественник, видимо, собирался издать.

Челищев, воспитанник Пажеского корпуса, учившийся вместе с А.Н.Радищевым в Лейпциге, был старшим по возрасту среди двенадцати дворян, оказавшихся в Германии (1766). В дальнейшем он не сделал сколько-нибудь заметной карьеры на государственной службе. Комментаторы «Путешествия из Петербурга в Москву» с различной степенью уверенности полагали, что в «приятеле моем Ч…», «человеке нраву крутого»[3] (глава «Чудово») Радищев изобразил именно Челищева[4].

---

[1] С 1711 по 1798 гг. существовали звания премьер-майора и секунд-майора. Премьер-майор командовал первым батальоном в полку.

[2] Путешествие по северу России в 1791 году. Дневник П.И.Челищева. Изд. под наблюдением Л.Н.Майкова. СПб., 1886.

[3] *Радищев А.Н.* Избранные философские сочинения. Л., 1949, с.46.

[4] В 1962 г. Ю.М.Лотман уверенно идентифицировал героя главы «Чудово» с П.И.Челищевым (см.: *Лотман Ю.М.* Пушкин. Биография писателя: Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1997, с.783). Свое северное путешествие Челищев совершал в основном водным путем,

Челищев не был участником литературного процесса екатерининского времени. Пожалуй, его «Путешествие» осталось бы незамеченным потомками, если бы не проявившееся в нем востор-женное отношение к гению Ломоносова. Вспомним, что начало 1790-х гг. было ознаменовано следующими событиями: Н.М.Карамзин приступил к изданию «Писем русского путешественника», только что умер Я.Б.Княжнин, сосланный Радищев к весне 1791 г. уже находился в Тобольске. Когда Челищев проплывал мимо Шлиссельбурга, туда еще не был водворен Н.И.Новиков. Это произойдет лишь через год. В свое время П.А.Орлов писал о метаморфозе, которую претерпевал жанр «путешествия» в начале XIX в., и, говоря о сочинениях М.И.Невзорова, Д.Горихвостова, Д.Н.Бантыша-Каменского и др., исследователь отмечал, что в них верх берет статистический и географический материал[5]. Хотя более ранние записки Челищева едва ли можно отнести к жанру сентиментального «путешествия», в них уже весьма силен справочно-описательный элемент.

Отставной секунд-майор отправился в путь с «квартеры» вместе с пятью слугами 27 мая 1791 г., во вторник. Из Петербурга до пристани Черной Речки Челищева провожал некий подполковник М.Н.Аксаков. Друзья направились сначала в Александро-Невскую лавру и отстояли там вечерню. Уместно напомнить, что «Слово о Ломоносове», венчающее собой «Путешествие из Петербурга в Москву», открывается раздумьями путешественника «перед столпом, над тлением Ломоносова воздвигнутым»[6] в Александро-Невской лавре. Как видим, Челищев начинает свое путешествие здесь же. В записках он не говорит о самом надгробии, выполненном по эскизу академика Я.Штелина. Зато на самом памятнике не только указывает место упокоения «статского советника, императорской Санкт-Петербургской академии наук профессора, Стокгольмской и Болонской академии члена», но и прямо упоминает «изрядный надгробный камень белого

что может свидетельствовать в пользу его приверженности «мореплаванию». Ср. с историей радищевского «приятеля Ч…», повествующего о бурном плавании на двенадцативесельной шлюпке и его желании «заехать туда, куда люди не ходят».

5 См.: *Орлов П.А.* Русский сентиментализм. М., 1977, с.257.

6 *Радищев А.Н.* Избранные философские сочинения, с. 188.

мрамора, сделанный в Италии, любовию и почтением к нему великого Российского Канцлера графа Михаила Иларионовича Воронцова»[7]. Можно предположить, что секунд-майор был знаком с радищевским панегириком Ломоносову, написанным еще в 1788 г. Среди рисунков, помещенных в рукописи Челищева, содержится изображение надгробного камня[8], а в элементах установленного им на Куростров памятного знака были использованы отдельные символы этого монумента.

Возможно, создавая в 1791 г. свое сооружение на месте рождения Ломоносова, Челищев связывал свое деяние с восьмидесятилетием ученого. «Сей слабейший и маловажный памятник»[9], имевший в высоту четыре аршина (то есть 2 м 85 см), был изготовлен из досок, окрашенных белой краской. Пирамидальная конструкция была утверждена на кубическом основании. Нет надобности подробно описывать все детали декора этой пирамиды. Остановимся лишь на самом главном.

Надписи и рисунки были выполнены черной краской. Предлагая в своих записках изображение и описание всех восьми сторон знака, Челищев сам разъясняет суть аллегорических рисунков. Автор использует как древние символы, так и более новые эмблемы. В качестве простых обозначений различных сфер научной деятельности Ломоносова выступают квадрант, телескоп, колба, глобус, книга и карта. С надгробия позаимствованы кадуцей с крылами (символ красноречия, атрибут посланца богов Меркурия), Аполлонова лира и лавровые венки. К ним добавлены скрещенные трубы.

Одна из надписей сообщала, что автор действовал, «не имея ни времени, ни способов возставить достойное и лучшее здание сему великому мужу»[10]. Тем не менее во всем заметна

---

7 *Челищев П.И.* Указ. соч., с.123.

8 К с.124 Челищев дает схематичное изображение надгробного памятника, надпись на котором гласит: «Памятник в Александро-Невском монастыре». Эта надпись лишь объясняет, что изобразил Челищев. Само же надгробие, как известно, содержит эпитафии на восточной стороне по-русски, а на западной – по-латыни.

9 Там же, с.123.

10 Там же.

основательность подготовки и знакомство с правилами иконологической науки. Начиная с петровского времени книги о «символах и эмблематах» издавались в России не раз[11].

Сама пирамидальная форма памятника должна была указывать на возвеличивание разума. Уроборос (змея, кусающая себя за хвост), помещенный вверху, знаменовал вечность. Две склоненные пальмы означали некое единство[12]. Даже глобус и небесные сферы толковались не просто как атрибут естествоиспытателя, а в качестве знака, говорящего: «Честь последует благодеянию даже до небес»[13]. Заходящее солнце и звезды могли знаменовать печаль утраты.

Лишь однажды Челищев проявил странную неосведомленность. Два стилизованных щита, осененных крылами совы, должны были украшаться вензелем и гербом. Но герба Ломоносов не имел. Так что один из геральдических щитов явно оказался лишним.

Как видим, все поверхности памятника были испещрены символическими изображениями и надписями. Нашлось место и для стихотворного текста. На одной из сторон пирамиды («на косяке вверху») Челищев поместил без указания имени поэта следующие строки:

Московский здесь парнас изобразил Витию,
Что чистый слог стихов и прозы ввел в Россию,
Что в Риме Цицерон и что Виргилий был,
То он один в своем понятии вместил;
Открыл натуры храм богатым словом Россов,
Пример их остроты в науках Ломоносов[14].

Это «Надпись к портрету М.В.Ломоносова», принадлежащая

[11] См.: Символы и эмблемата. Амстердам, 1705. (Книга печаталась по указу Петра I.) Известностью пользовались и иные, более поздние издания подобного рода. Напр.: *Максимович-Амбодик Н.М.* Эмблемы и символы избранные. СПб., 1788; *Лакомб де Презель.* Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописи и разного художества, медалей, эстампов и проч. СПб., 1763, 1786.

[12] См.: Символы и эмблемата, с. 76-77 (№226: «Оная склонность соединяет нас»).

[13] Там же, с. 44-45 (№130).

[14] *Челищев П.И.* Указ. соч., с.124.

перу Н.Н.Поповского (1757). Путешественник и сам не был чужд поэзии. По крайней мере, рядом с информацией о памятнике в его рукописи можно прочитать еще одно стихотворение, посвященное гениальному ученому и его трудам. Здесь Челищев поместил уже панегирик собственного сочинения:

Умолкший уж давно Афин и Римлян дар
Витийством громких слов владети над сердцами
Воззвал от долга сна сей северный Пиндар
Лирической трубой и звонкими струнами.
Сей сельский Холмогор лишь стер свой мрак с очей,
Напрягся, поднялся, взлетел, объял природу,
Возжег в веках свещу гисторией своей
И книгу древних Росс разверз земному роду.
С Невтоном исчислял в морях – алгебры груз,
В хаосе вихров был Картезию соперник,
Схватил рукою цепь планет и звезд союз,
Держал что Птоломей и Тихобрах, Коперник.
От тайны недр земных измерив и открыв,
Наскучил опытом ползущим в изысканьях,
Вдруг к созиданью свой дух гордый устремив,
Скупую химию настиг в своих ристаньях,
И мощною рукой от персей исхитил
Прекрасну дщерь ее, младую мозаику:
И не насытясь тем столь алчен к славе был,
Подъял на рамена мысль страшну и велику,
Что даже петь Петра, отца отечества,
Хвалу вселенныя, венец племян Славенских.
Но тут восстал на брань чин строгий естества
И рек:«Иди ж к ему! В полях он Елисейских»,
Здесь счастие ему еще оставило в удел
Свой вящий к славе дар, в час пагубной годины:
Ученый свет взрыдал, и мир преклонный зрел,
Что смертью он извлек слезу Екатерины.
Читатель! Воздохни, коль ты сын верный Россов.
И вспомни, содрогнись, каков был Ломоносов![15].

[15] Указ. соч., с.124-125.
Создавая свой панегирик, Челищев стремится охватить все сколько-нибудь

Второй памятник Ломоносову был установлен в Савинском, подмосковной усадьбе известного масона сенатора Ивана Владимировича Лопухина (1756–1816). Английский парк, изрезанный лабиринтом каналов и прудов, был превращен в уникальное собрание мемориальных композиций, посвященных мыслителям различных эпох. В основном это европейские писатели-мистики (Я.Беме, К.Эккарстгаузен, К.Кульман), а также философы древности (Сократ, Диоген, Конфуций). Конечно, увековечил Лопухин и память Юнга, Фенелона, Руссо. На отдельном островке, носившем имя Ломоносова, появился оригинальный памятник ученому, а позднее (после 1810 г.) рядом возник знак в честь поэта С.С.Боброва. Кенотаф великому деятелю XVIII столетия оказался в несколько необычном окружении, обусловленном настроениями и пристрастиями хозяина Савинского. Ведь в отличие от Челищева он создавал свой философский сад не для всех, а лишь для избранных единомышленников и друзей. Масоны ценили в Ломоносове, прежде всего, неустанный поиск истины, стремление открывать тайны мироздания. Как известно, автор сочинения о «Внутренней церкви» увлекался поэтическими переложениями псалмов. Среди нескольких таких стихотворений Лопухина есть и сопоставимые с переложениями Ломоносова (1 и 14 псалмы).

О самом памятнике сведений не очень много. Все объекты Савинского сегодня утрачены. Чудом сохранился лишь один камень, посвященный Квирину Кульману. Неизвестна и дата установки памятника, который можно представить лишь по воспоминаниям современников. Что же являло собой это сооружение, созданное, по словам издателя журнала «Друг юношества» М.И.Невзорова, «в самом простом и особенном вкусе»?

Посетитель парка видел большой дикий камень и опрокину-

значимые сферы деятельности Ломоносова. В этом он превосходит Радищева. В то же время секунд-майор использует различные штампы, неоднократно встречающиеся в сочинениях его предшественников. Таковы отсылки к Афинам и Риму, сравнения с Пиндаром, Цицероном и Виргилием. Все эти образы присутствуют в «Слове о Ломоносове» Радищева (Радищев пишет и о «науки алчбе» – у Челищева Ломоносов «алчен к славе»). Столь же стереотипна и рифмовка «Россов – Ломоносов», не раз встречавшаяся в стихотворениях поэтов XVIII века (напр.: у Н.Н.Поповского, Г.Р.Державина, И.М.Долгорукова).

тую ветхую лодку, на которой был помещен пространный текст следующего содержания: «Михаилу Васильевичу Ломоносову на возвратном пути из чужих краев в Отечество единожды приснилось, что видит выброшенного по разбитии корабля отца своего на необитаемом острове в Ледовитом море, к которому в молодости своей был некогда занесен бурею, и по его точному и подробному, из сна сего, описанию положения и вида берегов оного пустого острова подлинно нашли там тело отца его, поехавшего на рыбный промысел, ибо он рыбак был; и погребши возложили на могилу большой камень. См.: «Жизнь М.В.Ломоносова»[16]. Напоминание достопамятного сновидения сего великого Пиита и Ритора да будет и ему здесь памятником! А притом заставит помыслить сколь не глубоки толки и знания в школах о душе и действиях в ней». Насколько приводимый М.И.Невзоровым текст точен, сегодня судить сложно. Это примечание к статье 1812 г., написанной племянником жены сенатора А.И.Ковальковым (1794–1852), в которой говорилось о самом Лопухине и о его усадьбе[17].

Как видим, замысел Лопухина действительно необычен. Его интересуют мистические тайны духовной жизни, Ломоносов – прорицатель[18]. Рядом с важнейшим масонским символом – необработанным камнем и перевернутой лодкой, знаменующей, скорее всего, печаль и одиночество, гости усадьбы могли видеть рыбацкие сети, являвшиеся не только указанием на происхождение и прошлое великого помора, но и древним христианским символом. Интересна и ссылка на жизнеописание Ломоносова. В своих мемориальных композициях Лопухин, видимо, сознательно стремился использовать книжные источники. По крайней мере, на сохранившейся плите в честь К.Кульмана высечена

---

[16] Здесь создатель памятника ссылается на сочинение М.И.Веревкина «Жизнь покойного М.В.Ломоносова», помещенное в кн.: *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Ч.1. СПб., 1784.

[17] *Невзоров М.И.* Примечания издателя к статье А.И.Ковалькова «Мысли о простоте и смирении, о стране любезной красоты» // Друг юношества, 1812, №8, с.144-145. Цит. по кн.: *Гаврюшин Н.К.* Юнгов остров. Религиозно-исторический этюд. М., 2001, с.53. (В приложении к книге опубликован ряд текстов, посвященных усадьбе Савинское и ее владельцу.)

[18] Отец Ломоносова погиб в море в 1741 г.

библиографическая сноска на церковную историю Г.Арнольда.

Таким образом, памятники Ломоносову, созданные Челищевым и Лопухиным и разделенные во времени примерно десятилетием, значительно отличались друг от друга. Один был установлен на месте рождения поэта, другой, скорее, связан с раздумьями о смерти. Простота форм обеих мемориальных композиций не подкреплялась изобразительным и текстовым лаконизмом, но при этом их программы и своеобразная повествовательность не схожи, как различен язык символов и аллегорий. Челищевский памятник ориентирован на поэтику классицизма, тогда как сооружение философского парка Лопухина должно было пробуждать у чувствительного, мистически настроенного созерцателя меланхолию, навеянную эстетикой сентиментализма.

А.А.Смирнов

Аксиология лирики как литературного рода

Современные споры о природе и ценности лирики, о соотношении субъективного и объективного в лирическом "я" могут быть поняты и решены как при обращении как к истории осознания сущности лирического рода, так и к важнейшим теориям XX века.

Разделение литературы на три рода существует сравнительно недавно – только к концу XVIII века это стало фактом теоретического осознания критиков и литературоведов.

Античная поэтика вставала в тупик при применении аристотелевской теории мимезиса к природе лирического высказывания[1]. До этого времени литературные роды определялись в большинстве случаев согласно схеме, предложенной Платоном в трактате «Государство». Она предполагала три формы изложения: 1) рассказ поэта от собственного лица – дифирамб; 2) диалог, разговор нескольких персонажей – трагедия и комедия; 3) объединение указанных двух способов изложения (эпос). Род был осознан не как содержательная, а как внешняя по отношению к содержанию форма. Для определения жанровых различий Платон использовал речевой критерий («Государство» – 379a, 394c, 398c – 403c). По мнению Платона[2], в основе эпоса

[1] *Koster S.* Antike Epostheorie. Wiesbaden 1970.

[2] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. М., 1969.

лежит драма, Гомер назван им родоначальником всех трагиков, лирика же в силу определенных исторических причин была отождествлена с одой. Аристотель считал лишь два рода ведущими: драму как действие в формах трагедии, комедии и мима, и эпос, построенный на воспроизведении событий в повествовательной форме[3]. От Аристотеля до мыслителей XVIII века связь лирики с музыкой понималась буквально: ода – поющаяся песнь, лирическое – нечто имеющее музыкальное сопровождение[4]. Поэтики античности осознавали отдельные поэтические формы вне их родовой сущности. Аристотель в трактате «Об искусстве поэзии» (1447а-в) ничего не говорит о лирике в ее отношении к поэтическим родам[5], Гораций уделяет лирике всего три строчки в стихотворном послании «К Пизонам»[6]. Лирическое в целом ограничивалось в своем значении для искусства и не являлось константным родовым понятием литературы [7].

В разделении поэзии на роды и виды не было до XVIII века стройной системы. Ни «школьная поэтика», ни Буало, ни ведущие литераторы XVII – начала XVIII веков не предложили логически выверенного разделения поэзии на роды и виды, а как бы «узаконивали» те исторически сложившие с античных времен жанры, которые были «возрождены» в XV – XVI веках в Италии, Франции и Англии. Однако расцвет национальной лирики во Франции (поэзия Плеяды) и Италии требовал новых теоретических критериев для ее высокой оценки. И первые попытки отметить различия эпоса, драмы и лирики принадлежат теоретику итальянского Ренессанса Дж.Триссино в трактате «Поэтика»

---

3 *Fuhrmann M.* Einfürung in die antike Literaturtheorie. Darmstadt 1973.

4 La musique étant une expression des sentiments du coeur par les sons inarticulés, la poèsie musicale ou lyrique est l'expression des sentiments par les sons articulés, ou ce qui est la même chose par les mots (*Encyclopedie,* art *Lyrique*, t. IX. Paris 1765).

5 *Butcher S.H.* Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. N.Y. 1951.

6 *D'Alton I.F.* Roman Literary Theory and Criticism. L. 1931.

7 *Farber H.* Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike. München 1936.

(1529–1563)[8] и Дж.Мильтону в его трактате о воспитании[9].

Новые принципы разделения на три рода – эпос, драму и лирику – утвердились в европейском литературно-теоретическом сознании только после критических работ Августа и Вильгельма Шлегелей, И.В. фон Гете и Г.Ф.В.Гегеля.

Лирика обладает в сознании теоретиков XVIII века предельной степенью спорности используемых для ее оценки эстетических представлений и убеждений, поскольку она всецело обращена к воображению и индивидуальному художественному опыту. До тех пор, пока природа осознавалась лишь как предельно общая основа искусства, главное оставалось за художественной традицией и лирика с принципиально субъективной системой ее изобразительности и выразительности не могла быть логически последовательно связана с теорией подражания идеальной природе.

И только Баттё попытался осознать это противоречие, когда заявил в своем трактате «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746), что предмет в природе, которому подражает поэт-лирик, есть чувства человека. Впервые в понятие природы он включил состояние внутреннего мира человека как ее неотъемлемую составную часть. Лирический род поэзии – самостоятельное явление в литературе, по его мнению, и это, прежде всего, способ выражать индивидуальные мысли и чувства поэта. Баттё переключил внимание теоретиков с дидактической на собственно художественную ценность лирики, заявив, что поэзию, считавшуюся прежде «смешанным жанром», следует определять как самостоятельный, независимый от эпоса и драмы род литературы. Баттё сумел преодолеть и так долго смущавшую теоретиков поэзии дилемму – как согласовать теорию подражания природе с принципом лирического самовыражения, и нашел ответ на вопрос, какой «природе» подражает лирический поэт. На него не давали ответа даже самые подробные в своих классификациях теории Возрождения. Баттё настоял *на*

[8] *Trissino G.G.* Poetica. Анализ дан в исследовании: *Behrens I.* Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmich vom 16. bis 19. Jh. Halle 1940.

[9] *Milton J.* Treatise on Education, 1644; о нем см.: *Scherpe K.R.* Gattungpoetik im 18. Jh. Stuttgart 1968.

всеобщем характере теории подражания, пригодной для обоснования *всех* видов и жанров искусства[10]. Более того, это тот принцип, к которому он сводил особенности *и всех искусств*. «Вся лирическая поэзия посвящена чувствам, это ее существенный предмет», – заявлял он в своем трактате[11]. Сочинение Батте было довольно скоро переведено в Германии И.А.Шлегелем, который в своих комментариях к тексту оспорил само понятие «лирической поэзии»[12].

Окончательное утверждение самостоятельного статуса лирики принадлежит в XVIII веке Гердеру, который в очерке «О возникновении языка» в 1770 году заявил, что лирика не только равноправный по отношению к эпосу и драме род литературы, но являет собой праформу всего поэтического творчества в целом. Язык и музыка сопровождают гердеровскую концепцию лирического начала в словесном искусстве. Гердер настаивает на восприятии исконной «внутренней» музыки слова как единственно суверенного языка поэзии. Лирика не только говорит, рассказывает о чувствах, но и непосредственно из них проистекает. Оду он называет перворожденным дитя чувства и одновременно последним дитя природы. В его концепции лирика не исчерпывается горацианской и пиндарической одой, а охватывает в своем содержании и библейскую, и скандинавскую, и песни многих народов. Понятия песенности и чувствительности как важнейшие признаки лирического стали исходным пунктом теоретических концепций с конца XVIII века. Взгляды Гердера на своеобразие природы лирического применимы не только к поэзии «Бури и натиска» и Гете, но остаются определяющими для лириков собственно романтической генерации (К.Гюндероде, К.Брентано, Й.Эйхендорфа) и таких поэтов XIX века, как Э.Ф.Мёрике, А.Дросте-Хюльсхофф, Н.Ленау, Ф.Хеббель, Т.Шторм. «Лирика переживания» стала обозначать лирику эпохи Гете и всего XIX века, в которой лирическое «я»

[10] *Danckelman E.V*. Ch.Batteux. Rostock 1902; *Folkierski W*. Entre le classicisme et le romantisme. P. 1925.

[11] *Batteux Ch.* Les beaux-arts réduits à un même principe. P. 1746.

[12] *Batteux Ch.* Einschränkung der schonen Künste auf einen einzigen Grundsatz/ Hg. v. *J.A.Schlegel* [1751, 1770 – 3ed]. Repr. Hildesheim 1976.

выражает индивидуальное состояние души поэта. Гердер предвосхитил многие романтические идеи в отношении истории и теории лирики, открыв новые перспективы для понимания мировой лирики в целом.

В своем учении о самостоятельной выразительности эмоций он противостоит теории подражания украшенной природе. Движение чувства как конститутивную черту лирики Гердер фиксирует в очерке 1764 года, посвященном оде, в которой он усматривает по преимуществу песенное начало, имеющее постоянную лирическую окраску. Для него лирика не исключение или пограничное явление, как для почти всех его предшественников, но изначально исходная ситуация художественного высказывания и важная форма поэтического утверждения истины. Народная песня – «праматерь» всех поэтических родов. Понятие лирики ориентировано у него на древнейшие ее образцы, в которых она находит "полное выражение чувств поэта, а также свое высшее художественное оформление"[13]. Не менее страстным защитником лирики выступил он и в первом выпуске «Критических лесов», где, при всем своем уважении к Лессингу, оспорил основные положения «Лаокоона». В работе «Журнал моего путешествия» Гердер называет целью истории духа исследование человеческой души. Идеи Лессинга и Гердера получили признание в массовых пособиях по теории литературы конца XVIII века: Энгеля, Эшенбурга и Зульцера.

Признание роли лирики как самостоятельного рода имеет свои причины, коренящиеся в особенностях литературного процесса во второй половине XVIII века. Прежде всего, качественно изменяется состав публики, возрастает количество читателей, изменяется их социальный статус, а главное – возникает новое восприятие *эстетического содержания* поэзии. Поэт и его реальный и потенциальный читатели достигают редкого для других периодов развития литературы согласия в своих вкусах и литературных пристрастиях. Новые в ценностном отношении поэтические мотивы и каноны не только оказываются

[13] *Herder J.G.* Die Lyra: Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst [1795]. In: *Herder J.G.* Poetische Werke. B.3. Berlin 1881. S.163-181. Подробнее о теории лирики Гердера см.: *Peyer H.* Herders Theorie der Lyrik. Winterthur 1955.

действенными для поэта и его читателей, но и постоянно сопровождаются активной поэтико-литературной рефлексией со стороны критиков. Литературная критика после выступлений Лессинга и Гердера с обоснованием ее самостоятельного значения становится в их лице мощной силой для установления эстетического консенсуса публики и поэтов. Рядовой бюргер становится массовым читателем в Германии[14] и Франции, резко увеличиваются число и тираж литературно-критических журналов – некоторые выходят не только ежемесячно, но еженедельно. Просветители благодаря возможности высоких тиражей своих публикаций о литературе способствуют процессу перехода от экстенсивного чтения, свойственного эпохе барочного «полигисторства», к интенсивному «прочувствованному» чтению предромантиков и сентименталистов[15]. О своеобразной революции в сфере домашнего чтения свидетельствуют инвентарные листы частных библиотек, библиотечные каталоги, указания на особенности прочтения того или иного произведения в частных письмах и сообщениях, где встречаются и сведения о переживаниях по поводу прочитанного, наконец, пометки в книгах. Так в XVIII веке, в эпоху Просвещения, обнаруживается процесс дифференциации лирического субъекта, индивидуальность поэта осознается как безусловная ценность, в соответствии с новыми гуманистическими ценностями развивается идея творческой оригинальности художника, формируется романтическая концепция «гения».

Романтики начала XIX века пришли к новому пониманию лирики на подготовленную Гердером и Гете почву – не подражание чувствам, но аутентичное выражение истинных чувств составляет источник всей поэзии, которая в наиболее чистом виде выступает в лирическом стихотворении. Лирическая поэзия персонифицируется ими в облике лирического поэта, который, будучи вдохновлен музами, идет по стопам Аполлона

[14] *Endelsing R.* Der Burger als Leser. Stuttgart 1974; *Bodeker H.E. (Hg.):* Lesekulturen im XVIII Jh. Heidelberg 1992.

[15] *Scherpe Kl.R.* Analogon actionis und lyrisches System: Aspekte normativer Lyriktheorie in der deutschen Poetik des XVIII Jh. // *Poetica.* B.4. 1971.

и Орфея, следуя путем Сафо, Пиндара и Оссиана[16]. Лирика для любого романтика – это философская основа любого искусства, способ сублимации лучших сторон фольклора до высших ступеней поэзии. Романтическая теория лирики была изложена А.В.Шлегелем в его лекциях о литературе и искусстве (1801 – 1804) как выражении индивидуального авторского переживания (или вымышленного переживания).

Несколько позднее Гете заявит, что разделение поэзии на три рода – эпос, лирику и драму – представляет собой деление, обусловленное как бы природой самого искусства. В статье «Заметки для лучшего понимания Западно-Восточного Дивана» (1819)[17] он проводит последовательное разграничение между искусственными и природными (естественными) формами поэзии[18]. К первой группе он относил твердо очерченные и исторически зафиксированные жанры элегии, эпиграммы, басни (именно они были основным предметом рассмотрения в нормативных поэтиках), а ко второй – Эпос, Лирику и Драму, противопоставляя их прежним принципам деления и обозначая как природные, изначально присущие поэзии формы. Эпос, Лирика и Драма представляют собой не фиксируемые во времени манифестации глубинных установлений человеческого разума (“Grundhaltung der Menschheit”). Он характеризует эпос как чистое повествование (“klarerzählend”), лирику как энтузиастическое возбуждение (“enthusiastischaufgeregt”), а драму как личностное действие (“persönlichhandelnd”). Они могут взаимодействовать между собой в каждом отдельном стихотворении, балладе, трагедии, но нередко выступают и в чистом виде, как, например, в гомеровском эпосе. Гете заранее ставит под сомнение связь лирики со сверхиндивидуальными задачами, он отказывается в своем творчестве от следования заранее заданным культурным кодам прошлого. Термин «стихотворение» стал

---

[16] См.: *Feldt M.* Lyrik als Erlebnislyrik. Heidelberg 1990; *Gnüg H.* Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Stuttgart 1983.

[17] Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniss des West-Őstlichen Divans (1819) // *Goethe J.W.* v. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Frankfurt 1985. B.3. S.202.

[18] “Dichtarten” und “Naturformen der Dictung”.

употребляться в смысле «поэтического литературного текста» вне прямой связи с понятием стихотворной формы.

Относительно поздняя концептуализация лирики как самостоятельного литературного рода привела к тому, что лирика настроения и переживания, доминирующая в эпоху Гете и романтиков, стала восприниматься как норма, образец вплоть до середины XX века. Это отражалось и на теориях лирики. Формализация и абсолютизация лирики достигла своего апогея в эстетике Гегеля и Фишера, которые полагали, что главным составляющим началом поэзии является стремление лирического субъекта высказать свои мимолетные состояния и настроения. По Гегелю, содержание лирики – «всё субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни… и поэтому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное самовыражение субъекта»[19]. В гегелевской традиции поэт действует как конкретный субъект, и его субъективные переживания – средоточие и собственно содержание лирической поэзии. Ещё в 1984 году немецкий исследователь Б.Асмус полагает, что основополагающим началом лирики является песня[20]. Мелодичная поэзия призвана выразить самые задушевные стороны наиболее интенсивными способами: «Обособленное созерцание, чувствование и размышление ушедшей внутрь себя субъективности высказывает здесь всё, даже самое субстанциональное и объективное, как нечто свое – как присутствующее в данный момент их порождение»[21].

Немецкая духовно-историческая школа возникает во второй половине XIX века как реакция на господствующий позитивизм историко-культурной школы. В.Дильтей, а позднее Р.Унгер и Ф.Гундольф попытались предложить новое обоснование

[19] *Гегель Г.Ф.В.* Эстетика: В 4 тт. М., 1971. Т.3, с.420; *Hegel G.F.W.* Vorlesungen uber die Ästhetik [1835 – 1838]. 3 Bde. Frankfurt 1970. B.2. S.262; B.3. S.322.

[20] *Asmuth B.* Aspekte der Lyrik. Düsseldorf 1972.

[21] *Гегель*. Там же, с.420. Ф.Т.Фишер, применяя гегелевскую теорию к потребностям эстетики, чрезвычайно упростил своего предшественника (см.: *Vischer F.T.* Aesthetik oder Wissenschaft des Schönes [1846 – 1857]/Hg. R.Fischer. Bd.6. München 1923.

специфики гуманитарного знания. Дильтей в работе «Введение в науку о духе» предложил различать предмет наук о природе и наук о духе. В науках о природе знание объекта носит безотносительный к субъекту характер, природа выступает как материал внешнего опыта. Гуманитарное знание носит принципиально иной характер, поскольку в нем осуществляется прежде всего акт самопознания[22]. Свой предмет гуманитарий переживает изнутри в отличие от естествоиспытателя, созерцающего то, что ему предстоит. Природу ученый *объясняет*, а духовную жизнь искусства ему предстоит *понять* путем вчувствования в тот художественный мир писателя, который им избран для анализа. Дильтей настойчиво подчеркивал индивидуальную неповторимость художественных явлений искусства. Лирика, по его мнению, есть выражение биографически-психологического субстрата автора. Поэтому индивидуальный, лишенный априорного схематизма подход к поэзии, и в особенности к лирике, оказался наиболее плодотворным.

Дильтей и его последователи стали посредниками между творцами искусства и его теоретиками. Они отталкивались от механистического принципа причинности, свойственного позитивизму. Литературное творчество они понимали в духе Гете как такое истолкование жизни, которое базируется на ее собственных принципах и основах[23]. Источником творчества объявляется «прочувствованное» и «пережитое». Литературоведы определяют главные типы “переживания” и описывают их в историческом аспекте. Духовно-историческая жизнь как индивида, так и нации определяется через литературу. Глубина человеческой души находит свое исчерпывающее выражение наиболее полно в лирике. Литературный текст воспринимался как претворенная жизнь автора, являясь не семиотической, а психологической данностью. Самодовлеющую ценность придавали творчеству Гете. Духовно-историческая школа способствовала активизации изучения гениев немецкой и мировой поэзии, исследования велись на широком философском

[22] *Dilthey W.*: 1) Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1906; 2) Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Geisteswissenschaften. Leipzig 1910.

[23] *Gundolf Fr*. Goethe. Berlin 1916.

и культурологическом базисе. Наиболее важными работами для изучения немецкой и мировой лирики стали труды Ф.Штриха «Немецкая классика и романтика» и «Мифология в немецкой литературе от Клопштока до Вагнера», Г.А.Корфа «Дух эпохи Гете», П.Клукхона «Немецкий романтизм» и «Восприятие любви в немецкой литературе XVIII века и в романтизме», Ю.Петерсена «Сущность немецкого романтизма», О.Вальцеля «Немецкая поэзия от Готшеда до современности», Г.Мюллера «История немецкой души: От книги о докторе Фаусте до "Фауста" Гете», Г.Понгса «Образ в поэзии».

История мировоззрения и история стилевых исканий шли параллельно, особенно тщательно изучалось выражение в литературе философских идей трагизма, свободы, необходимости. Этой проблематике посвятили свои труды Э.Хирт («Законы формы эпического, лирического и драматического произведения»), Г.Гефеле («Сущность поэзии»). М.Зусман полагает, что лирика постулирует вечную и всеобщую связь бытия и живого «Я» художника, который стремится возвысить свое эмпирическое восприятие до свертипичной формы его организации. Ее работа стала первой теоретической разработкой проблемы лирического «я»[24]. Э.Эрматингер в исследовании «Поэтическое художественное произведение» рассматривает лирические формы как внутреннее сосредоточение лирического субъекта, как самообладание, как беспомощность перед вызовами ежедневного существования изолированного индивида, как отсутствие связи с современной публикой, то есть как чисто психологическое состояние автора[25].

Важнейшим явлением немецкого и европейского литературоведения стала книга Р.Хух «Расцвет и упадок романтизма», которая значительно укрепила позиции духовно-исторической школы. По взглядам выдающейся немецкой писательницы и ученого, романтизм *универсален*, это охватывающий все жизненные сферы феномен европейского и прежде всего немецкого духа, это целая область человеческой культуры, существующая наряду с наукой, религией, политикой. Хух нашла в романтизме

[24] *Susman M.* Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart 1910.

[25] *Ermatinger E.* Das dichterische Kunstwerk. Leipzig 1923. S.311.

внутреннюю напряженность духовных исканий в противовес механическому анализу формальных особеннстей текстов романтиков у позитивистов. Более того, она усматривала в романтизме вызов современности, когда особенно животрепещущими стали вопросы сознательного и бессознательного, болезни и смерти, соотношение природы и духа, искусства и жизни, магии и рефлексии, мифа и религии, «борьбы полов». Ответ на эти жгучие вопросы рубежа XIX –XX веков она находила в романтизме. Апология романтизма способствовала объединению сторонников духовно-исторической школы в их борьбе с позитивизмом.

Понимание лирики как выражения чувств и настроений достигает своей вершины в XX веке в книге швейцарского представителя духовно-исторической школы Э.Штайгера «Основные понятия поэтики». Его работа стала итоговой. При понимании лирики как выражения чувств и настроений существует опасность отождествления субъекта лирического высказывания и эмпирического «я» поэта: «Лирика удовлетворяет потребности в том, чтобы вместо внешней реальности вещи представить ее присутствие и действительность в субъективной душе»[26].

Вслед за Гете начиная с 1946 г. Э.Штайгер рассматривает три рода литературы (лирическое, эпическое, драматическое) как «фундаментальные возможности бытия человека», которые существуют в каждом отдельном произведении как идеальные типы, однако они не могут никогда реализоваться в чистом виде. Лирическое воспринимается непосредственно, безотчетно, без обязательной логической связи и формируется путем синтеза субъекта и объекта, внутреннего и внешнего миров, автора и читателя, и как результат вчувствования в окружающую действительность, и как результат воспоминания, и как результат особого настроения. Сущность лирического заключается в отсутствии всякой преграды между субъектом и объектом, в отсутствии отчетливо зримых контуров. Настроение, вызываемое лирическим настроением, всегда непреодолимым

[26] *Гегель Г.Ф.В*, Эстетика: В 4 тт. М., 1971. Т.3, с.420. Первым, кто выступил против концепции Гегеля в защиту открыто политически ангажированной поэзии, был Б.Брехт. – *Brecht B.* Gesammelte Werkein 20 Bdn. Frankfurt 1967. B.19. S.404.

образом объединяет человека и окружающий его ландшафт, в нем нет окончательной противоположности, а есть сплошное взаимопроникновение: поэт «вчувствуется» в природу, она, в свою очередь, входит во внутренний мир поэта. Оба начала углубляют друг друга.

Лирическое начало жизни соответствует состоянию одиночества, когда читатель, не отдавая себе отчета, отождествляет себя с прочитанным, и стихи говорят ему так, как будто проистекают из глубин собственной души. Лирическое наделяет поэта особым стремлением воплотить свое настроение в такую образную форму, которая отличается музыкальностью. Понятие лирического не ограничивается областью поэзии, на чем, как известно, настаивали немецкие романтики. Романтическая песнь с ее односторонней лиричностью как произведение словесного искусства становится благодаря музыке более совершенным, так как язык получает дополнительные возможности выразительности. Романсы Брентано дают более полное представление о поэтическом, лирическом языке, чем вся поэзия Гельдерлина. Существует лирическая живопись, лирическая музыка… Выражение «лирическое» означает у Штайгера стилистически существенную черту. В предшествующих теориях лирики, считает Штайгер, отсутствует понятие художественного чувства человека, поскольку они отражали лишенное и тени антропологизма отношение к искусству поэзии. Книга Штайгера чрезвычайно укрепила философский антропологический подход к специфике лирического произведения[27].

Известная исследовательница теории лирики К.Гамбургер полагает, что с точки зрения логики высказывания лирическое стихотворение в отличие от эпоса и драмы носит невымышленный характер и является высказыванием о действительности реального субъекта, который идентичен самому поэту. Она возражает против романтической теории лирики как типизированного переживания лирического субъекта. Основной ее тезис – субъект, обнаруживающий себя в лирическом высказывании, в противоположность повествователю в эпосе есть вполне реальный субъект высказывания, который без труда может

[27] *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik [1946]. München 1975. S.46, 143-161.

быть идентифицирован с эмпирическим автором. Своеобразие слова, стиха и рифмы она осознает лишь как симптом, как предпосылку возникновения лирического текста. Основным же способом конституирования лирики остается наличие субъекта лирического высказывания. Однако исследовательница оставляет до конца не проясненным, как соотносятся формальные и родовые сущностные особенности лирики. Функция лирического «я» лишается логических и эстетических критериев[28].

Штайгер и Гамбургер стали наиболее значительными продолжателями гегелевской традиции философской интерпретации лирики. Первой собственно академической системой лирики стала система Р.М.Вернера, изложенная в его книге «Лирика и лирики» (1890), на ее выводы до сих пор опираются многие теоретики литературы[29].

С конца 50-х годов XX века началась последовательная критика теории лирики как выражения чувств и настроений, в первую очередь со стороны английских теоретиков (Лангбаум, Райт, Фаас)[30]. Они определяют систему лирического высказывания как драматико-монологичную, а лирическое «я» романтиков осознают как драматический персонаж. С других позиций критика велась представителями рецептивной эстетики. Так, М.Риффатер в “Семиотике поэзии”(1978) и в «Вымышленной истине» (1990)[31] вырабатывает принцип “диалектики текста и читателя”, согласно которому наиболее активный процесс “семиозиса” протекает в сознании читателя. Именно в рецептивной эстетике активно используется термин «лирическое я». Сам лирический дискурс и субъективность лирики объявляют лишь продуктами читательского восприятия. Лирика переживания

[28] *Hamburger K.* Die Logik der Dichtung [1957]. München 1987. S.217–219. Работа Гамбургер дала интенсивный импульс и для нового, расширенного понимания вымысла (см.: *Anderegg J.* Sprache und Verwandlung. Göttingen 1985; *Assmann A.* Die Legitimität der Fiktion. München 1980; Funktionen des Fiktiven/ Hg. D.Henrich, W.Iser. München 1983; *Iser W.* Das Fiktive und das Imaginäre. Frankfurt 1991).

[29] *Werner R.M.* Lyrik und Lyriker. Hamburg 1980.

[30] *Langbaum R.* The Poetry of Experience. N.Y. 1957.

[31] *Riffaterre M.* Fictional truth. Baltimore 1990; Semiotics of poetry. Bloomington 1978.

предстает ограниченной XVIII–XIX вв., поскольку она предполагает, что внутритекстовое «я» может быть отождествлено с авторским, а отношение к миру лишено социального кодирования и, следовательно, нетипично. Любое высказывание в этом типе лирики релятивно по отношению к существующим литературным моделям и создает впечатление неотрефлектированного речевого высказывания.

Наиболее радикально порывает с предшествующими представлениями Д.Лампинг, который объясняет и форму лирического высказывания, и ориентированность лирики на субъект как «саморефлексию поэтического языка». Он определяет лирику как монологичное «отдельное высказывание в стихах», не связанное с определенной ситуацией и являющееся предельно простым по структуре в отличие от комплексной конструкции прозаического повествования[32]. Стихотворную форму как единственный критерий, отграничивающий лирику от эпоса и драмы, называет также Д.Бурдорф[33]. Особенно активны представители современной когнитивной лингвистики в попытке объяснить субъективность лирического высказывания использованием таких специфических средств ритмизованной речи, как рифма, аллитерация, рефрен и т.п. Искусственные приемы метризованной речи содержат колоссальный, по их мнению, опыт, ведущий к субъективной деформации языка[34].

Неслучайно современные ученые постоянно задают вопрос, в какой мере лирика XX века лирична. О том, что в современную эпоху теория и история лирики разошлись, косвенно свидетельствует и книга Г.Фридриха «Структура современной лирики»[35], наглядно обнаружившая почти полное отсутствие лиризма и лиричности в поэзии второй половины XX века. Представления о лирике, идущие от прошлых веков, не могут быть органично интегрированы в современные теории. Философско-

[32] *Lamping D.* Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1993. S.63.

[33] *Burdorf D.* Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart 1995.

[34] *Jaegle D*. Das Subjekt im und als Gedicht: Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts. Stuttgart 1995.

[35] *Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek 1956.

психологические категории (настроение, переживание) кажутся узкими и не способными охватить художественную практику сегодняшнего этапа в развитии европейской поэзии.

Обобщая современные теории лирического «я», В.Г.Мюллер считает наиболее продуктивными и значительными концепции «объединения субъекта и объекта в едином поле лирического настроения» и «сверхиндивидуальной поэтической коммуникации поэта и читателя»[36].

Современные теории лирики обладают со всей очевидностью дескриптивным характером. Понятие рода базируется на «чистоте» дефиниций; в противовес романтическому пониманию уникальности и универсальности авторского начала в искусстве упор делается на отличие одного явления от другого, на расщепление, а не на обогащение через срастание, соединение противоположностей. Ошибка современного структурного подхода, при всех его несомненных достоинствах, заключается в коренном недостатке современной феноменологии, которая допускает суждение о строении текста в отрыве от проблемы его эстетической ценности, так как предполагается, что она навязана, введена искусственным образом.

---

36 *Müller W.G.* Das lyrische Ich. Heidelberg 1979.

А.С.Янушкевич

Проблема взаимодействия философии и литературы в конце XVIII – первой трети XIX века

Проблема взаимодействия философии и литературы в самом общем смысле связана в реальной практике с мирозиждительной и словообразующей установкой. Претворение силлогизма и целой системы мышления в образ и текст происходило в процессе эволюции словесного искусства и литературы как оригинального миромоделирования.

Попытаемся конкретизировать эту проблему на материале одного из судьбоносных периодов развития русской культуры, прежде всего литературы, – конца XVIII – первой трети XIX века. Это был решающий момент в становлении нового русского языка, нового мышления, новой словесности. На переломе эпох, в ситуации «уже не» и «ещё не» (Ю.М.Лотман) русская культура последовательно формирует свой национальный мирообраз.

И в этом процессе она оказывается в водовороте философских систем: французской просветительской философии, английской сенсуалистской и немецкой, так называемой «популярной философии» моралистического характера (Мендельсон, Аббт, Энгель, Гарве, Николаи и др.), мистико-религиозных течений

(Бёме, Пордич) и, наконец, немецкой идеалистической философии (от Канта к Гегелю). Ориенталистские устремления романтизма будируют интерес к восточной философии. Кроме того, перспективными оказываются идеи философии истории (от Гердера к французской романтической историографии Гизо, Минье, Баранта). Поиск мироиждительных начал определяет проблему выбора философских оснований рефлексии и намечает смену философских парадигм образного мышления.

Вторая проблема связана с освоением новых нарративов. Само это понятие как терминологическое возникает в трудах французских историографов, прежде всего автора многотомного сочинения «История герцогов Бургундских и дома Валуа» Амабля Гийома Баранта, ориентированного на повествовательные принципы нового исторического романа Вальтера Скотта и Александра Дюма, с их установкой на сопряжение беллетристического сюжета с метафизической рефлексией о философии истории – и шире бытия вообще.

Наконец, третья и, пожалуй, наиболее острая проблема была связана с выработкой «языка мысли», «метафизического языка», позволяющего передать мысль языком поэзии, найти пластическое выражение для философских идей. Хрестоматийные афоризмы Жуковского: *«Невыразимое подвластно ль выраженью? <…> Какой для них язык?»,* Баратынского: *«Всё мысль да мысль! Художник бедный слова… <…> Но пред тобой, как пред нагим мечом, Мысль, острый луч, Бледнеет жизнь земная!»,* Тютчева: *«Мысль изреченная есть ложь!»* – лишь закрепили в сознании современников остроту выработки философского языка литературы, ибо, по словам Пушкина, проза «требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат…» [1].

Разумеется, в небольшой статье обозначить эти проблемы взаимодействия философии и литературы сколько-либо подробно и аргументированно не представляется возможным, поэтому позволим себе наметить некоторые методологические аспекты их постановки.

[1] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. В 10 т. М., 1964. Т. VII, с. 15-16.

I

Итак, проблема выбора философских оснований рефлексии. Первый великий русский путешественник и создатель национальной исторической концепции Н.М.Карамзин не просто стоит у истоков этой проблемы, но и формирует её методологическое основание. Совершая поистине философское путешествие, Карамзин в своих беседах с «глубокомысленным, тонким Метафизиком» Кантом (их беседа продолжалась три часа), с «антропологом», практическим философом Филиппом Морицем, с «эклектическим философом» Эрнестом Платнером, с «другом добродетели» Феликсом Вейссе, с Гердером, Виландом как выразителями нового мышления, с великим физиогномистом Иоганном Лафатером (одно перечисление имен философов, с которыми русский писатель встречался в Германии, Швейцарии, Франции, Англии, исчерпало бы объем статьи), говорит, прежде всего, о толерантности мышления, о вреде всякой односторонности и необходимости моральных оснований всякой философии.

Именно эта установка, сформулированная Карамзиным, не только в «Письмах русского путешественника», но и в публицистике и журнальной деятельности, оказалась плодотворной в атмосфере Великой французской революции и осмысления её последствий. «Вольтерьянство» нейтрализуется в русском сознании «руссоизмом», идеи моральной философии и сенсуализма получают своё развитие в философии нравственного самоусовершенствования. Франклинизм и тип «франклинова дневника», актуальный даже для молодого Льва Толстого, оказывается питательной почвой как для поздних московских масонов (И.П.Тургенева и И.В.Лопухина с их трактатами «Познание самого себя», «О внутренней церкви», «Духовный рыцарь»), так и для первых русских романтиков (дневниковая и эпистолярная проза братьев Тургеневых и Жуковского, записные книжки Батюшкова).

В программных статьях раннего русского романтизма – «О нравственной пользе поэзии» Жуковского и «Нечто о морали, основанной на философии и религии» Батюшкова – очевидна установка на прикладной характер философской рефлексии

в поэзии, введение её в сферу морали. Впоследствии не менее отчетливо зазвучит мысль о философии истории, об историософском подтексте литературы. Антропологический (моральный) и историософский аспекты философских учений во многом определят методологические основы вхождения философии в литературу, рождения своеобразной русской калокагатии.

О необходимости провести «гегелеву философию» чрез «врата действительности» будет говорить Герцен. Приведу характерное высказывание «германофила» и прекрасного знатока немецкой философской культуры Жуковского по поводу воспитания Ивана Киреевского как «хорошего писателя»: «…нам ещё не по росту глубокомысленная философия немцев, нам нужна простая, мужественная, практическая нравственная философия, не сухая, материальная, но основанная на высоком, однако ясная и удобная для применения к деятельной жизни. Такую потом философию можно применить наконец и к умозрительной: ясность, простота, практическое, вот что нам надобно…»[2].Такая методологическая установка определила характерные особенности новой русской литературы, в том числе и её миссионерское, учительное начало, но одновременно и высокие гуманистические устремления, «всечеловеческую отзывчивость».

II

Своеобразная литературная «приватизация» философских идей и развитие философской рефлексии в изящной словесности повлекли существенные сдвиги в повествовательной системе. Характерным выражением этой тенденции стало стернианство как непосредственное воздействие идей сенсуализма. На смену рациональным структурам просветительского романа приходят скачки воображения, капризы фантазии, отступления от сюжета в форме рефлексии, композиционные сбои как плоды чувствительности и следствия ежеминутных новых ощущений. Но если стернианство, сентиментальная повествовательная поэтика, ощутимо проявившая себя в поздней прозе Карамзина, особенно в его романе «Рыцарь нашего времени», раскрепоща-

[2] Переписка В.А.Жуковского и А.П.Елагиной: 1813–1852. М., 2009, с.319.

ла каркас сюжетного нарратива и открывала простор чувствам, то романтическая проза («смесь арабесок с исповедью», «сократовы диалоги нашего времени», по определению немецких эстетиков) мучительно искала формы для выражения мысли.

Путь к внежанровому стихотворению, где обнажается сама этимология поэтического акта: «творение стиха», способствует развитию философской рефлексии в лирике. Наиболее наглядно это проявится в стихотворениях Жуковского 1815–1824 гг., так называемых «эстетических манифестах»[3].

Проблему устойчивого типа стихотворения в связи с формированием «поэзии мысли», философской лирики, в частности Веневитинова, наметила еще в 1929 г. Л.Я.Гинзбург[4]. Этот процесс она связывала с «выходом за пределы замкнутого ряда и к скрещению с идеологическими рядами», с «поиском содержания», и как следствие этого – с разрушением жанровых канонов. Выражением этого процесса стали «возобновление темы от стихотворения к стихотворению», «циклизация темы», обогащение ее «иллюзией личного переживания», «обнажение темы» [5].

У истоков этого явления стоят прежде всего эстетические манифесты Жуковского 1818–1824 гг. Именно в них с особой очевидностью на фоне баллад и элегий самого поэта произошло «жанровое развоплощение». Жуковский освобождает стихотворение от устойчивого содержания, воссоздает процесс эстетического мышления. «Сквозные» слова, мотивы, образы поистине «бродят» из стихотворения в стихотворение, формируя программные эстетические положения. Стихотворение превращается в размышление, медитацию, в ораторский монолог. Сами приемы поэтического мышления: нагнетение вопросов, символико-аллегорические уподобления, самоповторы – придают стихотворению особую свободу выражения мысли. Проблемы романтической натурфилософии («Славянка», «Море», «Мотылек и цветы», «Подробный отчет о луне»), творческого

---

[3] Об этом подробнее см.: *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006, с.147-177.

[4] *Гинзбург Л.Я.* Опыт философской лирики (Веневитинов) // Поэтика: Сб. статей. Л.: Academia, 1929. Вып.5, с.72-104.

[5] Там же, с.96.

вдохновения («Таинственный посетитель», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Я музу юную, бывало…», «Невыразимое»), «гения чистой красоты» («Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук») приобретают миромоделирующий характер и формируют философию жизнетворчества.

Дальнейшее развитие этот процесс получит в многочисленных прозаических циклах, «романтических Декамеронах» (Н.Я.Берковский) – от «Серапионовых братьев» Гофмана до «Русских ночей» В.Ф.Одоевского и циклов Гоголя. Именно в повествовательной структуре этих прозаических образований, интегрирующих мысль через сопряжение отдельных историй, текстов в систему, проявился феномен такого нарратива нового времени, как «текст в тексте». Цикл, собирая в некое художественное единство разнородные элементы, выполнял не только интегрирующую (системную) функцию, но и создавал метафизическое поле рефлексии, когда бытовые ситуации отдельных рассказов отражались, как в зеркале, в бытийном пространстве обрамления, в метафизической раме. Герои, обсуждающие истории (немецкие Серапионовы братья и русские Фаусты), раздвигают пространство рефлексии и насыщают текст риторическим элементом. Они размышляют о современных философских проблемах, о странных случаях, о развитии современного просвещения и тайнах психологии.

«Вкус к метафизике отличает литературу от беллетристики»[6], – афористически заметил Иосиф Бродский. По отношению к прозаическому циклу эпохи романтизма это замечание продуктивно. Цикл обнажает сам процесс строительства прозаического текста, его художественного моделирования на философских основаниях. И метафизическая рефлексия здесь не менее значима, чем сюжетика обсуждаемых историй. «Текст в тексте», как это методологически осмыслено в трудах Ю.М.Лотмана, формирует особую семиотику художественного пространства и повествовательную контекстуальность.

В русских прозаических циклах 1820–1830-х годов это пространство можно определить как своеобразную лабораторию взаимодействия философского и художественного (беллетри-

[6] Иностранная литература. 1997. № 5, с.248.

стического) текстов. Поиск механизма сцепления различных нарративов и пластического языка переложения мысли на язык образов – центральная проблема этих поисков и путь к феномену «органической формы». «Герой нашего времени» Лермонтова и «Мёртвые души», появившиеся почти одновременно и содержащие в своих нарративных структурах ген прозаического цикла, наметили пути воплощения мира философских идей через художественные мирообразы «героя нашего времени» и «национальной идеи». По точному замечанию А.В.Михайлова, здесь уже сама «внутренняя форма» есть «запечатленное мышление», а «причуды формы – реальность ищущей мысли»[7].

Поле философской рефлексии захватывает самые разнообразные прозаические нарративы. То, что традиционно и далеко не точно и корректно принято называть «лирическими отступлениями», есть не что иное как активизация риторического начала и метафизической рефлексии. В историческом повествовании (здесь прежде всего нужно назвать «Тараса Бульбу» Гоголя и «Капитанскую дочку» Пушкина) национальный исторический сюжет сопрягается с размышлениями о философии истории и законах исторического развития. Параллельная работа Пушкина и Гоголя над «Историей пугачевского бунта» и «Историей Малороссии» раздвигает семиотику исторического нарратива. Феномен «Философических писем» Чаадаева, «Мыслей и замечаний» Жуковского, «Записных книжек» Вяземского, «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя, «Литературных мечтаний» Белинского, «Моей метафизики» Станкевича как образцов не только литературы, критики, публицистики, но и разнообразных форм прозаического нарратива вместе с тем актуализирует процесс сближения литературы и философии.

Кстати, Николай Владимирович Станкевич в статье с характерным заглавием «Об отношении философии к искусству» констатировал: «Сериозные, вечные интересы духа сегодня облекались в поэтические формы», а «кто хочет говорить и писать в наше время об искусстве, должен иметь по крайней мере предчувствие того, что сделала новейшая философия»[8].

[7] *Михайлов А.В.* «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // *Михайлов А.В.* Обратный перевод. М., 2000, с.307.

[8] *Станкевич Н.В.* Поэзия. Проза. Статьи. Письма. Воронеж, 1988, с.102.

III

Процесс выработки «метафизического языка», позволившего пересоздать мир философских идей в образную структуру, был длительным и противоречивым. Уже в 1821 г. Михаил Орлов в письме к Вяземскому замечал: «Пора предпринять образование словесности нашей в большом виде, в философическом смысле, строгими сочинениями или полезными переводами»[9]. Работа Вяземского над переводом романа Бенжамена Констана «Адольф» вызвала среди писателей пушкинского круга активизацию интереса к языку «европейской общежительности» и формированию «метафизического языка».

Историки русского литературного языка (от Г.Винокура и В.Виноградова до Б.Успенского) обозначили этапы этого процесса: от карамзинской реформы прозы, полемики о старом и новом слоге к дискуссиям и спорам о философическом языке 1820–1830-х годов. Не имея возможности говорить обо всех перипетиях этих полемик, акцентируем то, что представляется нам важным с точки зрения вхождения философских идей в художественный текст.

Первое – проблема перевода как межкультурного диалога, «большого диалога времени». Выработка техники и идеологии перевода в эту эпоху определялась не столько просветительской установкой на знакомство с иноязычным текстом (хотя было и это!), сколько утверждением нового типа мышления. Отбор материала для перевода и его пересоздание в аспекте на-ционального самосознания (а не банальная русификация) формируют природу философской рефлексии в тексте перевода. «Гений перевода» (как называл Жуковского Пушкин) открывал русскому читателю не только и не столько конкретных авторов, сколько переводил на русский язык идеи и образы европейской – и шире – мировой культуры. Переводческие опыты любомудров, Пушкина, Лермонтова, Тютчева исходили из этой же установки. Европейская философская мысль заговорила на русском языке не только в переводах конкретных философских текстов, но и в большом пространстве художественной культуры.

---

[9] Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1. М., 1956, с.33.

Второй существенный момент – становление эзотерической и символической образности как формы выражения нового мира идей. Не касаясь идей религиозной философии, а также эзотерической традиции, базирующейся на понятиях мистицизма, магии, оккультизма и теософии, которые во многом генетически связаны с идеологией и эмблематикой масонства, выделим активное утверждение в литературе нового времени символико-аллегорической образности, а также различных форм гротесково-фантастической и социально-утопической рефлексии. Само слово-образ «символ» активно входит в пространство русской поэзии. «Символ души», «символ веры», «символ поэзии», «символ мысли» (ср. у Жуковского: *«Святой символ надежд и утешенья!», «Таинственный символ его завета»*) – все эти понятия расширяют сами возможности поэтического мышления и философствования. Система опосредований в создании образа «метафизического мира» и сумасшедшего бытия (алогизма жизни) важна и для языка русского гротеска и фантастики, многочисленных утопий и антиутопий. «Медный всадник» и «Пиковая дама», «Нос», «Шинель», «Портрет» «Мертвые души», «Демон», «Герой нашего времени», «Штосс», «Город без имени» – уже заглавия этих классических произведений русской литературы воспринимались как этико-философские и социально-исторические символы, как элементы национальной мифологии, а их язык, включающий все формы гротесково-фантастической и символико-аллегорической рефлексии («смех сквозь слёзы»), свидетельствовал об образнопластическом освоении мира философских идей. Позднейшая рефлексия по поводу этих идей и мифологем, их рецепция – свидетельство их жизненности в русском культурном сознании.

IV

Процесс взаимодействия литературы и философии в русской словесной культуре неразрывно связан с выработкой антропологических универсалий, прежде всего с проблемой героя нашего времени. Именно в спорах о нем, в разработке его

психологического и философского облика формируется философский потенциал русского классического романа.

У истоков становления новой русской прозы, в 1770–1790-е гг., возникает сразу же дискуссия о романе и его герое. На первый план выдвигается проблема нравственного содержания романа. В статье «О книжной торговле и любви ко чтению в России» Карамзин чутко указал на барометр читательского спроса: «Я спрашивал о том [какого рода книги у нас более всего расходятся?] у многих книгопродавцев, и все, не задумавшись, отвечали: ″Романы!″»[10] – и решительно выступил против мнения о том, что «романы могут быть вредны для сердца»[11]. Поиски самого Карамзина в области большой повести, опыты его современников, прежде всего Эмина, Лёвшина, Чулкова, Хераскова, ощутимо связаны с поисками нового героя и романического характера. Статья того же Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» вводит эту проблему в границы исторического времени. Но Мортона, героиня романа Чулкова «Пригожая повариха», бедная Лиза, Наталья, боярская дочь, Марфа Посадница, Юлия (героини Карамзина) свидетельствуют о том, что героем романического повествования становится женщина. Именно в женском характере первые русские романисты увидели особую сферу чувств. Женский мир был прежде всего миром частного бытия, противостоящего официозу. Сравним: в анонимных повестях Петровской эпохи главный герой – прежде всего государственный человек, мужчина. История несчастной любви выдвигала по контрасту и мужской характер (и здесь карамзинский Эраст, по точному замечанию В.Н.Топорова, стал предвосхищением «аналитического портрета того человеческого типа», к которому Карамзин обратится и в «Юлии», и в «Чувствительном и холодном»[12]).

Поиск нового героя обострился в эпоху Великой французской революции в жанрах, на первый взгляд, далёких от романистики, но намечающих одну из доминантных реалий будущего

[10] *Карамзин Н.М.* Избр. соч.: В 2 тт. М.; Л., 1964. Т.2, с.178.

[11] Там же, с.179.

[12] См.: *Топоров В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995, с.151-163.

русского романа – топос дороги как жизненного пути. «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева и «Письма русского путешественника» Карамзина формировали образ автора-героя, тесно связанного с идеями нового времени. В рамках так называемых «промежуточных жанров» происходила очная ставка нового героя-сочувственника и идеолога со своим веком. Герой и время на дорогах России и Западной Европы входили в русскую прозу на рубеже веков, формируя новую романную философию, но в пограничных, документальных жанрах.

Знаменательным стало появление в 1791 г. трактата ведущего теоретика и публициста русского масонства И.В.Лопухина «Духовный рыцарь». «Надобно человеку морально переродиться, чтобы пускаться по дорогам жизни»[13], – так автор формулировал свою установку. Это был первый в русском общественно-культурном сознании опыт воспитания «внутреннего человека». Последовавшие затем масонские трактаты – «Некоторые черты о внутренней церкви» того же Лопухина, «Познание самого себя» И.П.Тургенева – становились учебниками самоусовершенствования, так как были настольными книгами юных воспитанников Благородного пансиона при Московском университете. Масонские трактаты 1790 х гг., прежде всего «Духовный рыцарь», заостряли тему духовного поприща, «внутреннего человека». Концепция «внутреннего человека» как основа духовного рыцарства у Лопухина противоречива. Познание самого себя и самоусовершенствование, с одной стороны, сопровождается состоянием поиска, путешествия к Премудрости, Истине, Свету, а с другой – регламентировано уставом, обрядами, «нравоучительным катехизисом», умерщвлением чувств и насилованием воли.

Откликом на трактат Лопухина стал роман Карамзина «Рыцарь нашего времени», увидевший свет на рубеже XVIII–XIX веков (не случайно под одной из глав романа писатель намеренно поставил дату: 1799 год). О диалоге Лопухина и Карамзина мне приходилось специально писать[14]. В контексте моих рассуждений акцентирую лишь два момента: 1) организующее начало

[13] Записки И.В.Лопухина. М., 1860, с.15-16.

[14] *Янушкевич А.С.* Диалог И.В.Лопухина и Н.М.Карамзина // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX вв. М., 2000, с. 156-163.

образа времени в истории Леона, «рыцаря нашего времени»; 2) установка на некоторую открытость финала, незавершённость событий.

Биография героя от его рождения до отрочества – прежде всего история формирования нового человека. Для выражения нового культурного сознания Карамзин ищет новые формы мышления, новый язык. Не случайно его «рыцарь нашего времени» откровенно литературен. Названия модных исторических романов, упоминание произведений Стерна и Руссо, имена Лафатера, Спинозы, Гоббса, Гольбаха – всё это не просто приметы времени, но и обозначение точек отталкивания от традиции в становлении нового стиля и образа нового героя.

Репрезентативность романного мышления Карамзина проявилась и во взгляде на романную традицию, уже обращавшуюся к теме «рыцаря нашего времени». «Герой наш, – пишет Карамзин, – *мысленно* летел во мраке ночи на крик путешественника, умерщвляемого разбойниками; или брал штурмом высокую башню, где страдал в цепях друг его. Такое донкишотство воображения заранее *определяло* нравственный характер Леоновой жизни»[15]. В письме к И.И.Дмитриеву от 1793 г. автор романа писал: «Назови меня Дон Кишотом, но сей славный рыцарь не мог любить Дульцинею так страстно, как я люблю – человечество!»[16]. Маленький герой карамзинского романа соотносился с Рыцарем Печального образа, а с лёгкой руки Карамзина 20-летний Жуковский принимается за перевод флориановой переделки «Дон Кишота», а в 1804–1806 гг. изданы были все 6 томов этого перевода. Рефлексия о рыцаре нашего времени органично соотносилась с историей романного рыцаря Сервантеса.

Эта проблема получила своё продолжение и на новом этапе русского литературного развития, когда проза сдаёт свои позиции, уступая место поэзии. Лирический герой русской элегии в разных своих модификациях (от романтического героя Жуковского и Батюшкова до давыдовского гусара и Баратынского-Гамлета) формирует концепцию внутреннего мира нового героя. Философия разочарования, духовной противоречивости,

[15] *Карамзин Н.М.* Избр. соч.: В 2 тт. Т.1, с. 772. Курсив автора.

[16] Письма Н.М.Карамзина к И.И.Дмитриеву. СПб., 1866, с. 42.

скепсиса и демонизма открывает поле психологической рефлексии. Одновременно в промежуточных жанрах «мыслей и замечаний» франклинова журнала накапливается материал для созидания нового романного сознания.

Пушкинский «Евгений Онегин» в этом отношении стал конденсатором этого лирического и прозаического опыта. Роман, в котором «отразился век и современный человек изображён довольно верно…» – эта формула-программа вновь актуализировала проблему героя и времени в их сложном взаимодействии и противоречии. Опыт русской философской прозы и многочисленных романтических циклов 1830-х гг. способствовали введению этой проблемы в русло философской рефлексии. Формула «мой герой», «герой моего романа» выдвигала в центр повествования проблему автора. Вопросы свободы и необходимости личности, её самостояния, волюнтаризма и фатализма становились актуальными в новую, последекабристскую эпоху.

Весь этот комплекс философско-психологических поисков и эстетических открытий вёл к сотворению романа как высшего синтеза. Роман Лермонтова «Герой нашего времени», появившийся на самом рубеже 1830-х и 1840-х гг., воплотил этот синтез. Его концепция героя, сюжет путешествия и форма журнала, «циклизация малых форм и жанров» репрезентативно воссоздавали многолетние поиски и открытия русской романистики и шире – русской словесной культуры 1770–1830 х гг.

Полвека литературного развития отразились в зеркале этого уникального по форме и своей философии русской жизни романа. Бесплотный духовный рыцарь наконец-то получил прописку во времени и реальной русской жизни в форме прозаического романа. Нет необходимости говорить об этом романе подробно. В данном контексте размышлений о природе русского романного сознания важно подчеркнуть, что формула-концепция романа: «герой нашего времени» – была репрезентативна по отношению как к предыдущему, так и последующему развитию русского романа.

В статье о романе В.Г.Белинский сделал заглавие лермонтовского романа знаковым: «″Герой нашего времени″ – вот основ-

ная мысль романа»[17]. Чутко осознававший веяния времени, Гоголь, буквально вслед за Лермонтовым выдавший в свет первый том «Мёртвых душ», заявлял о перерождении благородного героя в «подлеца» и выявлял в нем идеологию «нового русского».

Вся последующая русская романистика и эстетическая мысль уже никогда не выйдут из круга очерченной Лермонтовым проблематики. Как справедливо замечает А.И.Журавлева, лермонтовская формула «вошла в культурное сознание как идиома»[18]. Каждая эпоха русской жизни будет рождать роман о герое своего времени. «Андерграунд и ″герой нашего времени″» – так на пороге XXI века Владимир Маканин обозначит неисчерпаемость и репрезентативность особого типа русского романного сознания. «Жанровый костяк романа ещё далеко не затвердел, и мы ещё не можем предугадать всех его пластических возможностей»[19], – писал уже 60 лет тому назад М.М.Бахтин. Но репрезентативная природа русского романа свидетельствует о том, что проблема «героя нашего времени» не исчерпана и её романные потенции безграничны, так как исходят из «идей времени» и восходят к философии и психологии национального самосознания.

Таким образом, проблема взаимодействия литературы и философии в русской словесной культуре многоаспектна и полисемантична. В ее комплексном исследовании – ключ к осмыслению национального своеобразия не только русской литературы, но и русской философии.

---

[17] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1954. Т.IV, с.262.

[18] *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002, с.213.

[19] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975, с.447

О.Б.Лебедева

«Герой во фраке»[1]: генезис образа и позиция положительного героя в интриге высокой комедии

«Чудаки» Я.Б.Княжнина и «Горе о ума» А.С.Грибоедова

Стихотворная комедия XVIII в. уже давно осознана современным литературоведением как своеобразный художественный арсенал приемов, количественное накопление которых дало русской литературе новое качество комедии «Горе от ума». В памяти жанра, кульминационно реализованного Грибоедовым, живут мотивы, темы, образы, типы, зародыши конфликта, действия, жанровой структуры будущего шедевра русской стихотворной комедиографии, неоднократно отмечавшиеся как частный аспект более общего литературоведческого исследования и систематически осмысленные как научная проблема в монографии Ю.Н.Борисова «“Горе от ума”» и русская стихотворная комедия XVIII в.»[2].

Нелишне, однако, заметить, что в перспективе движения русской комедиографии к грибоедовскому тексту весьма вырази-

---

[1] Термин, предложенный А.И.Журавлевой применительно к высокому герою русской комедиографии первой половины XIX в.: *Журавлева А.И.* А.Н.Островский – комедиограф. М., 1981, с.48.

[2] *Борисов Ю.Н.* «Горе от ума» и русская стихотворная комедия: У истоков жанра. Саратов, 1978.

тельны сами названия стихотворных комедий XVIII в., которые в той или иной мере соотносятся с проблематикой «Горя от ума» и типажной спецификой образа Чацкого: «Безбожник», «Ненавистник», «Самолюбивый стихотворец», «Русский парижанец», «Хвастун», «Чудаки», «Смех и горе» и «Ябеда» связаны с принципиальными свойствами того конфликтного мирообраза, который заключен Грибоедовым в тесные рамки одного дня и одного дома. В этих названиях предсказаны и мотивно-образные характеристики Чацкого (вольнодумство, «злость», западничество, странность и многословие), и клевета как основа сюжетного движения комедии, и причудливый плачевно-смеховой аффект, который соприроден русской комедии как неотъемлемое национальное свойство русского смеха: «Начав во здравие, за упокой // Сведем как раз <…>» («Домик в Коломне»[3]).

В этом ряду комедии Княжнина «Чудаки» уделено несправедливо мало внимания[4]. Собственно, она вписана в контекст и литературный фон «Горя от ума» только двумя мотивами, которые представляют собой наиболее очевидные перекличк и с грибоедовским текстом. Это отмеченная Г.А.Гуковским и Л.И.Кулаковой[5] инвектива Ветромаха в адрес русского языка: «Je brule, je languis! – мне как бы то сказать // Прелестной Улиньке? – неужто бы мычать: // “Я млею, я горю”»[6], напоминающая обратную по смыслу, но аналогичную по словесному оформлению инвективу Чацкого: «Ну как перевести мадам

---

[3] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 тт. М.; Л., 1937-1949. T.V, с.87. Далее тексты А.С.Пушкина цитируются по этому изд. с указанием тома – римской, страницы – арабской цифрой в скобках.

[4] Так, например, комедия «Чудаки» как текст, по целому ряду признаков сопоставимый с комедией «Горе от ума», не стала отдельным объектом анализа даже в вышеупомянутой монографии Ю.Н.Борисова, специально посвященной проблеме соотношения комедии Грибоедова с русской комедиографией XVIII в.

[5] *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII в. М., 1939, с.372; *Кулакова Л.И.* Жизнь и творчество Я.Б.Княжнина // Княжнин Я.Б. Избранные произведения. Л., 1961, с.37.

[6] *Княжнин Я.Б.* Избранные произведения (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1961, с.458. Далее тексты комедий Я.Б.Княжнина цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

и мадемуазель?//Ужли сударыня!!» (III; 22)[7], а также один из вставных эпизодов комедии, связанный с образом «всесветного услужника» Трусима, который своей драматургической функцией напоминает исследователям Загорецкого[8], а повествуемым случаем – дядю Максима Петровича:[9]

> У милостивца мне Андроса то случилось:
> В тот раз, чихнув, платок изволил уронить,
> Обрадовавшись, я вдруг низко поклонился;
> И, чтоб в усердии других опередить,
> Как самый быстрый конь платок поднять пустился,
> Пол гладок был как лед, я как-то зацепился,
> И ногу повредил, ударившись виском (466).

Между тем о свойственном ближайшим наследникам литературной эпохи Княжнина ощущении внутренней близости «Чудаков» к комедии Грибоедова может свидетельствовать один косвенный аргумент. В V строфе II главы «Евгения Онегина» Пушкин, близко воспроизводя в суждениях соседей об Онегине мнение фамусовского общества о Чацком: «Сосед наш неуч; сумасбродит; // Он фармазон; он пьет одно // Стаканом красное вино», развертывает в перечислении этих грибоедовских мотивов именно то княжнинское слово-понятие, которое впервые в истории русской комедии обозначило тип «странного» героя, выламывающегося из условностей своей общественной среды: «И в голос все решили так, // Что он опаснейший *чудак*» (VI, 33. Курсив мой. – *О.Л.*). Таким образом, «Чудаки» и «Горе от ума» оказываются сближены в литературном сознании первой трети XIX в. в пределах одного универсального литературного контекста, каким является пушкинский «роман культуры».

Самое очевидное, бросающееся в глаза сходство «Чудаков» с комедией Грибоедова – это характер стихотворного ритма: из всех стихотворцев-комедиографов XVIII в. Княжнин более всех

---

[7] *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч.: В 3 тт. СПб., 1995. Т.1. Текст комедии «Горе от ума» цитируется по этому изданию с указанием действия – римской, явления – арабской цифрой в скобках.

[8] *Западов В.А.* Функции цитат в художественной системе «Горя от ума»// А.С.Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977, с.66.

[9] *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII в, с.372.

приблизился к свободе и звучанию грибоедовского вольного ямба тем, что, сохранив шестистопность александрийского стиха, освободил рифму, варьируя парную перекрестной и охватной. Это сходство уже было отмечено исследователями[10]. Незамеченным, как ни странно, осталось другое: в сходные ритмы Княжнин и Грибоедов очень часто облекают и сходные мысли, и очень близкие словесные конструкции. Сравним, например, одинаковые мнения Лентягина и Фамусова о новомодных туалетах и моде вообще:

> «Чудаки»: *Лентягин*. Он бездну выдумал и петель и завязок,// И пуговиц пустых, и пряжек, и подвязок (432);
>
> «Горе от ума»: *Фамусов*. Когда избавит нас Творец// От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок! (I, 4).

Впрочем, следующий тезис Лентягина относительно моды перекликается уже с мнением Чацкого на этот же счет:

> «Чудаки»: *Лентягин*. Как в платье, так во всем на свете принужденье (434);
>
> «Горе от ума»: *Чацкий*. Движенья связаны, и не краса лицу <…>//Как платье, волосы, так и умы коротки (III, 22).

Подобные случаи ритмико-интонационной и смысловой близости концентрируют внимание на проявляющемся в общих словесных очертаниях совпадении ряда идеологических и драматургических позиций героев-чудаков и странных людей:

> «Чудаки»: *Лентягин*. Чтобы притворствовать, унизил я себя? (441);
>
> «Горе от ума»: *Чацкий*. Раз в жизни притворюсь (III, 1).
>
> «Чудаки»: *Лентягин*. Все люди из всего выводят странну честь: // Отправить свой поклон, жениться, отобедать (442);
>
> «Горе от ума»: *Чацкий*. У покровителей зевать на потолок,// Явиться помолчать, пошаркать, пообедать,//Подставить стул, поднять платок (II, 2) –

последнее действие имеет в виду едва ли не уже упомянутого Трусима: дядя Максим Петрович ведь падал просто оступившись, без всяких платков; а вот расшибся, ринувшись поднять платок благодетеля, именно персонаж Княжнина, литературный предшественник и исторический современник Максима Петровича; в данном случае слова Чацкого изобличают начи-

[10] См., напр.: *Кулакова Л.И.* Княжнин // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т.4. Ч.2, с.234.

танность Грибоедова. Но эти смысловые переклички Княжнина и Грибоедова – не более чем частные проявления фундаментальной близости их главных героев: сомнительного в своей добродетели Лентягина и безусловно идеального высокого героя Чацкого, который отнюдь не кажется таковым своим партнерам по действию.

Сразу бросающееся в глаза основание этой близости – «странность» как ведущее отличительное свойство Лентягина и Чацкого, сюжетно значимая характеристика и исходное условие конфликтности их отношений с окружающими. О своей странности оба героя говорят буквально одними и теми же словами:

> «Чудаки»: *Лентягин*. Я странный человек, – так свет о мне болтает <…>//Кажуся странным я за то, что я один//Таков, как должен быть (431);
>
> «Горе от ума»: *Чацкий*. Я странен, а не странен кто ж?//Тот, кто на всех глупцов похож (III, 2).

В обеих комедиях эта странность имеет одну и ту же идеологическую природу: странные люди Княжнина и Грибоедова отличаются от всех окружающих прежде всего своими убеждениями и вытекающим из них типом бытового поведения, который резко отличается от норм традиционно-условленного общественного быта[11].

Применительно к новатору Чацкому этот тезис не нуждается в доказательствах. Но вот Лентягин. Как роль Чацкого изначально и принципиально определена понятием ума, служащего источником его «странности» (и это первое, что узнает о Чацком читатель и зритель: «Остер, умен, красноречив» – I, 6), так роль Лентягина в «Чудаках» столь же принципиально и изначально определена филиацией идей «странности» и «философии». Первое, что наблюдатель действия узнает о Лентягине, – это то, что он «философ» («Я странный человек, – так свет о мне болтает, // Но философия те враки презирает» – 431).

Понятие «философии» неуклонно сопутствует и всем действиям слуги Лентягина, Пролаза, который в своем бытовом поведении и стиле обращения с господином, по его собственному

[11] *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т.1, с.297.

(господина) настоянию реализует представления Лентягина о должных взаимоотношениях людей: («И философию не разрушай ты нашу»; «Вот философскому какая честь уму»; «Что я, хоть философ, однако ж человек» – 438-439). Суть этой «философии» поддается совершенно однозначному определению «Свобода, равенство, братство», которое следует из соотношения трех текстово-исторических реалий: а) практической модели «философского» поведения персонажей комедии; б) времени, к которому приурочено ее действие (в тексте прямо упомянут год: «Что тысяча сот и девяноста года – // Вот месяц и число» – 549); и, наконец, в) предполагаемого времени создания текста в этом же году[12].

На втором году Великой французской революции герой русской комедии исповедует «философию» *равенства*: «Кто честный человек, тот равен мне во всем» (433). И это мировоззрение Лентягина реализовано в его модели поведения настолько последовательно и практически, что, сообразно с ним, слуга Пролаз должен сидеть в присутствии барина, не снимать перед ним головного убора, называть его по имени и на «ты», и в итоге Лентягин, восхищенный этим единомыслием (притворным со стороны Пролаза), готов выдать за него замуж свою дочь Улиньку, доводя таким образом отношения равенства до степени кровного родства (*братства*). Что же касается первого элемента лозунга Великой французской революции – *свобода*, то именно он, хоть и не будучи оформлен словесно (ср. у Грибоедова о Чацком: «Он вольность хочет проповедать» – II, 2), тем не менее всесторонне развернут в действии комедии как основа бытового поведения Лентягина, не желающего считаться со светскими условностями в диапазоне от дресс-кода (отказ от стесняющей одежды) до распорядка дня, регламентирующего часы обеда и сна:

> *Лентягин*. И в платье видно то, сколь свет сей зол и черен <…>//И как невольник бы в оковах я томился (432); *Лентягина*. Еще нет двух часов – так рано есть! – о, стыд! (444); *Пролаз*. Пришла охота, видно,//Ему иль есть, иль спать. Он так, как я с тобой,//Без принужденья (514).

Оставляя пока в стороне проблему этического смысла этой ре-

[12] *Княжнин Я.Б.* Избранные произведения, с.739.

волюционной «филозофии», исповедуемой барином-сибаритом, и того эстетического эффекта, который вызывает лентягинская чисто бытовая верность революционному лозунгу «свобода, равенство, братство», отметим факт: на излете екатерининской эпохи такое радикальное мировоззрение русского барина, воплощенное в его собственном поведении и в отношениях со слугой (хотя бы и в условном мире комедийной интриги, где слуга необязательно крепостной), есть не что иное, как потрясение политических основ и опасное вольнодумство.

В этом смысле безопасный чудак Лентягин в перспективе русского общественного движения и эволюции русской литературы от 1790-х к 1820-м гг., безусловно, предшествует чудакам опаснейшим. Просто к 1790 г. логика и хронология событий Великой французской революции еще не успели внедрить в русское охранительное сознание таких синонимов революционно-демократического злодейства, как «вольтерьянец» и «якобинец». Только поэтому Лентягин ни разу не назван ни якобинцем, ни вольтерьянцем. Но эти грядущие политические обвинения фамусовского общества Чацкому уже слышны в подтексте революционной «филозофии» княжнинского героя.

В обеих комедиях формой отторжения «странных людей» от общества становится насмешка. Но Лентягина она пока никак не затрагивает; Чацкому же насмешка приносит боль:

> «Чудаки»: *Лентягин*. Я знаю то, что я кажуся всем смешным,//<…> Ну, смейся, смейся, – я того-то и желаю (440);
> «Горе от ума»: *Чацкий*. Я сам? не правда ли, смешон?//*Софья*. Да! грозный взгляд, и резкий тон (III, 1).

В сюжете «Чудаков» насмешка над «филозофом» сводится к хитроумному и безобидному потворству его чудачеству во имя соединения любящих Улиньки и Прията. Сюжет «Горя от ума» разворачивает насмешку над героем-идеологом в злобной и оскорбительной клевете о его безумии, которую провоцирует любимая им девушка:[13]

> *Софья*. А, Чацкий! любите вы всех в шуты рядить,// Угодно ль на себе примерить? (III, 14).

И если Чацкий представлен в двойном (семейно-бытовом и идеолого-политическом) конфликте с семейством Фамусова

[13] См.: *Тынянов Ю.Н*. Пушкин и его современники. М., 1968, с.351-355.

и обществом, то это – полное осуществление подспудного, не выведенного в действие «Чудаков» потенциала конфликтных отношений Лентягина со своим семейством и мыслимым за пределами комедийного текста обществом. Демократическое вольномыслие «филозофа» – это коренная основа семейных несогласий, порождающих любовную интригу «Чудаков», поскольку свободным взглядам мужа противостоит аристократическое чванство жены, которое и вовлекает в этот конфликт отсылку к семейно-родственным связям и общественному мнению: эти всесильные моральные нормы эпохи пока еще не персонифицированы, как в «Горе от ума», «народом действующих лиц»[14], но их носители и представители уже упомянуты в качестве внесценических персонажей:

> *Лентягин*. Ты подлость делаешь, себе то ставя в честь,//Что есть тебе в родне страмцы из знатна рода (440); *Лентягина*. Я, дочь, племянница князей и генералов (441).

Да и финальный фамусовский вопрос: «Что станет говорить//Княгиня Марья Алексевна!» (IV, 15) уже терзает княжнинских персонажей:

> *Лентягина*. Какое мнение к нам люди те привяжут,//Которы делают мне честь нам быть родней;//Те люди знатные, придворны и случайны! (439).

Этот страх общественного мнения побуждает «прочих»[15], не «странных» героев Княжнина совершенно по-грибоедовски ценить положение в свете и заботиться о том, чтобы чудачество или иные прегрешения против общественной морали оставались по возможности в тайне:

> «Чудаки»: *Лентягина*. Всем барам лучший друг, и знатен, и чиновен (442);
>
> «Горе от ума»: *Молчалин*. Чиновные и должностные//Все ей друзья и все родные (III, 3).
>
> «Чудаки»: *Лентягина*. Сиди и в колпаке, но только не при мне // И ни при ком: чтоб все то было скрыто, тайно (445);
>
> «Горе от ума»: *Лиза*. Грех не беда, молва не хороша (I,5).

Таким образом, любовный семейно-бытовой конфликт, который выглядит одним и единым в комедии «Чудаки», все-

[14] *Вяземский П.А.* Фон-Визин. СПб., 1848, с.223.

[15] *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с.228.

таки имеет в своей подоплеке идеологическое противостояние и чреват распространением за пределы одного семейного круга и одного отдельно взятого дома, т.е. именно тем самым расколом на два уровня и две линии развертывания в двух самостоятельных действиях, которому предстоит воплотиться в комедии Грибоедова в своем совершенном и окончательном виде. Так вот и выясняется, что «две комедии как будто вложены одна в другую…»[16] не только в хрестоматийном образце подобной структуры, идущей вразрез со всеми правилами и нормами театрально-драматургической техники, но и в стихотворной жанровой модели русской комедии XVIII в., которая кажется единой и целостной лишь на первый взгляд.

Что же касается собственно семейного конфликта «Чудаков», который развернут в действии традиционной любовной интригой с притворством и обманом и увенчан традиционным успехом и браком, то в нем обращает на себя внимание, во-первых, состав любовного треугольника (который при ближайшем рассмотрении оказывается, как и в «Горе от ума», квадратом: «двум неудачливым соперникам противостоит третий»[17]), а во-вторых, этический статус традиционно добродетельной влюбленной пары.

С самого начала комедии на руку и сердце невесты Улиньки претендуют двое: щеголь Ветромах и сентиментальный воздыхатель Прият. Их словесная презентация до появления на сцене очень ассоциативна. Ветромах выступает в амплуа как бы Чацкого, Прият, соответственно – Молчалина. При этом на отдаленном плане матримониального диалога Улиньки и Марины возникает и образ жениха-военного, «знатока маршировать» (496), который выйдет на сцену в 6-м явл. III акта, завершив своей фигурой полный грибоедовский набор: «острый» Ветромах, «робкий» Прият и военный Майор внешне весьма напоминают Чацкого, Молчалина и Скалозуба:

«Чудаки»: *Улинька*. И ловок, и остер, и весел, и пригож (454);

---

[16] *Гончаров И.А.* «Мильон терзаний» // Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 тт. М., 1980. Т.8, с.45.

[17] *Омарова Д.А.* План комедии Грибоедова // А.С.Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977, с.49.

«Горе от ума»: *Лиза*. Кто так чувствителен, и весел, и остер ,// Как Александр Андреич Чацкий! (II, 5).

«Чудаки»: *Улинька*. Того, который все исподтишка вздыхает, // Который робкими шагами подступает <…> (454); *Марина*. То правда, робок он, застенчив, трусоват;//Но то неложный знак любви и обоженья (464);

«Горе от ума»: *Софья*. И вкрадчив, и умен,//Но робок… (I, 4), *Софья*. Из глубины души вздохнет,// Ни слова вольного <…> (I, 5).

«Чудаки»: *Марина*. Который, будто бы в военный час сраженья,//Как грозный гранодер <…> (456);

«Горе от ума»: *Софья*. Выслушивать о фрунте и рядах <…> (I, 5).

Но если для первого и последнего эта параллель не более чем мгновенная и единичная вспышка сходства амплуа, то образ Прията-Молчалина развит несравненно подробнее в буквальном сценическом рисунке его почти бессловесной и бездейственной роли. На протяжении всей комедии Прият до такой степени молчалив в самых ответственных ситуациях, что вместо него руки Улиньки у Лентягина приходится просить Пролазу, и в любви Улиньке слуга тоже объясняется вместо своего господина:

(*Пролаз, подводя Лентягина к Прияту <…> говорит следующие речи притворным голосом вместо Прията*) (512); *Пролаз* (*становится на колени перед Улинькой и с собою Прията становит*). Услышьте просьбу вы его в моих устах <…> (525).

При этом Прият трусоват не менее Молчалина (хотя и не имеет для страха таких основательных причин, как его коллега по амплуа сентиментального влюбленного):

«Чудаки»: *Прият*. От страха чувствую, Пролаз, мороз в крови (523);

«Горе от ума»: *Молчалин*. А меня так разбирает дрожь,//И при одной я мысли трушу <…> (IV, 12).

Позиционное и характерологическое сходство сущностной сентиментальной робости Прията и напускной – Молчалина подчеркнуто в двух комедиях вещным символом сентиментальности. В «Чудаках» нет дуэта фортепьяно и флейты, но зато есть сентиментальная пастушья дудочка, с которой Пролаз отождествляет Приятовы речи («Опять свирелочка пастушья задудила!» – 473). Однако на этом сходство и кончается. Следующий объединяющий Прията и Молчалина образ («*Пролаз*. И ежели

его [Ветромаха], сударь, с седла сшибете,//То ваша Улинька…» – 509; ср. упавшего с лошади Молчалина в комедии Грибоедова) подчеркивает противоположную позицию предшественников Чацкого и Молчалина в любовном треугольнике «Чудаков»: невеста Улинька более склонна к «острому» Ветромаху («Один налюбит он на разные манеры» – 454), нежели к «робкому» Прияту («Я чувствую, что с ним мне замужем пропасть» – 455; ср. Софья о Скалозубе: «Мне все равно, что за него, что в воду» – I, 5), невеста же Софья предпочитает Молчалина Чацкому. И если грибоедовская героиня любит по собственному желанию, то Улиньку чуть ли не насильно заставляют предпочесть Прията:

> *Пролаз*. Старанием твоим//Каков теперь Прият во чувствах куролесных//Вертлявой Улиньки? (505).

Вот тут-то и обрисовывается коренное отличие «Чудаков» от «Горя от ума». Если у Грибоедова есть бесспорный в этическом отношении и потому бесспорно достойный любви герой, то добродетель всех княжнинских персонажей весьма сомнительна. Особенно это очевидно в претендентах на руку Улиньки: сентиментальный воздыхатель Прият в этическом отношении посвоему стоит Ветромаха: он являет собой такую же карикатуру на очередной модный штамп бытового поведения, как и традиционный образ галломана-щеголя. Таким образом, предельно близкие сюжету «Горя от ума» мотивы реализуются в «Чудаках», по сути, в гоголевской жанровой модели высокой комедии без высокого героя[18].

Лучше всего конечную сомнительность тех свойств, которые у Грибоедова станут этическим плюсом, демонстрирует персонаж «Чудаков», наиболее близкий типологии высокого героя, – «странный человек», «философ» Лентягин. Именно он, в сочетании говорящей фамилии с революционной «философией», обнаруживает чуть заметное, но при этом кардинально важное отличие своей странности от странности Чацкого. Если последний странен в полном объеме семантики этого слова –

[18] Ощущение гоголевских мотивов по отношению к комедии «Чудаки» (только в данном случае это не «Ревизор», а «Женитьба») далеко не случайно свойственно исследователям творчества Княжнина. Ср.: *Кулакова Л.И.* Жизнь и творчество Княжнина, с.34-37.

поскольку он не только необычен, но и динамичен, не принадлежит быту фамусовского дома, приходит извне и удаляется во внешний мир в финале комедии, то оседлый Лентягин – не более чем чудаковат в пределах совершенно статичного бытового мирообраза.

Новый герой, несущий и воплощающий в себе новое слово, должен явиться со стороны и не принадлежать комедийному миру жилища, в которое он является, – эта константа образной структуры русской высокой комедии уже нашла свое воплощение в фонвизинском «Недоросле», и таковой ей предстоит оставаться еще очень долгое время. Особенный статус высокого героя в образной структуре русской комедии и его преимущественная связь с запредельными для комедийного мирообраза сферами точно отмечены А.И.Журавлевой: «Во всяком герое долго будут подозревать носителя чего-то нового, какого-то открытия. Герой должен что-то привезти, сообщить какие-то духовные новости. <…> Это чаще всего и реализуется в сюжетной ситуации приезда, прибытия героя откуда-то»[19]. Соответственно удаление героя в те же самые высшие сферы, из которых он прибыл, развязывает комедию. При этом его появлению предшествует своеобразное «благовещенье», т.е. информация о том, что его пришествие ожидается, а отъезд сопряжен не просто с гибельным пророчеством и угрозой, но прямо-таки с эсхатологическим разрушением покидаемого им мира[20].

Именно этому принципиальному критерию истинной высокости и не удовлетворяет Лентягин. Неподвижность княжнинского героя, маркированная его фамилией, воскрешает в «Чудаках» статику и пластику сатиры: «философия» героя высказана не столько самоценным идеологическим словом (ср. Чацкий), сколько физическим действием бытового поведения. Ее («философии») ассоциативный ореол тоже всецело принадлежит сатирическому бытописанию: это еда («*Лентягин*. Я чувствую, ко мне приходит аппетит» – 444), одежда («серенький

[19] *Журавлева А.И.* А.Н.Островский-комедиограф. М., 1981, с.42.

[20] Ср. предшествующее явлению Стародума его письмо в «Недоросле», диалог Софьи и Лизы о Чацком непосредственно перед его появлением (I, 5), а также одинаково катастрофические для быта простаковского поместья и фамусовского дома последствия пребывания в нем «людей со стороны».

сюртук» и «колпак» вместо фрака и парика) и, конечно, деньги («*Лентягин*. Вот весь мой кошелек» – 435; ср. также «полный миллион» приданого Улиньки). Все это плотно привязывает Лентягина, при всем его филозофском чудачестве и вольномыслии, к вещному миру быта, тогда как Чацкий, явленный исключительно в своем идеологическом слове, принадлежит высокому идеальному мирообразу: его сатирические по смыслу и интенции монологи выстроены все же по законам ораторского жанра оды[21].

Даже такого, еле слышного в обеих комедиях, отзвука установочности старших жанров оказывается достаточно, чтобы удержать Лентягина, несмотря на все идеологические перспективы его мировоззрения, в пределах бытового и смехового мирообраза сатиры с отрицательной установкой, а Чацкого в «Горе от ума» вывести за эти пределы и возвысить до уровня бытийного патетического мирообраза оды с установкой апологетической.

Все остальные княжнинские герои первого плана – галломан Ветромах, Прият, пародия на сентиментального воздыхателя, невеста, жеманная Улинька – тоже варьируют традиционные комические типы. Итак, можно сказать, что в «Чудаках» дискредитированы все амплуа, которые дают комедийному персонажу потенциальную возможность приблизиться к статусу высокого героя: ср. в «Недоросле» резонеров и ораторов Стародума и Правдина и «голубую героиню» Софью, чей этический облик резко отличает ее от родственников Простаковых, женихавоенного Милона с их универсальной западнической начитанностью в просветительской «филозофии».

Эта дискредитация традиционно высоких амплуа предельно наглядно обозначила главную эстетическую проблему стихотворной комедии XVIII в., а именно – проблему положения добродетельного персонажа в комедийном конфликте и последствий для этического статуса такого персонажа его участия в комедийной интриге, сопряженной с обманом и притворством: как видим, даже устойчивое амплуа традиционно

[21] *Фомичев С.А.* Национальное своеобразие «Горя от ума» // Русская литература. 1969. № 2, с.63. См. также: *Винокур Г.О.* «Горе от ума» как памятник русской художественной речи // Винокур Г.О. Филологические исследования. М., 1990, с.199, 237.

добродетельных комедийных влюбленных неспособно выдержать напора дискредитирующих факторов интриги.

Как представляется, этическое достоинство стихотворной комедийной добродетели по сравнению с прозаической поставлено под удар двумя обстоятельствами. Во-первых, это то, что подобные герои лишены изолирующей их от быта функции самоценного идеологического говорения: в связи с сюжетным архетипом стихотворной комедии XVIII в. функция говорения как вида драматической деятельности принадлежит всецело лжецам и самозванцам; в этом отношении стихотворная комедия подхватывает отрицательный пафос прозаических комедий на тему болтовни и сплетни[22]. Что же касается добродетели добродетельных персонажей, то она, как в фонвизинском «Бригадире», задана в качестве условия драматического действия, но никак не развернута в нем самом: читателю и зрителю в данном случае предложено верить на слово, а не видеть собственными глазами. Во-вторых, и это принципиально важно, акцентированная в стихотворной модели жанра традиционная любовная интрига, хотя и ведомая в основном слугами, все-таки требует от добродетели несовместимого с ее этикой участия в притворстве и обмане.

Практически во всех стихотворных комедиях XVIII в. эта сугубо бытовая деятельность добродетельных персонажей препятствует им подняться до уровня высокого героя. В «Ненавистнике» Хераскова Милат, во имя любви к Прияте проникший под именем Стовида в дом Змеяда и обманом разоблачивший обман, вызывает недоверие партнеров и вынужден оправдываться:

Милат
Я чаю, в этом нет обмана никакого,
Что вас хотел спасти от человека злого <…>
Простите нужное такое мне притворство
И ставьте мне не в злобу, но в проворство[23].

[22] Ср. основной пафос «антимасонских» комедий Екатерины II (1785-1787 гг.), с идеологией которых П.Н.Берков отождествляет идеологический пафос «Чудаков»–«Обманщик», «Обольщенный», «Шаман Сибирский», в центре образной системы которых находится болтливый персонаж, обманщик и лгун: *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII в. Л., 1977, с.289-290.

[23] *Херасков М.М.* Ненавистник // Стихотворная комедия: В 2 тт. (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1990. Т.1, с.171.

В комедии Н.П.Николева «Самолюбивый стихотворец» именно интрига приводит к катастрофе честного Чеснодума – и тем самым добродетельный персонаж, попытавшийся заняться этим родом деятельности, наказан самой комедийной судьбой. С этого момента в стихотворной комедии начинаются поиски такого положения добродетели в комедийной интриге, которое не компрометировало бы ее носителя пусть вынужденным, пусть во благо – но все-таки обманом. Замир, положительный герой комедии Княжнина «Хвастун», становится, например, жертвой внесценической клеветы Верхолета («*Честон*. Но дерзостный хвастун слух этот пропустил,//Что будто бы о вас сын дурно говорил» – 402), предвосхищая этой позицией оклеветанного Чацкого. В том же «Хвастуне» деятельность Честона по разоблачению Верхолета вынесена за рамки текста и действия, хотя из текста ясно, что Честон прибегнул к полицейским мерам: обратился в Управу Благочиния («*Честон*. Теперь-то хвастуна, мой сын, изобличим,//Чрез благочиние законом обнажим» – 410), каковое действие хоть и является справедливым возмездием самозванцу, но тем не менее внешне ставит Честона в положение доносчика.

В комедии А.И.Клушина «Смех и горе» благородный Пламен, по наущению служанки Марины, пускается ухаживать за Вздоровой, чтобы преуспеть в своей любви к Прияте («Клянися Вздоровой по смерть ее любить.//Притворство призови на этот раз в посредство»[24]), и это притворство оказывается чреватым ссорой с невестой, которая застает Пламена на коленях перед теткой и прежде всего обвиняет в неискренности («Обман и скрытое под маскою притворство»[25]).

Наконец, положительные герои комедии В.В.Капниста «Ябеда», Добров и Прямиков, заподозрены в доносительстве если не самими партнерами по комедийному действию, то американским литературоведом А.А.Левицким, который на основании анализа значений слова «ябеда» усмотрел в них тайных осведомителей: «значение “пожаловаться начальству за чьей-то

[24] *Клушин А.И.* Смех и горе // Стихотворная комедия: В 2 тт. (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1990. Т.1, с.498.

[25] Там же, с.507.

спиной" существовало уже во времена Капниста. В комедии это второе значение скрыто адресовано мнимо положительным героям пьесы – Прямикову и Доброву»[26].

Да ведь по этой самой инерции даже и Чацкого сумел обвинить в непорядочности не кто-нибудь, а Белинский – и притом за тот единственный эпизод его роли, когда он, спрятавшись в швейцарской от Репетилова, поневоле оказывается в позиции персонажа-интригана, подслушивающего и подсматривающего: «Лакей приходит докладывать о карете, но Чацкий прогоняет его и прячется за колонну. <…> Скажите, бога ради, какой бы порядочный, по крайней мере не сумасшедший человек на месте Чацкого не удалился бы тихонько, узнав горькую истину?»[27].

Таким образом, можно сказать, что участие в комедийной интриге не приносит успеха положительному персонажу русской стихотворной комедии, хотя в финале ее метатекста он неукоснительно завладевает рукою своей возлюбленной. Комедийная интрига в своей русской огласовке обнаруживает уже знакомое нам свойство приводить героя к катастрофе не только в тесном сюжетном смысле, но и в высшем этико-эстетическом. В стихотворной модели жанра, более всего приближенной к традиционной жанровой структуре высокой комедии в терминологическом смысле этого слова, нет высокого героя, не запятнанного ни малейшим подозрением, ни минимальным оттенком сомнения в его порядочности. По крайней мере, он отсутствует в том виде, в котором высокий герой есть в комедии прозаической, и прежде всего в «Недоросле».

Прозаическая комедия искала способов воплощения высокого героя в эстетической структуре его образа, которая должна была резко отличаться от соответствующих эстетических параметров порока. И она нашла эти способы в чисто говорном, ораторском рисунке его роли, принципиально дифференцированном от бытописательной пластики порока. Заметим, что прозаическая речь скорее способствовала, нежели препятствовала

---

[26] *Левицкий А.А.* «Ябеда» Капниста: социальная сатира или комедия нравов? // Русская литература. 1991. № 2, с.119.

[27] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 тт. М.;Л., 1953. Т.3, с.480.

такому расподоблению. Стилистика прозы XVIII в. с ее устойчивыми замкнутыми стилевыми сферами бытового просторечия, модного жаргона, профессиональных стилей, высокого литературного языка и канонической ораторской прозы несравненно более способна выразить индивидуальность через речь, нежели ритмически монотонные, жестко стилистически унифицированные александрины.

Образно-стилевой уровень дифференциации добродетели и порока в прозаической комедии до некоторой степени снял и проблему положения высокого героя в конфликте, и проблему дозволенного ему вида драматической деятельности, соответствующей его высокому статусу: мирообраз добродетели в «Недоросле» обладает своим собственным внутренним действием, реализующим свой собственный отдельный сюжет. И в этом случае инаковость добродетели действенна и очевидна: она четко маркирована ораторской стилистикой речи высокого героя и его отключенностью от бытовой пластики, которые превращают его в сугубо говорящую субстанцию на фоне материального быта. Тем самым как раз и обозначается искомое высокое свойство героя – его идеальность.

Не то в комедии стихотворной. Она с самого начала унаследовала жестко канонизированную трагедийную жанровую форму и специфику чисто понятийного, а значит, и универсально говорного идеологизированного мирообраза. Между прочим, нравственные антагонисты в такой структуре были и совершенно однородными – сугубо говорящими, и совершенно одностильными – высокими эстетическими сущностями. И стихотворная речь трагедии, унаследованная комедией в виде александрийского стиха, вобрав в себя элементы просторечия, жаргона и бытописательной вещной пластики, ничуть не утратила своей ритмически унифицирующей речевую характеристику функции (ср. в «Ненавистнике»: «Стихами говорить там будут и лакеи»[28]).

Поэтому эволюционный ряд стихотворной комедии XVIII в. в качестве своей главной эстетической перспективы предлагает иной путь расподобления добродетели и порока, не стилевой,

[28] *Херасков М.М.* Ненавистник // Указ. изд., с.160.

а действенный и функциональный, причем в чисто драматургическом понимании этих терминов: высокое действие и высокая функция высокого героя – вот чего добивается стихотворная комедия, всеми силами, но в основном безуспешно пытающаяся уберечь добродетельного персонажа от участия в бытовой интриге. В отличие от прозаической комедии, увенчанной совершенным «Недорослем», стихотворная комедия в XVIII в. этой цели не достигла. Но ее эволюционный ряд наглядно обозначает направление, в котором идут поиски, завершившиеся полным успехом у Грибоедова и Гоголя.

Во-первых, это сам масштаб конфликта, участие в котором позволило бы высокому герою наиболее действенным способом обнаружить свою инаковость, свою высокость. Во-вторых, действенная дифференциация высокого героя, который (и это уже очевидно в стихотворной комедии XVIII в.) может избежать компрометирующего участия в комедийной интриге только в позиции жертвы этой интриги. Притом же само содержание стихотворной комедии, ее проблематика, типология ее сюжета и конфликта совершенно явственно нацелены на поиски такого уровня моделирования русской действительности, на котором бытовое противостояние стало бы не более чем формой выражения бытийного смысла. Ибо только как бытийный дух высокий герой функционирует в русской высокой комедии, и только на уровне чистой идеальности понятия бытийное начало способно войти в русский комедийный мирообраз без ущерба для своей идеальности. Предельные случаи – это, конечно же, классически совершенное воплощение типа и амплуа «героя во фраке» в грибоедовском Чацком («пятьдесят третьей какой-то загадочной карте в колоде»[29], как назвал его И.А.Гончаров, подчеркнув тем самым принципиальную эстетическую инаковость Чацкого как художественного образа в образной системе «Горе от ума»), и «Ревизор», где подобная позиция выражена чистым безóбразным словом, не обремененным человеческой плотью, – словом, почти сакральным в своей беспримесной вербальной субстанциальности.

---

[29] *Гончаров И.А.* «Мильон терзаний» // Гончаров И.А. Указ. изд. Т.8, с.20.

Е.А.Олескина

«Изображение картины нравов и нынешнего воспитания» С.Саларева и монолог Чацкого о французике из Бордо

Хотя «Горе от ума» комментируется давно и подробно, можно указать на не замеченный до сих пор источник монолога Чацкого в III действии, явл. 22: книгу С.Саларева «Изображение картины нравов и нынешнего воспитания» (1816).

О Сергее Геннадиевиче Салареве известно не так много: родился в 1792 г., учился в Московском благородном пансионе, в 1812 г. окончил словесное отделение Московского Университета со званием кандидата, печатал элегии, басни, эпиграммы, небольшие филологические исследования в университетских изданиях, был членом ОЛРС, сотрудником “Вестника Европы” и других изданий, примыкал к кружку университетских товарищей Погодина. Его ранние успехи и творческая активность позволяли предполагать блестящее будущее, однако внезапная смерть на двадцать восьмом году жизни повлекла за собой постепенное забвение.

Об университетских связях Саларева известно также немного. Кроме теплых воспоминаний о нем Давыдова и Погодина других свидетельств дружеских отношений у нас нету. Нет

и никаких упоминаний Грибоедова о знакомстве с ним, хотя их могли связывать университетские контакты.

Однако хотя произведения Саларева не были никогда первостепенными событиями литературной жизни, все же они вызывали некоторое обсуждение в университетской среде, и отголоски такого обсуждения носит в себе и «Горе…».

В «Изображении картины нравов…» подробно говорится о весьма плачевном положении, в котором находятся воспитание, образование и здоровье в «отечестве нашем». И причина всего этого – в засилии «голодной саранчи», иностранцев, которое сравнивается с «заразительной болезнью»: «пустому, пагубному блеску» мы жертвуем «веру, отечество, дружбу, любовь».

Тематика книги напоминает обличительный монолог Чацкого, однако кроме тематического единства можно усмотреть и почти дословные совпадения.

Ср. у Саларева: «Если бы какой-нибудь житель Тибета или Бухары прибыл в Москву и принят был в отборном обществе нашем: какими бы невеждами показались тогда ему прежние наставники: “Как! – он бы сказал, – Москва, как уверяли меня, находится в России и отстоит далеко от Франции, – а я уже во Франции посреди России, посреди Москвы“» – с описанием «французика из Бордо», который почувствовал себя в Москве как «в отечестве, с друзьями». У Саларева есть пассаж, удивительно похожий на призыв Чацкого «у китайцев… несколько занять премудрого… незнанья иноземцев»: «Сличая два народа, Русский и Китайский, мы находим совершенную между ними противоположность относительно их понятия об иностранцах: первые питают к ним: чрезмерную пристрастность, вторые: чрезмерное отвращение. Такие крайности в обоих случаях нехороши; однако если должно следовать какой-нибудь одной, то гораздо выгоднее держаться мнения Китайцев: презирая иностранное, мы более привержены бываем отечественному, следственно и любовь к отечеству становится оттого тверже. <…>Привязанность к старине не произведет зла. <…>Все государства для сохранения бытия своего и величия должны сохранять свой национальный характер и отеческие нравы. <…> Какая нужда, что китайцы по презрению к другим народам от-

стали от них в науках: но они существуют четыре тысячи лет! – может быть, пройдет и еще не одна тысяча, и китайцы все будут существовать, тогда как имя некоторых народов останется в одной только истории!».

Это явно не общее место. Кстати, у Саларева и Грибоедова здесь почти совпадают даже синтаксические конструкции («если – то» и «если – хоть»). Однако книга Саларева вся целиком посвящена проблемам «засилья иностранцев», а в комедии Грибоедова это лишь одна из тем.

Очевидная общность некоторых мест в книге Саларева и в монологе Чацкого свидетельствует о знакомстве Грибоедова – прямом или косвенном – с текстом «Изображения картины нравов и нынешнего воспитания».

Г.В.Зыкова

«Лекции о драматическом искусстве и литературе» А.Шлегеля и некоторые особенности конструкции «Бориса Годунова» Пушкина

Хотя тот факт, что Пушкин не только читал «Лекции о драматическом искусстве и литературе» Августа Шлегеля, но и высоко ценил их[1] и, видимо, учитывал во время работы над «Борисом Годуновым», вполне общеизвестен, однако значение Шлегеля для Пушкина описывается очень общим образом[2],

[1] Прислать книгу Шлегеля во французском переводе Пушкин просил брата в письмах от 14 марта и 22-23 апреля 1825 г. В возражении на статью А.А.Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 г.» и «Сочинениях и переводах в стихах Павла Катенина» (1833) Пушкин говорит о «Шлегелях», до которых не доросла еще русская критика и публика; множественное число тут может не только указывать на обоих Шлегелей (о возможном значении для Пушкина идей Фридриха появились в последнее время работы): рядом со «Шлегелями» Пушкин называет «Лагарпов» и «Аддисонов», так что иметь в виду Пушкин мог и по преимуществу одного из братьев («Где наши Аддисоны, Лагарпы, Шлегели, Сисмонди?» «Если публика может довольствоваться тем, что называют у нас критикою, то это доказывает только, что мы еще не имеем нужды ни в Шлегелях, ни даже в Лагарпах»).

[2] В брокгаузовской статье о Пушкине (А.Кирпичникова): «…он воспринял резко отрицательное отношение к трагедии классической и идею национальной драмы (отсюда и заглавие), но отринул все узкоромантическое, мечтательное и мистическое (как и из Карамзина исключил все сентиментальное)»;

иногда сводится к тому, что Шлегель указал Пушкину на Шекспира[3]. Так, Г.О.Винокур в комментариях к «Борису Годунову» почти ограничивается тем, что для Пушкина представляла интерес «попытка Шлегеля мотивировать жанровые особенности шекспировского театра, смесь комического с трагическим, стихов с прозой»[4].

При том что описание общего между Пушкиным и Шлегелем оказывается не детализированным[5], много говорится о различии между ними, прежде всего о гораздо более терпимом отношении Пушкина ко французской литературе; так, в заметке М.Ю.Кореневой о Шлегеле в «Пушкинской энциклопедии» различиям посвящена почти половина всего текста:

в ст. М.Ю.Кореневой в новейшей «Пушкинской энциклопедии»: «Некоторые идеи Ш. нашли прямое отражение в пушкинских рассуждениях о театре. Так, трактовка понятия романтической трагедии у П. явно восходит к Ш. Именно Ш., резко критикуя французскую классическую трагедию за ее схематизм, слепое подражание древним, отсутствие подлинного историзма и правдивости, противопоставлял ей трагедию романтическую, главными признаками которой считал свободное «смешение противоположностей» — трагического и комического, земного и божественного, разума и страсти и т.д., свободное обращение со временем и местом во имя достижения правдоподобия характеров и положений, чередование диалогических и лирических элементов как средство достижения естественности драматической речи, использование образов национальной поэзии, «преданий родной земли» в качестве источников творчества».

3 *Алексеев М.П.* Пушкин и Шекспир // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972.

4 *Винокур Г.О.* Комментарии к «Борису Годунову» А.С.Пушкина. Цит. по изд.: М., 1999, с.328.

5 До какой степени редко учитывается конкретное влияние Шлегеля на Пушкина, видно из произвольно взятого примера — работы известного стиховеда Т.Шоу «Местный колорит в "Ромео и Джульетте" и сонет Мнишка в "Борисе Годунове"». Не сомневаясь, что рифмы в «Борисе» появляются по образцу Шекспира, Шоу при этом замечает: «насколько хорошо Пушкин знал Шекспира и на каком языке читал его, не вполне ясно <…> Не совсем ясно, когда и какие труды и комментарии к Шекспиру прочитал Пушкин» (цит. по: Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1944, с.6). Между тем у Шлегеля много говорится о сонетных формах у Шекспира на фоне белого стиха, называется и «Ромео и Джульетта». Ситуация делается еще более выразительной оттого, что чуть ниже — перечисляя известные факты — Шоу называет и книгу Шлегеля как читанную Пушкиным, никак не замечая при этом, что Шлегель обсуждал именно интересующий Шоу вопрос.

«В Ш. поэт нашел некоторый догматизм в понимании национального искусства и недостаточное чувство истории. «Ученый немец, — пишет П. в заметке «<О народности в литературе>» (1825), имея в виду Ш., — негодует на учтивость героев Расина <…>. Всё это носит однако печать народности» (Акад. XI, 40). Через несколько лет это же наблюдение появилось в пушкинском «Современнике» (1836. Кн. 2), в переводе речи академического секретаря А.-Ф.Вильмена, включенном в пушкинскую статью «Французская академия». Французский академик напомнил слушателям об «одном знаменитом немецком критике, слишком строгом к нашим классическим поэтам» (Акад. XII, 62)».

В относительно недавней (1997 год) статье И.Меджибовской «Hamlet's jokes: Pushkin on "Vulgar Eloquence"»[6] замечено, что конкретное описание влияния Шлегеля на Пушкина – еще не выполненная задача. Кажется, это тот довольно редкий случай, когда постороннему наблюдателю оказывается видно что-то, что не видят, когда находятся, так сказать, внутри национальной традиции.

***

Кажется, до сих пор не отмечалось, что в «Драматургии» Шлегеля (преимущественно в семнадцатой лекции, посвященной критике трех единств[7]) предлагаются теоретические основания для таких элементов конструкции «Бориса Годунова», которые принято считать существенными и новаторскими: *необязательность концентрации действия вокруг одного главного героя* и возможность для разных героев в отдельных эпизодах оказываться «главными»; *отсутствие разделения на акты* и связанная с этим внешняя «пестрота» композиции.

---

[6] The Slavic and East European Journal, Vol.41, No.4 (Winter, 1997).

[7] В 1827 в «Московском вестнике» (№№ 10-11) был опубликован (выполненный А.В.Веневитиновым) перевод именно этой главы, что явно связано с опытами любомудров в области романтической трагедии, предпринимавшимися, как известно, под впечатлением от «Бориса Годунова», которого, напомним, Пушкин читал в доме Веневитиновых. В дальнейшем цитируется в основном этот перевод.

Система персонажей «Бориса Годунова» и построение образа человека — как известно, среди самых необычных черт этой трагедии. Важнейшей составляющей действия любого драматического произведения обычно является изменение психологического состояния главных героев, их движение к обретению истины, краху, счастью, раскаянию и т.п. В «Борисе Годунове» и заглавный герой, и Отрепьев, который тоже может восприниматься как главный герой, присутствуют лишь в некоторых сценах пьесы, со смертью заглавного героя действие пьесы не завершается, а в финальных сценах трагедии нет и Самозванца. Что еще важнее, во внутреннем состоянии главных героев, хотя и сложно организованных, противоречивых, не происходит очевидных изменений: царя Бориса с самого начала его появления на сцене терзает чувство трагической вины, Самозванец по ходу действия не столько меняется, сколько проявляется с разных сторон; так, он неожиданно для зрителя оказывается способен на безоглядную любовь, но эта черта его личности проявляется лишь в одной из сцен. Как известно, единственный герой трагедии, чье поведение и отношение к происходящему принципиально и драматично меняется на протяжении пьесы, — это особенный, коллективный герой, народ.

По Шлегелю, любое правдоподобное построение действия неизбежно предполагает почти равное внимание к протагонисту и антагонисту; главный герой — условность, которую Шлегель не находит даже в хороших классицистических пьесах:

> «…Без борьбы не было бы завязки в пиесе, и эта борьба происходит, большей частию, от противоположности видов действующих лиц <…> Каждому кажется собственное дело важнейшим, ибо каждый в себе самом находит центр своих действий. Креоново намерение утвердить свою Царскую власть казнию дерзновенного, который предаст земле тело Полиника, — столь же твердо, столь же важно, как и намерение Антигоны, и мы видим в конце пиесы, что оно сопряжено с такою же опасностию; ибо влечет за собою падение всего Креонова дома <…> В Трагедии виды действующих лиц не всегда противуположны друг другу, а иногда только различны между

собою. В Андромахе Расиновой Орест старается возбудить в Гермионе взаимную любовь; Гермиона хочет принудить Пирра с нею сочетаться браком, решаясь в противном случае отомстить ему; Пирр ненавидит Гермиону и хочет соединиться узами любви с Андромахою; Андромаха думает о том только, чтобы спасти сына, и пребывает верною памяти Гектора. Несмотря на то, никто не сомневался в единстве сей трагедии; ибо в ней все связано и все кончается общею катастрофою. Но которое из этих действий, занимающих порознь четыре лица в трагедии, есть главное? В силе страсти лица едва ли уступают друг другу...»[8]

Разделение пьесы на акты для Шлегеля отчасти оправдывается практическими потребностями зрителя, но, в сущности, связано с единствами времени и места, т.е. рутиной классицизма.

«Новейшие, разделяя свои пиесы на действия, что собственно не делалось у Греков, могут удобно расширять круг представляемого времени; когда представление прерывается, зритель может вообразить себе больше времени, нежели сколько отмеряет такта дополняющей музыки; в противном случае надобно пригласить его на ближайшее представление в следующий день, и тогда все покажется ему натуральнее. Разделение на акты было введено уже в новейшей Комедии, где хор выпускался. По предположению Горация, Драма должна заключать в себе не более и не менее пяти действий. Нелепость сего правила очевидна, и Виланд думал, что Гораций смеялся над молодыми Пизонами, выдавая торжественно это правило за закон ненарушимый. Если в древней Трагедии акт оканчивается, когда сцена пустеет и один хор продолжает свои песнопения: то в иных Трагедиях найдем менее, а в других более пяти действий. Можем только советовать писателям, чтобы в представлении, продолжающемся два или три часа, было несколько остановок для отдохновения ума, которому таким образом будет легче следовать за нитью происшествий; не то, я бы желал, чтобы мне показали причину в самой сущности Драматической Поэзии, почему Драма должна иметь определенное число отделений. Но миром

[8] «Московский Вестник», № 10, с.157-159.

управляет обычай. Писатели позволяли себе употреблять менее пяти действий, а преступить за священное число пять почитается опасною дерзостью. (Три единства, пять действий; почему не действующих лиц? бы арифметическая прогрессия.)

Вообще разделение на акты ошибочно во многих новейших Трагедиях, в которых между действиями ничего не происходит и где в начале нового акта лица находятся в том же положении, в каком были и в конце предыдущего. Однакож это гораздо меньше оскорбляло критиков, чем пропуск каких-нибудь пустых происшествий: видно потому, что первая ошибка — отрицательная.

Романтические Драматики позволяют себе переменять место действия в продолжении самого акта. Перед тем сцена всегда пустеет, и писатели оправдываются непрерывностию пиесы. Кому кажется это несообразным и кто однакож допускает разделение на акты, тот смотри на то, как на большое скопление непродолжительных актов. Но мне скажут, что я оправдываю одну ошибку другою, несоблюдение единства времени несоблюдением единства места: итак, постараемся яснее показать нелепость последнего правила…»[9]

Необычную конструкцию пушкинского «Бориса», не делящегося на акты, видимо, можно сопоставить в первую очередь именно с этим теоретическим рассуждением, потому что на практике подобное в европейской литературе станет более или менее распространенным чуть позже. На акты делили свои пьесы для сцены и Гете, и Шиллер (коротенький «Лагерь Валленштейна» — пролог к пятиактной «Смерти Валленшейна», а «Фауст» — все-таки пьеса для чтения). О том, мог ли Пушкин знать, что сам Шекспир не делил свои пьесы на акты, обычно отказываются судить (см., напр., у Винокура: «Может быть, Пушкину было известно, хотя ни Гизо, ни Шекспир нигде прямо об этом не упоминают, что первоначально и шекспировские произведения (в так называемых прижизненных изданиях in quarto) не имели деления на акты и даже на отдельные сцены: это было сделано только после смерти Шекспира его комментаторами

[9] О трех единствах в драме (из Шлегелевой Теории драматического искусства) – «Московский Вестник», 1827, часть 3, № 11, с.261-263.

и редакторами, причем в разных изданиях по-разному»[10]. Между тем Шлегель ведь не просто умалчивает о Шекспире, а прямо говорит о том, что на акты не делилась только древнегреческая трагедия. Это можно воспринимать как прямое свидетельство о состоянии вопроса в современном Пушкину шекспироведении, и трудно предположить, что Пушкину были известны те факты о Шекспире, о которых не считал нужным упоминать Шлегель.

Шлегель говорит о художественном целом как о сложном результате взаимодействия разнородных элементов, причем восприятие произведения как целого требует творческих усилий от воспринимающего, оно не дано, а задано:

«Понятие об *едином* и о *целом* совсем не извлекается из опыта; его должно искать в первоначальной, свободной деятельности нашего духа <…> Я требую <…> более глубокого, более внутреннего, более таинственного единства, нежели то, коим довольствуется большая часть судей искусства <…> Ряд последствий в Трагедии не есть какая-то тонкая нить, которую запрещено прерывать (сие сравнение и так нейдет по причине неизбежного множества побочных действий и интересов). Это поток, который в бурном своем течении преодолевает многие оплоты, и наконец теряется в спокойном Океане. Он может проистекать из разных мест и принимать в недро свое другие реки, которые из противуположных стран спешат к нему. — Почему же не позволить Стихотворцу следовать разным, в продолжении некоторого времени, отдельным потокам человеческих страстей и усилий до ревущего их соединения, если он только умеет перенести зрителя на такую высоту, с которой открывается все их течение? — И когда сия треволненная пучина ввергается в море многими устьями, расходясь на рукава, не остается ли она, при всем том, одним и тем же потоком?»[11].

Новое представление о цельности оказалось очень важным для русской эстетики 1820-х-1830-х гг. (например, Белинский в конце 1830-х обсуждает «Горе от ума» и «Ревизора» исключительно с точки зрения цельности или ее отсутствия). Целостность произведения более настойчиво, чем раньше, объявля-

[10] С.330.

[11] «Московский Вестник», 1827, №10, с.163-165.

ется главным критерием художественного достоинства. Если раньше целостность понималось скорее как единообразие (это ясно выразилось в теории трех штилей Ломоносова, которая была востребована до карамзинистов включительно, и в практике, а особенно в теории «школы гармонической точности» — см. об этом, напр., в работах Л.Гинзбург), то начиная с 1820-х гг. в России постепенно утверждается представление о единстве как гармоническом соединении различного. Оригинальных русских теоретических рассуждений об этом в 1820-х вроде бы не так уж и много (можно вспомнить прежде всего незавершенные наброски Одоевского о музыке, претендующие на общеэстетические выводы; отдельные высказывания Н.Полевого в «Московском телеграфе» середины 1820-х о пестроте журнала как проявлении новой эстетики). Основные и наиболее выразительные случаи демонстрации новых представлений о целом более поздние: например, шевыревские попытки преодолеть однообразие русской силлабо-тоники (нач. 1830-х), «Арабески» Гоголя (сер. 1830-х), «Русские ночи» Одоевского (1840-е). На этом фоне резкая гетерогенность, в частности стилистическая, «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», к тому же осознанная и подчеркнутая в посвящении «Онегина» и в многочисленных высказываниях Пушкина о «Борисе», выглядит естественной частью общеромантического движения, притом — его началом.

Кстати, несмотря на всю очевидную значимость для общеевропейской романтической эстетики представлений о художественном целом как о гармонии разнородного, в нашем литературоведении и применительно к практике русской литературы пушкинской эпохи эта идея вспоминалась не так часто. Как о сути романтического стиля о гармонии разнородного писала, пожалуй, преимущественно Л.Я.Гинзбург («Пушкин и проблема реализма»). Непопулярность такого представления о романтизме, возможно, объясняется тем, что романтические черты обнаруживаются с этой точки зрения и в творчестве зрелого Пушкина; между тем ученые, пользующиеся понятием «романтический», обычно к Пушкину применяли его нечасто — и не только в советское время, но со времен Белинского. Исключения здесь очень

немногочисленны, к тому же как романтическое обычно квалифицируется либо творчество Пушкина начала 1820-х гг., либо отдельные аспекты тематики и мировоззрения и гораздо реже — структурные особенности, тем более зрелого творчества.

Традиция игнорировать значение Шлегеля для Пушкина сложилась давно. Одним из первых попытался отделить Пушкина от Шлегеля будущий славянофил И.В.Киреевский в своем замечательном разборе «Бориса»: «Другой в честь Шлегелю требует от Пушкина сходства с Шекспиром, и упрекает за все, чем поэт наш отличается от английского трагика, и восхищается только тем, что находит между обоими общего» («Обозрение русской литературы за 1831 год»). Дело здесь, видимо, в том, что влияние на русскую культуру оказывают немецкие мыслители-романтики, а романтики объявляют оригинальность, самостоятельность непременной чертой настоящего искусства. Кроме того, пафос статьи Киреевского состоит, в частности, в провозглашении примата искусства, творческой практики над теорией — что тоже вполне соответствует общеромантическим представлениям — и это тоже объясняет нежелание Киреевского признать, что у настоящего творца, Пушкина, акту творчества могла предшествовать рациональная разработка концепции и изучение теории драмы. Именно сила и очевидность немецкого влияния вызывают резкую реакцию отторжения (Кюхельбекер пишет о «поносных цепях немецких» как раз в 1825 году). Показательно, что для самого И.В.Киреевского идеи А.Шлегеля тоже были важны, и это проявилось как раз в разборе «Бориса Годунова». Главное в апологии Киреевского — объяснение особой природы художественного единства произведения. Как известно, для многих критиков представлялась почти бессвязным набором сцен трагедия, где не только резко нарушалось единство места, времени и стиля, но и, что существеннее, оба героя, претендующие на статус главных, исчезали со сцены задолго до финала. Для Киреевского подлинное единство не обеспечивается следованием правилам, но может быть только конкретным достижением художника; в «Борисе», в частности, все связывается мыслью о последствиях первичного греха — убийства Дмитрия. Такое понимание целого совершенно совпадает с вышеописанным

шлегелевским. Похожи не только идеи, но и формулировки; ср. слова Киреевского: «…при таком отношении судей к художнику, чем более гармонии в творении последнего, тем оно кажется разногласнее для первых, как верно рассчитанная перспектива для избравшего ложный фокус» — с приведенными выше словами Шлегеля: «Почему же не позволить Стихотворцу следовать разным, в продолжении некоторого времени, отдельным потокам человеческих страстей и усилий до ревущего их соединения, если он только умеет перенести зрителя на такую высоту, с которой открывается все их течение?» (это вообще любимый образ Шлегеля, повторяющийся часто и порожденный его рассуждениями об устройстве сцены).

Если для поколения Киреевского немецкое влияние было слишком важно, чтобы объективно оценить и признать его, то в 1840-х-1860-х, напротив, немецкая романтическая критика, в соответствии с изменившимися эстетическими потребностями, признается «самым неплодотворным» периодом в истории взглядов на искусство — и так думают не только утилитаристы, но и, скажем, А.В.Дружинин.

Уже в последние годы жизни Белинского им и многими из его окружения немецкий идеализм осознавался как вчерашнее увлечение, только что изжитое и поэтому особенно неприятное. В 1850-х в «Современнике» классическая немецкая философия понималась почти только как «жаргон», который мешал ясно излагать свои мысли Белинскому (об этом писал Дружинин) и делает окончательно невнятными статьи Ап.Григорьева; Новый Поэт обыкновенно нападал на Григорьева за «привычку смотреть на русскую литературу сквозь тусклые очки немецких эстетик»[12], причем прямо указывалось, что устаревшая метафизичность унаследована Григорьевым от Белинского. Даже Тургенев, несмотря на собственную глубокую связь с немецкой философской мыслью, писал в «Современнике» по поводу «Записок ружейного охотника» Аксакова:

> «Я тем более уверен в успехе «Записок ружейного охотника» между естествоиспытателями, что наука их в последнее время приняла направление более

[12] «Современник», 1850, № 2.

положительное и практическое, или, говоря точнее, направление, обращенное более на живое наблюдение и изучение природы, чем на составление тех иногда поэтических и глубоких, но почти всегда темных и неопределенных гипотез, которыми Шеллинг вскружил головы, в начале нынешнего столетия»[13].

В советском литературоведении значение Шлегеля для Пушкина мало обсуждается или оспаривается и вследствие сложившейся традиции, и, возможно, в рамках официальной идеологии. Например, Л.П.Гроссман уже в 1926 году, видимо, под давлением обстоятельств, заявлял, что театральные впечатления молодого Пушкина служили ему для основания драматургических законов несравненно более мощным стимулом, чем трактаты и лекции Шлегеля. Такие рассуждения связаны с марксистским пренебрежением к «феодальной» Германии, особенно по сравнению с «революционной» Францией и «буржуазной» Англией. Позднее официальная идеология становится и вовсе изоляционистской.

Шлегелевская концепция единства и его частные замечания о Шекспире повлияли не только на композицию «Бориса», но и, возможно, на представления Пушкина о поэтическом языке, о необходимости разрушить «единство слога» («Письмо к издателю ”Московского вестника“»). Между тем в отечественной критике и потом филологии знаменитая реформа литературного языка, совершенная Пушкиным, обычно понимается как индивидуальный подвиг Пушкина и как сугубо национальное дело (вообще все связанное с языком часто понимается как эндемичное). Как часть общеевропейского процесса пушкинские стилистические эксперименты не случайно были истолкованы, так сказать, посторонним наблюдателем — в уже упоминавшейся статье И.Меджибовской. Поскольку эта англоязычная работа редко упоминается в нашей пушкинистике, позволю себе здесь вкратце отреферировать ее. Пушкинские идеи о «странном просторечии» истолковываются здесь в общеевропейском контексте — кроме Шлегеля, обсуждается также, например, Кольридж. О вторичности, простом заимствовании идей, замечу

[13] «Современник», 1853, № 1.

кстати, речь здесь не идет: наоборот, начиная с указаний на заимствованное у Шлегеля, Меджибовская объясняет и принципиальные различия между Шлегелем и Пушкиным. Как цитату из Шлегеля (читанного Пушкиным во французском переводе), из рассуждений о сцене Гамлета с тенью отца, Меджибовская понимает пушкинские слова о «поэтической дерзости» (Шлегель говорит про «poésie audacieuse»):

> «Существенная ограниченность некоторых суждений Шлегеля, например о соотнесенности социального статуса героя и стилистических и метрических характеристик его речи, уже не могла импонировать Пушкину в 1828 году. Но допущение Шлегеля о том, что иногда этот общий закон не действует, что персонаж, который обычно выражается на самом изысканном языке (и в стихах) в чрезвычайных ситуациях говорит на грубейшем языке (и в прозе), например в «Гамлете» (Cours de Lit. dram. 2:400-01), — это допущение могло поспособствовать потрясающему пушкинскому прозрению в стиль Шекспира»[14].

При этом если для самого Шлегеля сочетания разных стилей были средством добиться наибольшей выразительности в трагедии, то у Пушкина к 1828 году, замечает Меджибовская, эта идея стилистических комбинаций используется гораздо шире, в поэзии, «написанной целиком на языке честного простолюдина»[15]. Считая речи Гамлета (особенно в сцене с тенью) важными для представлений Пушкина о «странном просторечии», Меджибовская тем самым подчеркивает, что использование просторечия у Пушкина не столько имеет миметический, характерологический смысл (как это было в допушкинской традиции), сколько оказывается сильным выразительным средством; наиболее интересны случаи, когда высокое и просторечное не распределены по речам разных персонажей, а совмещены в речи одного: такое совмещение проявляет творческие языковые способности говорящего, и не случайно оно есть прежде всего в речах Гамлета, который, как напоминает Меджибовская, «изысканный поэт».

[14] The Slavic and East European Journal, Vol.41, No.4 (Winter, 1997), с.567.

[15] Там же.

***

И напоследок одно частное замечание. Как известно, не вполне ясно, почему Пушкин выбрал для своего знаменитого стихотворения именно такое мистифицирующее название – «Из Пиндемонти», с чем для него было связано имя итальянского писателя. Современное состояние вопроса обобщено в «Пушкинской энциклопедии» (статья Р.М.Гороховой):

> «П. составил основное представление о творчестве Пиндемонте по очерку о нем в книге <…> Сисмонди «О литературе Южной Европы» <…> откуда выписал на яз. подлинника пять строк из ст-ния «O felice chi mai non pose il piede Fuori della natia sua dolce terra…» (Акад. IV, 353; пер.: «Счастлив тот, кто никогда не покидал своей сладостной родной земли») <…> Известны были П. высказывания, отзывы и упоминания о Пиндемонте Ж.де Сталь <…> Байрона <…> и др. Прямых доказательств или свидетельств непосредственного знакомства П. с произв. Пиндемонте не обнаружено <…> По предположению М.Н.Розанова <…> приписывая Пиндемонте свое ст-ние, П. ориентировался на его ст-ние «Политические мнения» <…> близкая параллель пушк. стиху «Иная, лучшая потребна мне свобода» отмечена в ст-нии Пиндемонте «Удар в колокол св. Марка в Венеции» <…> однако совпадения не выходят за рамки общих мотивов европ. романтической поэзии, «самостоятельно зародившихся в душе Пушкина и встреченных затем у других поэтов» (М.Н.Розанов)».

Между тем то, что сказано о Пиндемонте в шестнадцатой лекции Шлегеля (его Р.М.Горохова, видимо, и называет «…и др.»), вполне могло напомнить Пушкину — но уже в 1830-х — свою собственную участь как автора «Бориса Годунова»: «Один из их ныне живущих поэтов, Джованни Пиндемонти, попытался придать больший размах, разнообразие и естественность своим историческим пьесам, но был сурово осужден критиками за то, что спустился с высоты котурнов, чтобы достичь той правдивости положений, без которой историческая драма более, чем другие виды драмы, существовать не может; а может, и за то,

что он уклонился от прямолинейного следования традиционным правилам, которым критики так поклоняются».

***

Влияние идей Шлегеля на Пушкина как автора «Бориса Годунова» имеет особую природу по сравнению с обычной пушкинской манерой интенсивного осмысления чужой культуры. Знаменитая «всемирная отзывчивость» начиная с Аполлона Григорьева понимается как переосмысление воспринятого и даже полемика; у Шлегеля же Пушкин, как видим, часто заимствует вполне непосредственно, хотя и пытается защищать от него французов. Понятно, что вообще отвлеченные идеи могут именно что усваиваться почти в неизмененном виде — в отличие от образа, слов, сюжетного хода и т.п., которые непременно так или иначе преображаются у другого автора. Непосредственных заимствований, почти что цитат и из Шлегеля, и из «Гамбургской драматургии» Лессинга довольно много в пушкинских заметках о драме, связанных с «Борисом Годуновым»; многие из этих заимствований, конечно, уже были отмечены (например, об условности искусства, особенно драматического, о придворной природе французского театра). Другие, кажется, еще не отмечались: например, когда Пушкин рассуждал о формах театра будущего, подходящих для его трагедии («подмостки на площади»), для него, видимо, имел значение подробный рассказ Шлегеля об исторической изменчивости технических условий сцены и их радикальном влиянии на драматургию. Некоторая вторичность этих пушкинских заметок о драме, присутствующие в них элементы рабочего конспекта актуальных суждений о жанре иногда очень явно проявляются в их устройстве – когда автор заменяет «etc.» продолжение мысли, видимо, как чужое и известное («О народной драме…»). Возможно, тем, что для самого автора эта вторичность была хорошо понятна, чем отчасти объясняется незавершенность заметок, нежелание оформить их как собственное публичное выступление. Значимость теории для работы над «Борисом Годуновым», беспримерная

для творчества Пушкина, объясняется, видимо, некоторыми свойствами драматургии как рода (если вспоминать только русские примеры, то, как известно, Гоголь так же много и долго рассуждал по поводу «Ревизора», А.К.Толстой сопроводил специальной статьей свою историческую трилогию). Пьеса для театра, рассчитанная на непосредственную реакцию зрителя, оказывалась самой естественной формой для художественного эксперимента, но, с другой стороны, драматурга ограничивали устоявшиеся традиции театрального искусства, и любое нарушение этих традиций требовало объяснений.

Э.И.Худошина

Преданья темные молвы и повести Пушкина

Анализируя концепт «Слово» в качестве одной из констант русской культуры, Ю.С.Степанов обнаруживает в нем архаическую модель «круговорота общения», то есть «некую цельную ситуацию, в которой “говорение” предполагает “слушание” и наоборот, “круговорот речи” или даже нечто более общее, “круговорот общения”», в котором «мы легко узнаем прообраз обычной для современных исследователей схемы <…> в современной теории речевых актов, в теории социальных ролей», и отмечает «по крайней мере одно, важнейшее различие» между современными представлениями об общении и их реконструируемой архаической моделью: «представление о некоторой как бы “плотной сущности” <…> которая и может быть предметом обмена в “круговороте общения” как некая “ц е н н о с т ь ”»[1].

Одной из таких ценностей (наряду со *Словом*, *Доверием, Верой, Любовью* и др.) является *Знание* — концепт, характеризуемый как «сложный» — «в смысле его сложения, сложенности из нескольких компонентов»[2]. Два из них, выражающиеся двумя различными корнями, в индоевропейской культуре различаются исконно. Это:

1) знание высшее, спасительное, «гностическое», которое

---

[1] *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997, с.246-247.

[2] Там же, с.339.

дается человеку не по его воле и стоит над различием «истины» и «лжи» в человеческом мире (в древнегреческом — то, что сказано «словами, которые не лгут», словами богов, *мифами* в первоначальном значении[3] (в русском языке корень *зна-*);

2) знание «земное» — то, что сказано «словами человеческими» (в древнегреческом — *эпосами и логосами*, в русском — корень *вед-*), которые могут «вводить в заблуждение того, кто их слышит, да и того, кто их произносит»[4].

«Различие двух рядов знания, — замечает Ю.С.Степанов, — выражается и в современном русском языке различием производных: *по-знать* при *знать* означает только совершенный вид того же самого действия; но *по-ведать* при *ведать* означает нечто другое — передачу знания другому человеку»[5]. Способы восприятия двух видов знания тоже различаются: первому соответствует — *внимать*, быть внимательным, *понимать* (также *слушаться*), второму — слушать и слышать (ухом), и здесь синонимом к глаголу *ведать* оказывается *слышать* в значении быть наслышанным, услыхать о чем-то, «знать по рассказам»[6]. Именно это знание, знание-ведение, знание-информацию и тот «круговорот общения», в котором оно является передаваемой ценностью, можно обозначить русским словом *молва*.

Обнаруженные исследователями архаические модели могут всплывать из глубин языкового сознания и подвергаться рефлексии не только в теоретических штудиях, но и — и даже скорее — в поэтическом творчестве, что особенно характерно для переломных эпох, когда требование новизны часто оборачивается возвращением к «началам». Этими признаками отмечена литературная ситуация пушкинской эпохи. Это было время, когда европейская, а вместе с ней и русская, культура еще отлично *помнила* свое происхождение и все еще была — по своему основанию — законченной системой «организованного

---

3 Там же, с.253-255, 339-340 и др.

4 Там же, с.254.

5 Там же, с.345.

6 Там же, с.344.

словом морального знания»[7], то есть сохраняла свою *классичность*[8]. Но одновременно в ней совершался «в своей радикальной стадии перелом от риторики к непосредственности слова, от культуры как всегда наличного и значимого фонда знаний и образов к непосредственности выражения»[9]. Одним из проявлений этого перелома был поворот к *народности*, к тем слоям культуры и к тем литературным жанрам, которые переживались в качестве таковых, — разумеется, к фольклору, но также к прозе и, в частности, к жанру *повести,* в понимании которого явственно проступили архаические черты.

В классической, мифориторической по происхождению и традиции, культуре[10] ценностное различение поэзии и прозы существовало всегда. Со *знанием* в высшем смысле ассоциировался «язык богов», то есть поэзия, со *знанием* профанным, человеческим, *знанием-по-рассказам* — «смиренная» (или «презренная», в шутливой — и вполне «классичной» — терминологии Пушкина) проза.

Что, собственно, означают эти эпитеты? Не вступая в многолетний спор о том, как следует понимать в творчестве Пушкина устойчивую оппозицию поэзия/проза, ответим так: «смирение» прозы — это отказ от высших истин и целей, от «слов, которые не лгут», от *вещих глаголов*, которые поэту — пророку, жрецу, служителю муз — диктуют боги, смиренное (или презренное) служение нуждам *толпы («народа»)*, жадной до новостей, любящей знать, что в жизни случается и происходит, о чем люди «*говорят, рассказывают и повествуют*». Носители этого

---

7 *Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX веков // Михайлов А.В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М., 1997, с.510, 512 и др.

8 Л.В.Пумпянский, рассматривая русскую литературу XVIII - XX вв. как завершающее звено античной традиции, называет всю эту литературу «классичной», ибо она находится «в известном отношении к не своей абсолютной ценности»; «не классична релятивированная литература» (см.: *Пумпянский Л.В.* К истории русского классицизма // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000, с.30).

9 *Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX веков, с.516.

10 Там же, с.510.

знания — не «пророки», а «бывалые люди»: путешественники, паломники, моряки, купцы, а в ближней, бытовой сфере — *вестовщики,* собиратели разного рода сведений, слухов и «историй» (как попадья в «Капитанской дочке», названная «первой вестовщицею во всем околотке»).

В русскую литературу эпохи романтизма весь этот слой культуры вошел под знаменем *народности* — вместе с народными песнями, балладами, «простонародными сказками», а также речевыми жанрами и самой стихией устной речи, из которой, собственно, и рождаются *неоформленные жанры фольклора*, того *фольклора,* который почти равен языку и не имеет сословных ограничений: *расспросы, сплетни и вести* («Евгений Онегин») так же характеризуют крестьянский, как и дворянский «круговороты речи». Вместе с ними вошел и образ молвы, и ее концепт и дискурс, включающий и образы носителей молвы, от слухов до вестовщиков, и образы рассказывания и рассказчиков, и жанр *повести* — в этимологическом, генетическом, «фольклорном» смысле, каким слово *повесть* и вошло в язык романтизма.

Старинное его значение — «беседа, разговор. *В церкви повести деять не давай. //* Ходят в народе вести и повести, молва, слухи, толки. *Ни вести, ни повести, ни слуху, ни духу. Про его совесть можно сказать повесть*»[11]. Это разговоры обо всем: о себе, своих предках, родственниках и знакомых, о *славных* (всем известных, знаменитых) людях, удивительных событиях и т.д. Что значит, в этом изначальном смысле, «деять повести»? В разговорах о каком-то событии выяснять его подробности и обстоятельства, с чего все началось и как происходило, передавать верные или опровергать сомнительные слухи, толковать о возможных последствиях случившегося и т.д. Отметим, что некоторые лингвистические данные позволяют сблизить слово *повесть* со старинным значением слова *молва* — «шум, смятение»: «**Повещевать** влгд влд. пороптать, понегодовать. Не повещуйте на нас, не взыщите, не прогневайтесь»[12], — здесь «пове-

[11] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. М., 1981-1982. Т.3, с.151.

[12] «Старослав. млъва, млъвити означает ”шум“, ”смятение“, ”шуметь“, ”хлопотать“ (θο′ρυβοζ, θορυβετοθαι), каковое значенье развилось, вероятно, из

щевание» можно понять как шум и смятение по поводу некоего происшествия или кем-то рассказанной и шумно обсуждаемой «истории», вызвавшей всеобщее негодование.

В отличие от смежных слов, таких, как *слух, весть, известие,* означающих точечное, неразвернутое сообщение о факте, в старинном значении слова *повесть* отчетливо выражена временная протяженность (то, что называют «операционным» временем): «**Повествовать**, рассказывать, словесно или письменно, сказывать былое подробно, обстоятельно. *Нестор повествует о начале Руси* <…> Се повесть давно минувших лет»[13]. Собрать все сведения воедино, выяснив, прояснив суть происшествия, связать цепочку событий одно с другим — это и значит превратить знание о той или иной «истории» (событии, происшествии, ссоре) в связную *повесть*, источник которой — *молва* или, как сказано в эпилоге «Кавказского пленника», — «Преданья темные Молвы».

Само это слово — замечательное, оно так и «дышит» народностью и архаикой, «круговоротом речи». В древнегреческом языке имеются, по замечанию Ю.С.Степанова, «своеобразные существительные, встречающиеся только в образованиях от глаголов и часто означающие персонифицированные понятия — существа, богов и т.п.», которые «по форме и семантике близки др.-рус. *люба* “любовь”»[14]. Таким, хотя и не очень внятно персонифицированным, понятием является существительное *молва*. Фольклор знает его по пословицам и поговоркам[15], где *молва* — это главным образом *слава*, дурная или хорошая, и чаще всего она правдива (*Какова пава, такова ей и слава.*

более древнего ”бормотать“, ”жужжать“, сохранившегося в живых южнославянских языках (например, в словенск. mólviti ”murren, brummen“ <…> болгарск. же млъви — ”ссора“, ”сплетни“ <…> вероятно, является или заимствованием из церковного языка или естественным продолжением того значения, которое было уже в языке староболгарском» (*Ляпунов Б.М.* Памяти акад. А.А.Шахматова // Изв. ОРЯС, 29 (1924), 1925, с.75-76).

[13] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. М.: Русский язык, I98I-I982. Т.3, с. 151.

[14] *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. М., 2001, с. 361.

[15] См.: Пословицы русского народа: Сборник В.Даля: В 2-х тт. М., 1984. Т.3, с.79-91.

Про нашего батьку много молвы, да мало доброго. Слово ведуном ходит), что кажется характерным для архаического мышления, — не для того интересующегося слухами, чтобы узнать неправду. Но и минимальная рефлексия по поводу знания-по-рассказам, разумеется, тоже есть (*Не все то творится (делается), что говорится. Не всякому слуху верь!*). Пословичная *молва* изменчива, неверна, неустойчива (*Молва, что волна: расходится шумно, а утишится, нет ничего),* она все слышит и всякий слух раздувает (*Скажешь курице, а она и всей улице. Скажешь на ноготок, а перескажут (вырастет) с локоток. Скажешь с уха на ухо, узнают с угла на угол*), а также прилипчива, легко становится дурной славой, устойчивой репутацией (*Пьяница в церковь, а говорят — в кабак. Пил ли, не пил ли, а коли двое скажут, что пьян, иди ложись спать*).

В некоторых поговорках иронически изображаются пути, по которым *передается* «ценное» знание (*Хороши пирожки гороховички; я не едал, а от дедушки слыхал, а дедушка видал, как мужик на рынке едал. Сладки гусиные лапки. — А ты едал? — Нет, а отец видал, как воевода едал*). Можно сказать, что здесь, в сущности, осмыслен и иронически оценен сам жанр *предания*.

Благодаря архаическим коннотациям слово *молва* кажется простонародным и «сказочным», поэтому русский читатель помнит его, в качестве «пушкинского», главным образом по сказкам: «Сказке о мертвой царевне» (*И молва трезвонить стала: Дочка царская пропала <…> И твердит уже молва: Дочка царская жива!*[16]), «Сказке о золотом петушке» (*Перед ним молва бежала, Быль и небыль разглашала*), где аллегоризованный образ Молвы сотворен по законам *русского языка* — но не только: также и по законам классического искусства. В пластике своей пушкинская Молва очень похожа на античную богиню Славы, только она по-русски *трезвонит*, а не трубит. И восходит этот образ, как и вся вообще европейская культура и ее поэтические концепты, к античным источникам.

Один из них был известен Пушкину еще со школьной скамьи. В XII книге «Метаморфоз» Овидий рассказывает о том, как тро-

[16] Тексты Пушкина цитируются по изданию: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 тт. М.: Изд. АН СССР, 1957-1958.

янцы сумели подготовиться к неожиданному появлению ахейцев. Это Фама, богиня Молвы (и славы, известности, репутации) успела предупредить их, распустив слухи, «что с сильным пришли ополченьем Греков суда». И далее Овидий описывает место, где живет Молва и откуда слышно все, о чем говорят во всех концах света: на высокой горе, в доме из звонкой меди, со множеством входов и выходов.

В атриях — толпы. Идут и уходят воздушные сонмы.
Смешаны с верными, там облыжных тысячи слухов
Ходят; делиться спешат с другими неверною молвою,
Уши людские своей болтовнею пустой наполняют.
Те переносят рассказ, разрастается мера неправды;
Каждый, услышав, еще от себя прибавляет рассказчик.

«Верной», ведающей правду делает Молву ее способность все слышать, неверной — человеческие (и богов!) свойства: легковерие, склонность к глупому ликованию, восторгам и страхам. Все они бродят по гулкому дому Фамы, превращая услышанное в невнятный ропот, шепоты и бормотанья, наполняющие смутным шумом жилище Молвы.

Эта аллегория — гениальное по глубине и точности художественно-философское осмысление знания-по-рассказам, своего рода «анализ» феномена молвы, доступный только поэту, за плечами которого тысячелетний опыт развития культуры. Европейская поэзия получила этот опыт в «готовом» виде, как «форму понимания и обобщения всего, что есть»[17], и «классичный» поэт, каким является Пушкин, взяв за основу чисто языковой, в сущности, феномен, развил содержащуюся в нем возможность аллегоризации — и получился яркий, сказочный, «фольклорный» образ летучей, бегущей, трезвонящей Молвы.

В «Сказке о царе Салтане» само слово *молва* упомянуто всего один раз (*Вот идет молва правдива…*) и образ ее не персонифицирован. Зато есть ее носители — правдивые корабельщики-

[17] А.В.Михайлов характеризует классическую (восходящую к античным истокам) культуру как мифориторическую или морально-риторическую систему: она основывается на готовом слове, которое дано поэту как готовый смысл, форма понимания и обобщения «всего, что есть» (*Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII - XIX вв. // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997, с.510).

купцы, которых спрашивают: *Ой вы, гости-господа, Долго ль ездили? куда? Ладно ль за морем, иль худо? И какое в свете чудо?* — и они повествуют (вспомним здесь странницу Феклушу в «Грозе» А.Н.Островского) о житье-бытье «за морем» и о том, какое чудо они видели собственными глазами. Притом *молва* в этой сказке оказывается главным двигателем сюжета: наветом злых баб сказка начинается, а затем, с помощью их же злонамеренной болтовни (*Не хотят царя пустить Чудный остров навестить*), движется к счастливому концу. Царь Салтан всякий раз верит молве и *дивится чуду*; тоскующий по чудесам царевич вопрошает: *Но, быть может, люди врут*; ткачиха с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой по очереди охаивают сбывшиеся чудеса и сомневаются в их истинности (*Этим нас не удивишь, Правду ль, нет ли говоришь, Правду ль бают, или лгут, Дива я не вижу тут*), хотя поначалу сами же и запускают слухи о них: *В свете есть такие ль дива? Вот идет молва правдива: За морем царевна есть, Что не можно глаз отвесть.* Тем не менее чудеса, о которых сами они рассказали, а потом в них же и усомнились, то ли действительно являются «правдой», то ли сбываются по хотению царевича, по велению Лебеди, что и оказывается самым главным чудом этой сказки. И остается непонятным: может, это молва знает всю правду о чудесах, а может быть, Лебедь из придумок молвы творит дивное диво.

В литературе пушкинского времени слово и понятие *молвы* очень часто встречается и вне сказочного антуража. Ему легко было войти в литературное сознание, в частности, и потому, что владевшая умами просветительская философия придала, в сущности, именно феномену *молвы* статус *общественного мнения*, которое «правит миром». К 1820-м гг. русское общество разочаровалось в политическом значении этой идеи, и в высокую литературу она вошла в ироническом модусе. У Грибоедова нелепая сплетня, много раз повторенная, становится общим мнением, с которым следует считаться («Простите, я не знал, что это слишком гласно»). Пушкин в «Евгении Онегине» тоже иронизировал:

> «…Но шепот, хохотня глупцов…»
> И вот общественное мненье!

Пружина чести, наш кумир!
И вот на чем вертится мир! —

но в «Борисе Годунове» он все же изобразил «мнение народное» как мощную силу, которой, впрочем, по-шекспировски манипулируют политики («Давай народ искусно волновать…»).

О том, что концепт *молвы* и *повести* как своего рода «фольклорного» жанра широко присутствовал в литературном «подсознании» (и сознании) пушкинской эпохи, говорит характерная особенность словоупотребления. Образ знания-по-рассказам оказался буквально растворен в поэтическом языке эпохи, где нарративные жанры могли обозначаться нетерминологически, а соответствующие жанровые слова стали употребляться в переносном смысле, для обозначения нелитературных явлений.

Так, в слове *повесть* появилось значение *воспоминания*, сокровенной жизни сердца: *Все здесь напоминает мне былое И вольной, красной юности моей Любимую, хоть горестную повесть* (V, 452); *Так ты, Языков вдохновенный, В порывах сердца своего, Поёшь Бог ведает кого, И свод элегий драгоценный Представит некогда тебе Всю повесть о твоей судьбе* (V, 89); *Но сквозь надменность эту я читал Другую повесть: долгие печали, Смиренье жалоб…* (IV, 331). Романтическая поэма срифмовала его со словом «совесть», подчеркнув в нем исповедальный смысл: у Пушкина — *Свою доверчивую совесть Он простодушно обнажал. Евгений без труда узнал Его любви младую повесть…* (V, 45); у Баратынского: *Елецкой в тягостную повесть Минувших дней своих вступил, Свою запутанную совесть Он перед Верой обнажил…* («Наложница»); у других поэтов: *И там младенческую совесть Мне юный друг разоблачал; Слух прихотливой приучал Внимать затейливую повесть Про были прадедовских лет…* («Витязь мести» А.П–ского); *Ужасный ряд минувших дел В нем разжигал и мучил совесть; Ему в ночной бессонный час Шептал неумолимый глас Убийств затверженную повесть* («Чека» Ф.Алексеева). Часто слово «повесть» сопровождают «меланхолические» эпитеты: «печальная», «горестная», «смиренная»: *Я рассказал ему все… Бедный Миронов! — сказал он, когда кончил я свою печальную повесть* (VI, 486). Тот же оттенок сердечности появился и в слове «предание»: *Еще ж одна*

мольба: вы слушали стократ Стихи, летучих дум небрежные созданья, Разнообразные, заветные преданья Всей младости моей (II, 260); *Приди: огнем волшебного рассказа Сердечные преданья оживи* (II, 276), — а в представлении об *исторических преданиях* — значение *воспоминаний народа*. Поэтому в «Медном всаднике» «История» Карамзина могла быть названа «родными преданьями»: *Прозванья нам его не нужно, Хотя в минувши времена Оно, быть может, и блистало И под пером Карамзина В родных преданьях прозвучало; Но ныне светом и молвой Оно забыто.*

О том же свидетельствует история жанра «байронической» поэмы. Как нами уже было показано в другой статье[18], слово *повесть* совсем не случайно стало «кодовым» подзаголовком этого жанра: массовая культура, уловив в высоких его образцах неизменное присутствие отсылок к молве, преданию, слухам, знанию-по-рассказам, поняла этот жанр по аналогии со «справедливой» («натуральной» и проч.) повестью — прозаическим жанром, популярным в массовой литературе XVIII в. Характерные подзаголовки с указанием места происшествия сближают романтическую поэму с фольклорным жанром *предания*, а выстраивающийся в этих подзаголовках синонимический ряд (*повесть, быль, батуринский рассказ, ахалшихское событие, истинное происшествие, историческое происшествие*) является указанием на содержательную парадигму «байронического» жанра: рассказ об удивительном «случае из жизни», который по тем или иным источникам стал известен автору *повести*. Сложившийся в массовой поэзии шаблон «повести в стихах» был воспринят высокой литературой, и использован уже в других целях. Заметим, что в пушкинских «повестях в стихах» (как и у Баратынского) есть не только отсылки к преданиям и молве, но сама молва как знание-по-рассказам не раз ставится под знак рефлексии.

Прозаическая *повесть* воспринималась как самый знаковый и *новый* (несмотря на многовековую его историю) жанр роман-

[18] *Худошина Э.И.* Путем пародии: От «Кавказского пленника к «Медному всаднику» // Текст и тексты: Межвуз. сб. науч. трудов. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2010, с.64-73.

тизма, и поэзия, как мы видим, ей подражала. В качестве специфически *документального* жанра она вошла в литературную моду благодаря немецкому романтизму, где нефикциональность рассказанного могла быть подчеркнута в заглавиях и подзаголовках. Таково, к примеру, заглавие, данное Г.Клейстом серии *анекдотов* для «Берлинских листков»: «Невероятные, но достоверные происшествия»). И они «написаны как мемуар, как протокол, а между тем рассказывают о неимоверном»[19].

Но в такой «протокольности» впечатление *истинности* обеспечено только стилем и утверждением автора о том, что это *было*, и нет ответа на важнейший вопрос, откуда автор узнал, что именно так оно и было, который является также вопросом сугубо философским: как возможно историческое (а не мифологическое) знание, поскольку оно извлекается из знания-порассказам?

У русской публики этот вопрос неизбежно возникал в связи со всеобщим увлечением «Историей Государства Российского», которая в момент выхода читалась как бестселлер, и в процессе ее страстного обсуждения внимательный читатель должен был осознать, что *предания* и *«сказки»* (в старинном значении документа)[20] — это основные источники исторического знания. В 1830 г. Пушкин писал о Карамзине: «Своею критикой он принадлежит истории, простодушием и апоффегмами хронике. Критика его состоит в ученом сличении преданий, в остроумном изыскании истины, в ясном и верном изображении событий <…> Где рассказ его не удовлетворителен, там недоставало ему источников: он их не заменял своевольными догадками» (VII, 133).

---

[19] *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973, с.454.

[20] Старинное его значение – «объявленье, весть, оглашенье. *В 1672 году янв. 15, была сказана у посольского приказа сказка о поражении Стеньки Разина <…>* Всякое деловое показанье, объясненье, ответ подсудимого, речи свидетелей, отчет о случае, о происшествии. *Отобрать сказку. Заручить сказку. Свидетели в сказках своих поразноречили. Сказка о женихе и невесте,* удостоверенье в неродстве их. *// Ревизские сказки, сказки народной переписи*, именные сказки всего наличного населенья. *Полно чужих коз считать: ведь не сказку писать* (не перепись)!» (*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х тт. М., I98I-I982. T.IV, с.190). Это значение долго сохранялось в языке канцелярии, и Пушкин использовал его в «Дубровском»: *Приметы Владимира Дубровского, составленные по сказкам его дворовых людей.*

Итак, в литературе эпохи романтизма знание-по-рассказам было подвергнуто своего рода *аналитическому* исследованию, одной из «экспериментальных площадок» которого стал жанр *повести*. Русская литература и здесь следовала за Карамзиным. Обратим внимание на один эпизод в «Письмах русского путешественника», где Карамзин изображает историю создания *справедливой* повести (*анекдота,* в тогдашнем понимании этого слова) в стихах: *Хозяйка <…> милым голосом <…> рассказала нам печальный лионский анекдот <…> — "Дайте мне слово описать это приключение в русских стихах", — "Охотно, но позвольте немного украсить". — "Нимало. Скажите только, что от меня слышали" <…> — "По крайней мере в рассказ можно вместить некоторые мысли, нравственные истины". — "Дозволяю. Сдержите же слово". — Я сдержал его и написал следующее…* — и далее следует «стихотворение» «Алина»[21]. Этот своеобразный «мастер-класс» заключает в себе аналитику нефикциональности жанра *повести*. Сравним ее с определением этого жанра в «Повестях Белкина», где пушкинский честный рассказчик (его можно было бы назвать персонификацией знания-по-рассказам[22]) объясняет читателям *истинность* своих повестей: *Я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостью рассказа* (VI, 181).

Изображенные Карамзиным принципы «перевода в литературу» достоверного случая, в сущности, — те самые, какими должен руководствоваться историк. Для пушкинского простодушного рассказчика «истина» и «анекдот» — синонимы, а «повесть» — это подробное изложение происшествия, пересказ услышанного, без отступлений от «истины». Но объявленное им *украшение* истины «живостию рассказа» — это по-пушкински лукавое признание, которое читатель должен списать на крайнюю философскую и литературную невинность Белкина, маскирующую виртуозное жанровое мышление его создателя. Как известно, «Повести Белкина» — это «произведение, иронически изобра-

[21] *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Повести. М., 1980, с.431.

[22] С.Г.Бочаров назвал его «лицом прозы». См.: *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. М., 1974, с.105.

жающее восприятие мира сквозь призму литературы»[23]. Но кто именно воспринимает мир через призму: водевиля, сентиментальной или романтической повести? Белкин? Но он вроде бы умеет только пересказывать. Барышня, рассказавшая ему две любовные истории? Или ее информанты? А они от кого услышали и с кем обсуждали верные или сомнительные разговоры на эту тему? И насколько хватало им умения и рефлексивных способностей, чтобы в сплетнях, слухах и пересудах отличить истину от лжи и «украшений»? Это одна из самых занимательных тайн *повестей* И.П.Белкина, и квалифицированные читатели не устают ее разгадывать.

Почему у Карамзина рассказчица, известная своей честностью и благонравием, не позволяет «украсить» сюжет? Потому что, в силу врожденной архетипичности человеческого мышления и ни в каком тексте не отменяемых законов интертекста, «красиво» рассказанная правда (особенно в стихах) неизбежно окажется подведением *происшествия* под тот или иной миф, идею, концепцию. А вот сослаться на достойный доверия источник (*Скажите только, что от меня слышали*) честный рассказчик имеет полное право, и это будет гарантией *истинности.* Белкин, впрочем, так и делает, но мы не знаем, доверять ли его рассказчикам: мы не всегда слышим их голос. Что же касается «мыслей», которые карамзинская дама разрешает «вместить» в рассказ, то они, будучи лишь приложены к рассказу, а не «растворены» в нем (в отличие от «подтекста»), не будут подправлять его в сторону *должного* (что по определению делает искусство), и событие как *факт* ничего не потеряет в своей достоверности (таковы, по Пушкину, нравственные размышления — апофегмы, — включенные Карамзиным в его «Историю»). Так *повесть* становится прообразом *Истории*, так будущий историк подвергает экспериментальному исследованию знание по рассказам.

«Пиковую даму» писал поэт, уже имевший опыт работы с историческими источниками (написана той же осенью 1833 года, когда создавалась «История Пугачева»), то есть с письменными и устными *преданиями*, и она построена так, что ее истолкование напрямую зависит от понимания того, что именно следует

[23] *Шмид Вольф.* Проза как поэзия. СПб., 1988, с.105.

считать «истиной произошедшего», а это требует от читателя почти «детективных» усилий для ее «изыскания» (не случайно сам жанр детектива был создан романтиком Эдгаром По).

Читатель художественного произведения, интерпретируя его текст, имеет полное право в своих размышлениях на философские, метафизические, нравственные темы руководствоваться (в отличие от сыщика) *художественной убедительностью* изображенного (на это она и рассчитана), хотя это *впечатление* может оказаться авторской провокацией, заманивающей читателя на «неверные» пути. Но здесь важно вот что. В эстетическом смысле у Пушкина так или иначе *верны* все мотивированные интертекстом трактовки его повестей, это один из секретов его многозначности. Пушкин заставляет читателя пройти по множеству «неверных» дорожек, перебирая разные мотивировки сюжета, отсылающие, как правило, к общеизвестным повествовательным стандартам[24]. Каждый из них поворачивает текст разными гранями, и разные истолкования должны быть развернуты в воображении читателя и пережиты им в качестве возможных — вместе со всей «радугой» смысловых ореолов. Каждая повесть Пушкина — это, в сущности, не одна, а несколько повестей, что, однако, не отменяет необходимость отыскания «детективной» истины: если ее не искать, то и самой многозначности не увидеть.

В «Пиковой даме» вопрос об *истинности* связан с вопросом о фантастике, которая всегда производила на исследователей неизгладимо убедительное впечатление и в то же время провоцировала ее аналитически проверить; и они ее проверяли, то отводя фантастическую подоплеку тех или иных эпизодов, то истолковывая их супер-фантастическим образом: такую возможность создает в «Пиковой даме» совмещение различных дискурсов и жанров[25]. Но проверялась главным образом лишь та *впечатляющая* фантастика, которая явлена в рассказе Томского и в *видениях* Германна. Оба источника ненадежны: *знание*

[24] Историю этого вопроса см.: *Шмид Вольф.* «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла // *Шмид Вольф*. Проза как поэзия. СПб., 1988, с.105-136; *Бочаров С.Г.* В семантическом фараоне текста // Знамя, 2011, № 9.

[25] *Шмид Вольф*. Проза как поэзия, с.105.

Томского сомнительно как всякое знание-по-рассказам; все, что *кажется* Германну, поддается психологическому объяснению. Но *истинные* сведения о *фантастическом происшествии* в этой повести тоже есть, и ее «источник» — это рассказ всеведущего автора о «поединке» Германна с Чекалинским, и его рассказ абсолютно достоверен (в эстетическом дискурсе, конечно) еще и потому, что изображенное в нем *происшествие* «видели своим глазами» многочисленные свидетели, собравшиеся вокруг игорного стола, *чтоб видеть игру, столь необыкновенную*.

И она действительно необыкновенна и не поддается ни рациональному, ни психологическому объяснению. Но ее *фантастическая* составляющая спрятана так искусно, что читатель ее просто не замечает, хотя она вполне на виду. Подобно тому, как Германна в его *видениях* обманывает его воображение, так здесь обманывается читатель, с которым Пушкин, очень хорошо чувствующий законы восприятия, играет в *свою* игру.

Необыкновенная «дуэль» описана таким образом, что нам кажется: все могло бы кончиться так, как было «обещано», ведь судьба, рок, неведомые силы «честно» сыграли все *три* раза, выложив Германну тройку, семерку и туза. *Дважды* игра пошла правильно, а на *третий* раз сорвалось, потому что Германн «обдёрнулся», и виноват в этом или он сам, или «старая ведьма», или чувство вины перед ней и ее воспитанницей. Владислав Ходасевич, пишет С.Г.Бочаров, «характерно ошибся», истолковав пушкинский сюжет «как вмешательство демонических сил в человеческие дела и, соответственно, проигрыш Германна как насмешку и месть этих сил, на последней карте его обманувших…»[26]. Но некие силы Германна все-таки действительно обманули.

Да, его условия «в точности выполнены, и это он сам “обдёрнулся”, взял не ту последнюю карту и не может понять, как это случилось»[27]. Дело, однако, в том, что эти самые силы сыграли верно не *три*, а *четыре* раза: Чекалинскому могла бы выпасть вовсе не дама, а любая другая карта, и тогда бы Германн и не выиграл, и не проиграл, дама не была бы «убита», игра не была

[26] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 тт. М., 1996. Т.2, с.64-67.

[27] *Бочаров С.Г.* В семантическом фараоне текста…

бы окончена. Но они, эти неведомые силы, одним разом обрушили все надежды, показав, что они-то играли наверняка и при этом знали, что Германн «обдернется».

Если теперь мы докажем, что прецедента у этой игры не было, что графиня никогда и не ставила на три карты, и не выигрывала, что тайна трех карт — это замечательный розыгрыш Сен Жермена (а доказать это не так уж трудно, нужно лишь внимательно рассмотреть семейное предание, отделив в нем возможную правду от явного розыгрыша), то каким окажется сюжет повести? Тогда это рассказ о том, как игра болезненного воображения случайно или игрой каких-то сил совпала с карточной игрой; или о том, как неведомые силы сыграли с придуманной самим героем тайной; или о том, как игра артистического воображения Сен Жермена воплотилась в карточной игре Германна — тот же сюжет, что и в «Сказке о царе Салтане»: чудеса, о которых доносит молва, сбываются. Самое замечательное, однако, то, что при учете теории вероятности, допускающей подобный *случай*, сюжет оказывается вполне двусмысленным, и многочисленные истолкования «Пиковой дамы» так или иначе остаются в силе. Что же касается исторической картины (здесь — эпизод с Сен-Жерменом), то она (но это тема отдельной статьи) *может* быть восстановлена из разного рода *преданий,* хотя *молва* и творит из них *свои* фантастические *повести*.

А.А.Фаустов

Наследники, избранники, посвященные и плагиаторы

Культурно-семиотическая динамика от Пушкина к Ф.Сологубу[1]

Во второй части статьи «Демоны поэтов» (1907) – «Старый чорт Савельич» – Ф.Сологуб, отталкиваясь от излюбленной своей антитезы «лирики» (отрицающей обыденный мир) и «иронии» (его утверждающей), обвинит Пушкина в том, что он поддался бесовскому искушению и совершил подмену одного другим – произнес «…на языке лирики данному миру пламенное *да*»[2]. Источник этой роковой ошибки Сологуб усматривает в раздвоенности Пушкина, в его «ложном самоотречении» от себя: «Не нравлюсь сам себе, хочу быть другим, лучшим». Проявления такого предательства своего «вечного лика» ради «восковой личины» Сологуб находит, во-первых, в «притворстве», в идентификации Пушкина с героями, совсем иными в сравнении

[1] Статья выполнена в рамках проекта «Универсалии русской литературы (XVIII – начала XX вв.)» 2.1.3/12071, поддержанного грантом Министерства образования и науки РФ.

[2] *Сологуб Ф.* Творимая легенда. М., 1991. Кн.2, с.165. Из числа наиболее значимых работ о сологубовской рецепции Пушкина ср.: *Павлова М.М.* С «подсказки» Пушкина // Русская литература, 2004, № 1, с.210 – 217; *Пильд Л.* Пушкин в «Мелком бесе» Ф.Сологуба // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Тарту, 2000, с.306 – 321.

с ним («Он чувствовал себя таким, как Сальери, прилежным и удачливым работником, а быть хотел таким, как Моцарт, безумцем и праздным гулякою»)[3], а во-вторых, в необычайном пристрастии к изображению «самозванства» в разных его обличьях – вплоть до маскарада Лизы Берестовой (Сологуб даже, по всей видимости, предполагал написать специальную статью об «обманах» как «теме Пушкина»).

К рассмотрению подоплеки – авторской и культурно-семиотической – столь заостренно обвинительной логики мы в свое время вернемся. А пока приглядимся к тому, что на деле скрывается в пушкинском творчестве за второй ступенью «самоотрицания» личности (согласно толкованию Сологуба) – за феноменом «самозванства». Если не придавать этому слову чрезмерно расширительного значения (что как раз у Сологуба мы и наблюдаем и что периодически встречается в работах недавнего времени[4]), «подлинное» – и к тому же имеющее исторические прототипы – самозванство запечатлено в художественных текстах Пушкина, как известно, дважды – в «Борисе Годунове» (1825) и в «Капитанской дочке» (1836). И крайне показательно, что в обоих случаях действительные обстоятельства, провоцирующие возникновение этого явления, получают у Пушкина (хотя и в разных дозах) вполне определенную семантическую аранжировку, продолжение в ином – «сверхфабульном» – измерении смысла.

Благоприятствующие самозванству условия могут быть описаны как сбой в естественной цепи наследования (самодержавной) власти, сопровождающийся устранением законного преемника, имя и место которого как бы и оказываются вакантными. В «Борисе Годунове» – и это не раз замечалось – стихия самозванства разлита в воздухе. Воротынский в первой же сцене говорит с Шуйским о том, что на русский престол могли бы притязать и они (при этом герой характерно переворачивает

---

[3] *Сологуб Ф.* Творимая легенда. Кн. 2, с.168, 167.

[4] Напр.: *Ильенко С.Г.* Самозванство и случай как содержательно-интегрирующие доминанты художественно-стилевой основы «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» // Изв. РГПУ им. А.И.Герцена, 2005, № 5 (11), с.100 – 112; *Тульчинский Г.Л.* Самозванство, массовая культура и новая антропология // Человек, 2008, № 1, с.43 – 57.

евангельскую топику, к которой мы еще неоднократно будем возвращаться: «…много званых, а мало избранных» [Мф. 22, 14; вариант – Лк. 15, 24]): «…ведь мы б имели право / Наследовать Феодору <…> / Не мало нас, наследников Варяга…» [7; 8][5]. Собственно, едва ли не главным самозванцем в трагедии – тем, кто руками своих слуг и в своих целях вызвал к жизни эту стихию и первым воспользовался ее плодами, – выступает Борис Годунов, который разве что не принимает вместе с царским титулом имя Димитрия. И если решение народа должно было лишь симулировать законность восхождения героя на трон (по существу, Борис избирает себя сам, и на этот счет никто особых сомнений не питает), то передача державы сыну обставляется как акт, призванный теперь уже «всерьез» (хотя и задним числом) подтвердить легитимность свершившегося: «Я подданным рожден, и умереть/Мне подданным во мраке б надлежало;/Но я достиг верховной власти… чем?/Не спрашивай. Довольно: ты невинен,/Ты царствовать теперь по праву станешь…» [7; 89].

Наложение на идею самозванства идеи искупительного наследования (в произведениях о Смутном времени обыгрываемое, пожалуй, еще – да и то отчасти – у А.К.Толстого) зеркально-симметрично той метафоризации облика «настоящего» самозванца – Григория Отрепьева, которая осуществляется и им самим, и его антагонистами (и это уже фабулой не мотивируется никак). Признавшись Марине Мнишек в том, кто он на самом деле, Самозванец гордо произнесет: «Тень Грозного меня усыновила,/Димитрием из гроба нарекла…» [7; 64]. Но еще задолго до этого момента то же – на свой лад – ощутит и Борис Годунов: «Кто на меня? Пустое имя, тень – /Ужели тень сорвет с меня порфиру,/Иль звук лишит детей моих наследства?» [7; 49]. Димитрий Самозванец предстает в трагедии воплощенным именем убитого царевича, призраком, усыновленным поднявшейся из гроба тенью царя[6]. Так что если один

[5] Здесь и далее пушкинские тексты цит. с указанием тома и страниц по: *Пушкин А.С.* ПСС: В 19 тт. М., 1994-1997. Ср. «<Заметки по русской истории XVIII века>» (1822), где Пушкин саркастически напишет о фаворитизме времен Екатерины II: «Много было званых и много избранных…» [11; 15].

[6] Ср.: *Савинков С.В., Фаустов А.А.* История и судьба в пушкинском «Борисе Годунове» // Материалы Международной пушкинской конференции. Псков,

герой придает своему фактическому самозванству видимость истины, вручая перед смертью верховную власть сыну, то другой герой находит иллюзорное подтверждение своим царским правам в обретении – по ту сторону реальности – символического отцовства. (Впрочем, и Борису не чуждо было желание заручиться такой же поддержкой. В первом монологе после принятия венца новый царь вознесет весьма красноречивую мольбу, судя по всему, к покойному Феодору Иоанновичу: «Наследую и ангелу-царю!../ О праведник! о мой отец державный!/ Воззри с небес…» и пр. [7; 15].)

Поэтому вдвойне знаменательно, что в «Капитанской дочке», в которой ни один, ни другой механизм (само)легитимации не задействован, Пугачеву сначала в пространстве сна, а потом, до известной степени, и в пространстве яви достанется роль «второго» – архетипического – отца Петруши Гринева[7]. Самозванство у Пушкина нуждается в том, чтобы как-то вписать себя в череду поколений (даже если это не имеет никакого политического резона), и в обоих пушкинских произведениях о самозванцах подобное стремление ни к чему не приводит.

Но и в другой семантической плоскости, где наследуется уже не царская власть, а обыкновенное имущество, можно уловить – в качестве явной тенденции – сходную закономерность: логика преемственности и здесь по-своему подвергается отрицанию. Наиболее выразительный образчик этого – «Скупой Рыцарь» (1830): в кругозоре барона Филиппа наследник – персона не просто нежелательная, но целиком невозможная, а потому заглавный герой с радостью предпочел бы даже за чертой жизни участь неупокоенного мертвеца – «сторожевой тени», если бы это позволило ему сохранить в неприкосновенности свои сокровища (в самом начале монолога Барона уподобленные

1996, с.164 – 168; *Эмерсон К.* «Борис Годунов» А.С.Пушкина // Современное американское пушкиноведение. СПб., 1999, с.111 – 136; *Гринлиф М.* Пушкин и романтическая мода. СПб., 2006, с.174 – 185 (см., в частности, о параллелях между пушкинской трагедией и шекспировскими пьесами, в том числе «Генрихом IV», в художественном исследовании проблемы легитимации власти).

[7] Впервые на это обратила внимание еще М.Цветаева. См. также: *Фаустов А.А.* Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000, с.199 – 201.

возлюбленной). Аналогичная диспозиция может реализовываться и в противоположной версии (по сути, задающей предварительные условия для развертывания сюжета скупости в возможном будущем). Так, в «Бахчисарайском Фонтане» (1823) Мария – дочь польского князя и главное украшение его пышного замка – окажется пленницей в ханском гареме (где и найдет свою гибель), а владения князя достанутся после его скорой смерти другому: «Скупой наследник в замке правит / И тягостным ярмом бесславит / Опустошенную страну» [4; 161]. В позднейшем же стихотворении «На выздоровление Лукулла. Подражание латинскому» (1835) осуществление близкого сценария передачи собственности будет приостановлено неожиданным «воскресением» адресата, изгнанием наследника (успевшего сполна проявить свою натуру: «Уже скупой его сургуч / Пятнал замки твоей конторы; / И мнил загресть он злата горы / Среди бумажных куч» [3; 404]) и советом поднявшемуся с одра болезни младому богачу обзавестись красавицей женой и потомством – чаемыми наследниками иного рода.

Регулярное появление в паре с материальными богатствами женской фигуры (в разной степени воплощенной и по-разному с ними связанной) дает своеобразный рефлекс в «Сказке о мертвой царевне…» (1833). И хотя лексически скупость в сказке не представлена, произведение это можно рассматривать как феминный вариант истории о Скупом Рыцаре, только объектом наследования выступает здесь не золото, а красота или, вернее, статус самой прекрасной из смертных. Магистральная коллизия сказки заключается в нежелании царицы-мачехи признать в царевне свою преемницу, смириться с присутствием в мире той, которую избрало вместо нее волшебное зеркальце и которая теперь «…всех милее, / Всех румяней и белее» [7; 542 и др.]. И такое упорство, помимо прочего, de facto превращает царицу в самозванку. (Добавим, что некоторые явственные мотивно-тематические отражения сказки есть и в стихотворении «На выздоровление Лукулла…»: адресат его так же, как царевна, проходит через «временную смерть», но, пожалуй, особенно симптоматично другое. О пришедшем за героем страшном «заимодавце» говорится так: «Уж смерть являлась за тобой /

В дверях сеней твоих хрустальных…» [3; 408]. При редкости «хрусталей» в пушкинских текстах эта подробность вдвойне воспринимается не столько в ее метафоризированном референтном значении (интерьер известного «Фонтанного дома»), сколько как отсылка к «хрустальному гробу» царевны.)

Другими словами, и сюжет самозванства, и сюжет скупости – в «основном» его варианте – предполагают у Пушкина узурпацию прав наследника (и на этой почве могут пересекаться). В одном случае присваивается имя истинного наследника, которое оказывается обреченным на призрачную «жизнь после смерти» и включается в чужую – подложную – биографию. В более же широком понимании можно говорить о захвате предназначавшегося наследнику места, и при этом предметом манипуляций может сделаться коммуникативное пространство в целом, строящееся прежде всего не вокруг имен собственных, а вокруг личных местоимений и во многом эквивалентных им имен – функций места (недаром даже при обозначении «авторства» реплик в пьесе Борис Годунов, будучи в первой сцене после избрания еще *Борисом*, затем становится *Царем*). В другом случае наследство обращается в нечто не отчуждаемое от владельца, готового распространить на принадлежащее ему – и здесь давняя юридическая терминология может быть использована чуть ли не в буквальном смысле – «право мертвой руки». В результате передача того, что должно было бы достаться наследнику, всячески блокируется, и в «Скупом Рыцаре» или в «Сказке о мертвой царевне…» это запечатлено в сюжетном настоящем и крупным планом.

***

Иная, дополнительная семантическая перспектива сопряжена еще с одним значением слова «наследник» у Пушкина – «продолжатель чьего-нибудь дела, какой-нибудь деятельности»[8]. Среди таких «продолжателей» центральное положение в пушкинских текстах занимают поэты, художники. В сатирическом

[8] Ср.: Словарь языка Пушкина. Т.2, М., 1957, с.734.

посланию «Моему Аристарху» (1815) лирическое «Я» объявляет себя *небрежным наследником* Анакреона, Шолье и Парни; в элегии «Любовь одна – веселье жизни хладной…» (1816) упоминаются *наследники Тибулла и Парни*; а в «Послании к Великопольскому…» (1828) адресат именуется *Персиевым наследником*. Открыто обыгрывается в первом из этих стихотворений и внутреннее значение слова «наследник» – «тот, кто движется вслед за кем-нибудь, по чьему-нибудь следу»: «Небрежный ваших рифм наследник, / За вами крадуся вослед…» [1; 118]. И такая фразеология «следа» у Пушкина не единична, причем, как правило, употребляется она в контекстах полемических. К примеру, в послании «Князю А.М.Горчакову» (1814) лирическое «Я» иронически отказывается посвятить адресату оду, не рискуя «…в след Державину парить…» [1; 39]; в пародийной «Оде его сият. гр.Дм.Ив.Хвостову» (1825) лирический субъект возвещает: «…воспою / Во след Пиита знаменита / Правдиву похвалу свою…» [2; 344]; а в стихотворении «<Гнедичу>» (1832) *прямой поэт*, пренебрегая напрашивающимися возвышенными предметами, избирает весьма сомнительный маршрут для своей фантазии: «…меж тем летает он / Во след Бовы иль Еруслана» [3; 286].

Подобная контекстуальная привязка заставляет как будто бы увидеть в формуле *в(о) след* жест в адрес классической традиции, и отчасти это действительно так. Еще у А.Д.Кантемира – в его «Сатире IV. О опасности сатирических сочинений. К музе своей» (1743) – нарратор, вспомнив Ювенала, Персия, Горация, Буало, скажет о себе: «…следы их топчу…»; а в примечаниях даст такое пояснение: «…им следую, им подражаю»[9]. Однако, насколько можно судить, в русской литературе XVIII столетия фразеология «следа», имеющая метапоэтическую семантику, высокой частотностью не отличалась, хотя отразилась в кривом зеркале ирои-комической поэмы («И следую певцам, которые мне милы…»[10]) и барковианы («…иду за Пиндаром вследы…» и т.д.[11]). Преобладающей была иная парадигма – героическая, ка-

[9] *Кантемир А.Д.* Собрание стихотворений. Л, 1956, с.110, 115.

[10] *Майков В.И.* Избр. произведения. М.; Л., 1966, с.80.

[11] *Барков И.С.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 2004, с.306.

нонизированная уже М.В.Ломоносовым. В соответствии с ней, муза должна неотступно следовать за героями и их деяниями: «Спеши звучащей славе вслед…»[12]; само синтагматическое сцепление *следа* и *славы*, равно как и рифмовка *следа* и *победы* (в разных их грамматических формах), становится общим местом. Не менее значим тут и генеалогический аспект: между поколениями героев существует преемственность (иногда вплоть до своего рода метемпсихоза[13]): «Хотя и млад монарх у нас, / Но славны он чинит победы, / В своих вступая предков следы…». И такое предпочтение поэтическому героического, конвертирование одного в другое было программно закреплено во вступлении к поэме «Петр Великий» (1760): «Хотя вослед иду Виргилию, Гомеру, / Не нахожу я в них довольного примеру <…> / За кем же я пойду? вслед подвигам Петровым…»[14]. Петр функционально приравнивается к образцовым поэтам-предшественникам его воспевателя.

На рубеже XVIII – XIX веков положение дел меняется (и это тем более показательно, что по относительной частоте слова «наследник» элегическая/романтическая эпоха лишь ненамного уступает классической – абсолютному лидеру – и существенно – в полтора-два раза – превосходит более поздние периоды[15]).

---

[12] *Ломоносов М.В.* Избр. произведения. Л., 1986, с.85.

[13] Ср., напр., двойное перевоплощение, облеченное в форму настоящего стилистического иероглифа: «Ты зришь Великого Петра, / Как феникса воскресша ныне; / Дражайшая твоя сестра / Жива в своем любезном сыне» («Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения великого князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня») (*Ломоносов,* с.82).

[14] *Ломоносов,* с.80, 280 – 281.

[15] В числовом выражении лингвостатистическая картина изменения относительных частот «наследников» при переходе от одной культурно-семиотической эпохи русской литературы к другой выглядит так: 1) классический период – 4.54 • 10-5; 2) элегический / романтический – 4.19 •10-5; 3) критический – 2.72 • 10-5; 4) реалистический – 1.77 • 10-5; 5) модернистский – 3.22 • 10-5. Литература об этой стадиальной типологии, а также базе данных и принципах ее компьютерной обработки указана в книге: *Савинков С.В., Фаустов А.А.* Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010, с.218. Общий объем подготовленной участниками проекта «Универсалии русской литературы (XVIII – начала XX вв.)» электронной базы текстов – художественных, литературно-критических, философско-публицистических – составляет более 43 миллионов словоформ. Тексты принадлежат 112 авторам,

Так, в начале карамзинского «Ильи Муромца» (1794) нарратор, изъявив нежелание, *следуя Виргилию*, черпать вымыслы у греков и римлян, метапоэтической плоскости не покинет и обратится за вдохновением к сказкам *покойных мамушек*. И с этой точки зрения пушкинское словоупотребление – не только пародийно-пародический диалог с традицией, но и сигнал новой литературной ситуации, смены ориентации с героя – на поэта[16]. Характерна едва заметная, но принципиально важная смысловая перестановка, совершаемая в «Ответе Катенину» (1828) (оставляем сейчас за скобками более широкий контекст распри с адресатом и связанный с нею цитатный слой послания[17]): «Тебе во след опять за славой» [3; 135]. Не вослед за героической славой – как источником пиитического упоения, а вослед за другим поэтом в поисках славы художнической.

***

Такая перекодировка «профессиональной» принадлежности наследника как «продолжателя» (наблюдающаяся, в меньших

распределенным по пяти периодам, в основе выделения которых лежит культурно-семиотическое понимание поколения и которые имеют следующую – не лишенную некоторой условности – хронологическую привязку: 1) XVIII век; 2) эпоха, созданная писателями, даты рождения которых колеблются вокруг 1796 г. (со сгущением во второй половине 1790-х гг.); 3) эпоха, созданная писателями, даты рождения которых колеблются вокруг 1817 г. (со сгущением в конце 1810-х – первой половине 1820-х гг.); 4) эпоха, созданная писателями, даты рождения которых колеблются вокруг 1839 г. (со сгущением в 1830-х – начале 1840-х гг.); 5) эпоха, созданная писателями, даты рождения которых колеблются вокруг 1877 г. (со сгущениями во второй половине 1860-х – первой половине 1870-х гг. и вокруг 1890 г.).

16 В такой перспективе исторически маркированный смысл приобретает и поиск Державиным своего поэтического наследника (см. об этом: *Фрайман Т.* Державин и Жуковский: К вопросу о творческом наследовании // Пушкинские чтения в Тарту. 3. Тарту, 2004, с.9 – 29). Ср. стихотворный ответ «Жуковскому и Родзянке…» (1799), где обыгрывается в порядке подсказки и «ломоносовская» рифма *примеру – Гомеру*: «Не мне, друзья! идите вслед; / Ищите лучшего примеру. / Пиндару русскому, Гомеру / Последуйте, – вот мой совет» (*Державин Г.Р.* Соч. СПб., 1866, т.3, с.378).

17 См. классический комментарий: *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1969, с.73 – 85.

масштабах, и у П.А.Вяземского, Е.А.Баратынского, Н.М.Языкова и др.) осложнена у Пушкина одним семантическим моментом, не зафиксированным в «Словаре языка Пушкина». Послание «К молодой актрисе» (1815) открывается строками: «Ты не наследница Клероны <…>/Жестокой суждено судьбой/Тебе актрисой быть дурной» [1; 99]. Наследование имеет не только историческое, но и иерархическое измерение: «продолжатель» должен быть, по меньшей мере, не ниже того, за кем он следует. В XVIII столетии так понимался прежде всего переход от одной генерации героев к другой, а потому пушкинская реплика из уже знакомых нам «<Заметок по русской истории XVIII века>» звучит как явный «антиодический» выпад: «Ничтожные наследники северного исполина… с суеверной точностию подражали ему во всем, что только не требовало нового вдохновения» [11; 14]. И наличие в пушкинском мире подобной оценочной шкалы позволяет иначе взглянуть на те сбои в работе механизма наследования, с обзора которых мы начали, и вводит в игру еще одну нарративную фигуру – «избранника/избранного», того, кто «предназначен к некоей особой деятельности или роли». Заметим сразу, что лингвостатистический профиль распределения суммарных относительных частот этих лексем по различных эпохам русской литературы – даже с поправкой на фактор полисемии – очень красноречив:

1) классический период – $5.18 \cdot 10^{-5}$ (при почти полном отсутствии в текстах этого периода слова «избранник»);
2) элегический/романтический – $8.36 \cdot 10^{-5}$;
3) критический – $5.08 \cdot 10^{-5}$;
4) реалистический – $3.41 \cdot 10^{-5}$;
5) модернистский – $4.34 \cdot 10^{-5}$.

В пушкинском стихотворении «Перед гробницею святой…» (1831) лирический субъект призывает покоящегося в гробу полководца: «Нам укажи в толпе вождей, / Кто твой наследник, твой избранный!» [3; 268]. Наследник сближается здесь с избранником, и это радикально проблематизирует логику наследования. В ключевых своих чертах ритуал заклинания повторяет то, что разыгрывается в «Борисе Годунове», только с иным раскладом ролей и с иным итогом. Наследник в обоих произведениях

нарекается из гроба, но в пьесе такое «назначение» – продукт коллективного «политического воображаемого», а в стихотворении – объект гадания лица, которое на звание наследника никак не притязает. И гадание это ничем не завершается: могила безмолвствует. Накладывая друг на друга две модели коммуникации с загробным миром – одическую и элегическую, Пушкин лишает обе позитивного потенциала. В оде призрак героя является преимущественно для того, чтобы благословить потомка и подтвердить его героические полномочия; в элегии тень, хранящая молчание и зачастую не идентифицируемая, должна увлечь за собой свидетеля откровения по ту сторону земной реальности. У Пушкина в стихотворении (и отчасти в пьесе) задача обитателя гроба – одическая, а манера поведения – более чем элегическая (*грозный* старец не пробудится и не явится у гробовой двери ни на мгновение, да и в трагедии о царе Борисе *тень Грозного* на сцене не фигурирует). Поэтому наследник оказывается в стихотворении не избранным вовсе (в пьесе он избирает себя сам).

Но, так или иначе, наследование деавтоматизируется; в него вторгается элемент произвола, избрания по воле, как правило, мертвого, «потустороннего» предшественника или какой-нибудь другой «сверхчеловеческой» инстанции. В таком ракурсе оба «настоящих» пушкинских самозванца – как бы не вполне самопровозглашенные избранники (хотя ни один, ни другой избранными эксплицитно не именуются): за Лжедимитрием витают, пусть и незримые, призраки царей; Пугачев возникает из кружения метели-судьбы. И эта закономерность проявляется даже в таком, на первый взгляд, нейтральном случае, как *наследники Тибулла и Парни*. Наследники, разумеется, определяются не Тибуллом и Парни, но таковыми они становятся благодаря совокупным усилиям судьбы, Амура и муз, которые оделили их даром любви – радостной или печальной. Вообще, характер избирающей инстанции, при всем его многообразии, беспредельной изменчивостью не обладает. Лексическая сочетаемость «избранников» (отличающихся большей валентностью) и «избранных» во многом совпадает: существительные, которыми они управляют грамматически и у которых находятся

в подчинении логическом, образуют компактную по своему ядру серию. Если не ограничиваться только пушкинскими текстами – в этом отношении достаточно типичными для русской поэзии XVIII – начала XX веков, то в такое ядро входят: *Господь/бог(-и)/творец*, *судьб(-а/-ы)/фортуна/Промысел*, *неб(-о/-еса)*, *любовь*, *поэзия*, *свобода*, *победа*, *слава* и др.

Предельной формы расхождение между наследованием и избранием достигает у Пушкина в «Моцарте и Сальери» (1830). В выстраиваемой Сальери истории своей жизни у мотива наследования – поворотное, в самом непосредственном значении, место: «…Когда великий Глюк/Явился и открыл нам новы тайны <…>/Не бросил ли я все, что прежде знал <…>/И не пошел ли бодро вслед за ним…» [7; 124]. И тот же мотив станет в устах героя решающим аргументом при вынесении Моцарту смертного приговора: «Наследника нам не оставит он./Что пользы в нем?..» [7; 128]. Польза – добродетель толпы – соотносится здесь с непрерывной, лишенной разрывов передачей художнического опыта от одного *служителя музыки* к другому, от одного из многих к другому из многих. Напротив, Моцарт скажет в прощальной реплике совсем об ином (вспомнив евангельскую паремию и как будто ответив своему отравителю[18]): «Нас мало избранных, счастливцев праздных,/Пренебрегающих презренной пользой…» [7; 133]. На этом фоне слова Сальери, открывающие его обвинительный монолог, звучат как настоящее исповедание веры самозванца: «…не могу противиться я доле/Судьбе моей: я избран, чтоб его/Остановить – не то, мы все погибли…» [7; 124].

(Высказывание это компрометируется самой его структурой. Эгоцентрическая формула *я избран* нигде больше у Пушкина не встречается, да и в русской поэзии XVIII – начала XX веков обнаруживается крайне редко. В соответствующих контекстах обычно обыгрывалось официальное – «автобиографическое» – употребление формулы, в значении «получать выборным путем какую-либо должность»; к примеру, в «Сумасшедшем» (1890)

[18] О «тайном» диалоге в трагедии ср.: *Викторович В.А.* К поэтике сюжетного эксперимента: Пушкин и Достоевский // Болдинские чтения. Горький, 1981, с.174 – 176.

А.Н.Апухтина читаем: «…на днях/Я королем был избран всенародно…»[19]. А во вступлении к ломоносовскому «Петру Великому» был использован другой семантический ход, напрямую уже ведущий к фигуре «избранника/избранного». Рассчитывая снискать *парнасские венцы* воспеванием героя, который «не слыхан был от века», нарратор не без надежды на внимание читателей заметит о себе: «…скажут все: я был судьбой избран»[20]. Но в обоих случаях – в полноформатной, «нормальной» версии – формула эта, во-первых, открыто указывает на избирающую инстанцию или, по меньшей мере, недвусмысленно подразумевает ее (*я был избран профессором* и т.п., с обозначением места), во-вторых, функционирует в режиме прошедшего времени; а у Ломоносова, кроме того, «перволичная» форма утверждения гасится вводящей его речью от третьего лица. Между тем в монологе Сальери синтаксис (поддержанный стихом) отсекает слова *я избран* от упоминания о судьбе, а затем еще добавляет в качестве возможной, спутывающей карты избирающей инстанции «нас всех» – жрецов музыки. И такое «изолирование» формулы сопровождается ее соскальзыванием по оси грамматического времени в сторону настоящего (*не могу… избран…*). В результате слова героя, которые должны были бы констатировать некое возникшее положение вещей, приобретают перформативный, экзерситивный (в терминологии Д.Остина) оттенок и превращаются, по глубинной своей интенции, в принятие решения в пользу совершенно определенного способа действий – «я избираю себя тем, кто должен остановить Моцарта».)

Особую окраску ролевой диспозиции пьесы придает «жуковский» подтекст (о котором уже приходилось писать[21]), привносящий в противостояние Сальери и Моцарта «отцовско-сыновний» план. И этот подтекст можно было бы дополнить еще одним произведением, по-своему подсвечивающим

---

[19] *Апухтин А.Н.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1991, с.249.

[20] *Ломоносов,* с.281.

[21] См.: *Фаустов.* Авторское поведение Пушкина, с.136 – 137; *он же.* Герменевтика личности в творчестве А.С.Пушкина. Воронеж, 2003, с.216 – 217; *он же.* Пушкин против Филарета? // Болдинские чтения. Н.Новгород, 2007, с.55 – 56.

вопрос об избранничестве в трагедии, – «Счастием» Жуковского (1809), переводом одноименного стихотворения Ф.Шиллера (любопытно, что в оригинале «избранников» как таковых нет, а есть лишь – в единственном экземпляре – глагол «избирать», «erwählen»; у Жуковского же об «избранных» говорится трижды, и грамматически дважды это – субстантивы без зависимых слов). Избранники в стихотворении (на каком бы поприще они себя ни проявляли) – любимцы богов, получающие от них дары безо всякого труда и безо всяких заслуг, каждый раз – в порядке отдельного чуда. Ко всем же прочим *земнородным* стихотворение обращается с троекратно повторенным предостережением: «Не сетуй, что боги счастливцев некупленным лавром венчают <…>/Пусть будет красою краса – не завидуй, что прелесть ей с неба… <…>/Не сетуй, что дар песнопенья с Олимпа на избранных сходит…». Тем, кто не попал в число любимцев, остается только одно – пленяться, с радостью принимать освященное божественным *законом предпочтенья* возвышение очередного избранника: «Он счастлив собою – ты, им наслаждаясь, блаженствуй…»[22]. И этот ореол счастья и красоты – та несомненная печать, которой избранники помечены; недаром один из синонимов «избранного» в стихотворении – «счастливец».

В «Моцарте и Сальери» несложно услышать разнообразные фразеологическое отзвуки «Счастия», да и развитие сюжета в пьесе держится как раз на нарушении запрета сетовать на несправедливость небес и завидовать избранным ими. Однако у Пушкина Моцарт безоговорочным счастливцем не выглядит (вспомним хотя бы томящую героя бессонницу и не дающего покоя *черного человека*), а попытка Сальери представить себя избранником (хотя это и плохо замаскированная адвокатская уловка) контрапунктно соотносится с репликой Моцарта об *избранных, счастливцах праздных* и вынуждает задуматься о признаках избранничества, лишенных в трагедии всякой очевидности. Подобная неочевидность задолго до этого, в кризисные для Пушкина годы «южной» ссылки, и дала, по всей вероятности, всплеск недоверия к избранности вообще (выносим за скобки вопрос о более широких – историко-культурных –

[22] *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 тт. Т.1. М.; Л., 1959, с.95 – 96.

причинах повышенного внимания к семиотике избранничества[23]). Во второй главе «Евгения Онегина» (1823) о восторженном Ленском – также *счастливце*! – сказано: он верил (вслед за Шиллером и Жуковским), «Что есть избранные судьбами <…>/ Что их бессмертная я <…>/Когда-нибудь нас озарит/И мир блаженством одарит» [6; 34][24] (в черновиках строфы варьировалась и евангельская паремия: «Что мало избранных Судьбами/Что жизнь их лучший неба дар» [6; 269]). И одновременно с этим в лирическом отрывке Пушкин напишет от первого лица: «Бывало в сладком ослепленье/Я верил избр.<анным> душам,/Я мнил – их тай<ное> рожденье/Угодно [властным] небесам…» [2; 269]. А в черновой редакции более раннего послания «<В.Ф.Раевскому>» (1822) дискредитация избранников заходила, судя по всему, еще дальше[25]. После строк о *хладной толпе*, которой смешон язык Истины, следовали такие весьма выразительные наброски стихов: «И встретил я то малое число»; «Встречались мне наперсники Молвы/Но что ж в избранных <я> увидел / Ничтожный блеск» [2; 727]. Избранные уравнивались с толпой.

Тем не менее, отказ от столь скептического взгляда не только не будет сопряжен у Пушкина с поиском верных примет избранничества, но приведет его – и в «Моцарте и Сальери», и в болдинском же стихотворении «Герой» – к сюжетному обоснованию того, что избранность, как и сама истина, недоказуема и является плодом свободного узрения[26]. (В параллель к сказанному

[23] Здесь можно предположить протестантское влияние, столь значимое в культуре «александровской» эпохи. См., напр.: *Галахов А.Д.* Обзор мистической литературы в царствование императора Александра I // Журнал министерства народного просвещения, 1875, № 11, с.87 – 175.

[24] Этот «онегинский» пассаж будет запомнен русской литературой в качестве атрибута молодого, наивного человека. Ср., к прим., в повести А.А.Григорьева «Один из многих» (1846) характеристику Севского, готового «…верить глубоко в существование избранников, которым доступно созерцание совершенства, в существование вождей, озаренных светом неба…» (*Григорьев А.А.* Воспоминания. М., 1988, с.192) (ср. также сходный мотив в григорьевском стихотворении «Город», 1845 / 1846).

[25] В целом круг этих сближений был намечен еще Б.В.Томашевским (*Томашевский Б.В.* Пушкин. М., 1990, т.2, с.61 – 162).

[26] См. также: *Фаустов.* Авторское поведение Пушкина, с.121 и далее.

можно сослаться на то, что в «Сказке о царе Салтане…» (1831) Пушкин не зря лишит гонимого царского сына необходимых, с точки зрения сказочного канона, чудесных примет, а в «Пиковой Даме» (1833) продемонстрирует фиаско героя, узнавшего, казалось бы, тайну трех *верных* карт.) И это прямо противоположно, например, пути Н.В.Гоголя, который посреди своей реальности, где *всё обман* и ничему нельзя верить, будет стремиться к отысканию и утверждению очагов отчетливости и ясности. Неудивительно, что в гоголевском письме Н.М.Языкову (1843) говорится и о вполне вещественных свидетельствах избранничества: есть «…такие избранники, которых Бог возлюбит от детства для благих и великих своих намерений и посещает невидимо, доказательством чего служат внезапно находящий на них восторг и тихие слезы».

***

Под таким углом зрения молчание мертвого полководца в стихотворении «Перед гробницею святой…» обнаруживает еще одно измерение смысла: «правильное» избрание наследника ничем и никем гарантировано быть не может (и уже это создает потенциальную почву для самозванства). Однако для нас не менее важно другое. В посвященных Ленскому строках избранные образуют *ю*, но и в реплике Моцарта они тоже составляют «мы» – братство, включающее прежде всего обоих собеседников – *сыновей гармонии*! И то, что моцартовское «мы» противополагается в пьесе не столько другим, многим, сколько эгоцентрической обособленности Сальери, возвращает нас к магистральной коллизии наследования у Пушкина, заключающейся в разрыве родовой преемственности между поколениями. Избранники, которые должны были бы выступать лишь «беззаконной» альтернативой наследникам, сами оказываются соединены в родственный союз. И так же, как к наследникам, к ним может быть применен оценочный ранжир, измеряющий степень удаления избранных от образца. В статье «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико» (1836) Пушкин

напишет: «…мало было избранных (даже между первоначальными пастырями церкви), которые бы в своих творениях приближились… к проповеди небесного Учителя»; а затем добавит, что герой статьи вместе с автором «О подражании Иисусу Христу» и Фенелоном «…в высшей степени принадлежат к сим избранным…».

«Семейственное» понимание избранности в элегическую/романтическую эпоху специфически пушкинским не было. Так, в «Поэтах» (1820) В.К.Кюхельбекера конструируется пространный миф о том, что поэты – *избранники* – являются в действительности небесными сынами Зевса, которые, дабы искупить вину человечества, предавшегося земным наслаждениям, решились – во исполнение судеб – облачиться в тело смертных и напомнить своим падшим собратьям об *отчизне*. И ближайший к себе круг подобных избранников лирический субъект Кюхельбекера именует с помощью слова «союз»: «Так! не умрет и наш союз <…>/Союз любимцев вечных муз!»[27]. Слово это потом не раз использует в своей лирике Пушкин, адресуясь к друзьям и всякий раз рифмуя *союз* и *муз*[28] (в стихотворениях «<Из письма к Я.Н.Толстому>» (1822), «К Языкову» (1824)[29], «19 октября» (1825)), и его же произнесет пушкинский Моцарт, поднимая стакан с отравленным вином. Ю.Н.Тынянов указал на «Поэтов» как на подтекст рисовки Ленского[30], но в осколочном и расфокусированном виде они многократно отразились и в «Моцарте и Сальери». Двойное обращение «О Дельвиг, Дельвиг!..», которым открывается стихотворение и которое затем прозвучит в нем еще раз, симметрично восклицанию

---

[27] *Кюхельбекер В.К.* Соч. Л., 1989, с.51.

[28] Заметим, что сама по себе рифма, сопрягающая разные словоформы лексем «союз» и «муза», со времен од Ломоносова может считаться для русской поэзии стандартной. См., как кажется, первый ее случай (1742): «Взлети превыше молний, муза <…> / Гремящих арф ищи союза…» (*Ломоносов,* с.85).

[29] В запоздавшем ответном послании Языкова к Пушкину «О ты, чья дружба мне дороже…» (1826) всплывут и та же рифма, и та же «семейственная» фразеология: «Два сына Руси православной, / Два первенца полночных муз, – / Постановили своенравно / Наш поэтический союз» (*Языков Н.М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988, с.183 – 184).

[30] *Тынянов.* Пушкин и его современники, с.276 – 277.

«О Моцарт, Моцарт!» [7; 125], замыкающему первый монолог Сальери[31]. Небезразличны для болдинской трагедии и начальные стихи «Поэтов» в целом: «О Дельвиг, Дельвиг, что награда/И дел высоких, и стихов? <…>/Стадами смертных зависть правит;/Посредственность при ней стоит/И тяжкою пятою давит/Младых избранников харит»[32]. Между тем весь финал первого монолога Сальери – это как раз признание в том, что герой впервые испытывает *зависть* (причем он сравнит себя с *растоптанною* людьми змеей), и упрек небу, которое озаряет смертных своим даром отнюдь не *в награду* самоотвержения, молений, трудов и пр. Ироническим образом завистник (подспудно готовящийся уже отправить избранного на небеса) сетует на то, что его обошли справедливой наградой, и чувствует себя раздавленным пятою бога.

С еще более рельефной декларативностью «наследнические» черты в облике избранников проступают в стихотворении Н.М.Языкова «Гений» (1825). Композиционно оно построено как развернутое сравнение, первая часть которого – ветхозаветная история о передаче пророческого дара от Илии к Елисею. Вторая же строфа проецирует эту историю на генеалогию избранничества: «Так гений радостно трепещет,/Свое величье познает,/Когда пред ним гремит и блещет/Иного гения полет <…>/И миру новые светила – /Дела избранника небес!»[33]. По сути, цепь избранников выглядит в стихотворении частным случаем цепи наследников (как «продолжателей, не уступающих своим предшественникам»), и это – вариант, который в одном разрезе противоположен стихотворению «Перед гробницею святой…» (где наследником служит избранный таковым), а в другом – «Моцарту и Сальери» (где избранный не числится ничьим наследником и никаких наследников не имеет). Но, как бы то ни было, при всех отклонениях то в одну, то в другую сторону

---

[31] Здесь можно было бы сослаться и на аналогичное начало – «О Пушкин, Пушкин!..» – стихотворного послания Ф.Н.Глинки «К Пушкину» (1819 – 1820), в котором варьируется миф о «воспитании» поэта еще в младенческой колыбели специально приставленными к нему небесными жителями.

[32] *Кюхельбекер.* Соч., с.47.

[33] *Языков.* Стихотворения и поэмы, с.154.

оппозиция наследников и избранников в «пушкинское» время до конца не распадается: фигуры эти сохраняют взаимную «намагниченность», вне зависимости от того, притягиваются они семантически друг к другу или друг от друга отталкиваются.

В конечном итоге, такая взаимосвязь была обусловлена, по-видимому, наличием непрерывного смыслового пространства, не знающего жестких границ между прошлым и настоящим, мертвым/потусторонним и живым. И хотя элегическая/романтическая эпоха во многом наследует в этом эпохе классической, на рубеже XVIII – XIX столетий совершается культурно-семиотический сдвиг, направление которого улавливается с достаточной определенностью. Так, в оде явление героя (небесное или даже из земных недр) – риторический топос, в реальность которого читатель не обязан верить, равно как и не обязан испытывать ужас, вызываемый этим явлением у всех одушевленных и неодушевленных творений, населяющих произведение. В элегии же и в балладе встреча с призраком, зомби или вампиром происходит в особом, фантастическом измерении, требующем критерия истинности/ложности, включающем в игру ту действительность, в которой читатель обретается[34]. И лучшая иллюстрация такого изменения модальности восприятия – рецепция современниками «Старушки» Жуковского, которая, как хорошо известно[35], иную слушательницу могла довести до потери чувств и в то же время была источником для обыгрывания в «арзамасских» ритуалах, для портретирования ее создателя в воейковском «Доме сумасшедших» и для шуток автора над самим собою. Пугать или смешить – нечто совсем другое, нежели возбуждать восторг искусством сочетания слов (хотя эта двойная возможность и свидетельствует о неполном еще конституировании фантастического).

Можно сказать, что риторический топос в начале XIX века

---

[34] Некоторые суждения о соотношении риторики и фантастики ср.: *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М., 2009, с.41 – 78.

[35] См., напр.: *Немзер А.С.* «Сии чудесные виденья…» // *Зорин А.Л., Зубков Н.Н, Немзер А.С.* Свой подвиг свершив: О судьбе произведений Г.Р.Державина, К.Н.Батюшкова, В.А.Жуковского. М., 1987, с.179 – 183. Ср. также о балладной семиотике: *Журавлева А.И.* «Песнь о вещем Олеге» А.С.Пушкина // Уч. зап. ПГПИ. Псков, 1970, т.434 (Пушкинский сборник), с.90 – 100.

реализуется[36]. И подобное (ограниченное) вторжение мертвого/потустороннего на территорию живого может быть напрямую соотнесено со смещением центра тяжести в неразрывной для XVIII – начала XIX веков двоице прошлого и настоящего. Классическая эпоха, культивировавшая идею подражания образцовым предшественникам (и в политике, и в поэзии), по своему пафосу является как будто бы сугубо ретроспективной. Однако на деле перед нами постоянно возобновляющееся прошлое, маскарадное насаждение Золотого века – в настоящем, которое тем самым оказывается вместе с минувшим внутри единого внеисторического «пространства таблицы» (по словам М.Фуко). В элегическую/романтическую эпоху прошлое историзируется, отодвигается назад, но таким образом, что оставляет после себя свои зримые следы, заполняющие настоящее и во многом обесценивающие его как таковое[37]. Причем если в классическую эпоху самообнаружение прошлого в настоящем осуществляется в символическом – условном – регистре, то затем на смену ему приходит регистр смешанный – иконически-индексальный, поддерживающий между знаком и (исчезнувшим) объектом основывающуюся на принципе подобия динамическую связь. И это тот самый семиотический канал, через который тени, мертвецы, статуи и т.п. толпами проникают в эту эпоху в мир живущих.

***

Столь непосредственное присутствие прошлого и объясняет то, почему «избранники/избранные» зачастую выступают в «пушкинскую» пору комплементарной по отношению к «наследникам» фигурой (по преимуществу в сфере художнической). Однако в эту же эпоху параллельно возникнет и другая

[36] В качестве более дальней параллели напомним, что возвышенное, бывшее для Псевдо-Лонгина вершиной словесного выражения, в трактатах Э.Бёрка и «докритического» И.Канта превращается в антропологическую категорию, ассоциирующуюся, в первую очередь, с чувством ужаса.

[37] Ср.: *Фаустов А.А.* Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997, с.9–25; *Он же.* Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998, с.10–39.

линия в понимании избранничества, которая не будет связана с идеей наследования и вскоре надолго возобладает (при общем резком, как мы помним, падении относительной частоты соответствующей лексики). Разрушительной для оппозитивного союза избранных и наследников окажется наслоившаяся на него (и уже знакомая нам) антитеза, противопоставившая героя и поэта/художника (типичные амплуа избранников) – толпе, обыкновенным людям и обыкновенному существованию, которые в этот момент оформляются в литературе в некую отдельную величину[38]. И то, что две из первоначальных примет обыкновенного – погруженность в естественное течение жизни и массовидность, множественность – пересекались с «наследническим» комплексом смыслов, еще более способствовало распаду тандема избранных и наследников, вытеснению последних. В итоге, сделавшись квинтэссенцией и эмблематическим выражением того, что противоположно обыкновенному, избранник переместился в горизонт настоящего времени и превратился в «уединенную» персону почти в духе Скупого Рыцаря или Сальери.

Приведем лишь несколько примеров этого, представляющих собой (если воспользоваться пушкинской метафорой) вышивание новых узоров по готовой избраннической канве. В стихотворении Е.А.Баратынского «Твой детский вызов мне приятен…» (1821) отказ *забавить* адресата, ждущего от лирического субъекта стихов, мотивируется сначала так: «Немногим избранным понятен/Язык поэтов и богов»; а завершается стихотворение совсем уже радикальным утверждением о поэте – о себе: «Поет один…» (или – в первой печатной редакции: «И дар святой благого неба/Хранит для муз и для себя»[39]). Прибегая к близкой фразеологии, еще дальше в подобном ограждении себя от здешнего мира заходит (хотя и не без доли самоиронии) другой избранный – лирический субъект в стихотворении Н.М.Языкова «Сомнение» (1826). Он и вообще налагает на свои уста печать временного молчания, не желая подчиняться любовному –

[38] См.: *Савинков С.В., Фаустов А.А.* Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010, с.218 – 229.

[39] *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1982, с.108, 425.

действующему принудительно – *навыку бытия*, который заставляет поэта петь, и объявляет все это поживой *обычной* поэзии: «Я берегу небесный дар…/Избранник бога песнопенья,/ Надменно чувствуя, кто я,/Означу ль светом вдохновенья/Простую жажду наслажденья…»[40].

Но, может быть, наиболее решительно такое исключение избранника из порядка земного бытия совершается в стихотворении Баратынского «Что за звуки? Мимоходом…» (1841)[41] (в первой печатной редакции именовавшемся откровенно безнадежно – «Vanitas vanitatum»). В начальных двух строфах здесь выстраивается вполне ожидаемая система отсчета: на одном полюсе – слепой старец-певец, который с младенческих лет беседовал с музой (правда, наделенной странными, настораживающими эпитетами – *безымянной, роковою*); на другом – чернь, издевающаяся над ним. Но в третьей строфе выясняется, что герой был обойден поэтическим даром и лишь повторяет то, что *старцев старее*, причем Баратынский перевернет привычное для эпохи (и закрепленное рифмически) противопоставление *чувства* и *искусства*: «Бедный старец! слышу чувство/ В сильной песне… Но искусство…» (ср., напр., в программном батюшковском послании «К друзьям» (1817): «Недостает искусства:/Но дружество найдет мои, в замену, чувства…»[42]; и др.). И, наконец, в четвертой строфе будет произнесен парадоксальный приговор: «Опрокинь же свой треножник!/Ты избранник, не художник!»[43]; и герою будет обещано – в качестве возможного воздаяния – совпадение с самим собою за чертой *здешнего мира*: «Там, быть может, в горнем клире,/Звучен будет голос твой!». Избранник в стихотворении до такой степени выпадает из человеческого сообщества, что теряет под ногами даже сугубо избранническую «профессиональную» почву.

---

[40] *Языков.* Стихотворения и поэмы, с.201.

[41] *Баратынский,* с.292 – 293.

[42] *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1978, с.200.

[43] Парадоксальность антитезы такова, что Л.Г.Фризман (вслед за другими) вынужден будет написать в комментарии – вопреки всей логике стихотворения: «Слово ”художник“ употреблено здесь в значении ”ремесленник в искусстве“» (*см.: Баратынский,* с.649 – 650)!

Подобная «автономизация» избранничества может рассматриваться как определяющая тенденция в дальнейшей его судьбе (при частичном сохранении, конечно, того абриса избранности, который задается ее общеязыковой топикой). При этом избранный совсем не обязательно должен был быть тем, кто терпит тотальное поражение. Суть именно в полном, предельном разминовении избранника с настоящим временем (за счет выдвинутости в будущее или в иное), какой бы знак такое расхождение ни имело. И эта двойственность очень точно запечатлена в позднем стихотворении П.А.Вяземского «На смерть А.А.Иванова» (1858). Избранники – воплощенная аномалия: они «…слабей и выше нас», а потому обладают одновременно противоположными качествами. Избранники – жертвы, которых надлежит возлюбить так, как учил Христос: «В земной семье с небес переселенцы/Не ведают о многом на земле;/Они средь нас страдальцы и младенцы/С божественной отметкой на челе». Но они же – сосуд, вмещающий огонь, искра которого может воспламенить обыкновенных людей: «Жизнь избранных есть боевое знамя,/Им незнаком спокойных душ досуг,/Для немощи земной – ум смелый, пламя/И творчество – таинственный недуг»[44].

Неудивительно, что у Ф.М.Достоевского, например, немногочисленным в его текстах избранным приписывается особая аура. В «Братьях Карамазовых» (1879-1880) избранники, окружающие Христа, аттестуются Великим инквизитором как *великие и сильные*, *гордые и могучие*; а в дневнике 1881 года сам Достоевский, опровергая воззрение, по которому государство и история создаются *мужами середины* и *для средины*, заметит: «…всегда вели избранные»[45]. Не случайно поэтому безысходную точку в апокалиптическом бреде Раскольникова о заразивших человечество трихинах ставит такая констатация: «Спастись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не

[44] *Вяземский П.А.* ПСС. СПб., т.11, 1887, с.290.

[45] *Достоевский Ф.М.* ПСС: В 30 тт. Л., т.27, 1984, с.36.

видал этих людей, никто не слыхал их слова и голоса»[46]. Напротив, у А.П.Чехова (если исключить единичные упоминания об избранниках в комплиментарных и иронически-брачных контекстах) вся собственно «избранническая» фразеология сконцентрирована в двух рассказах, которые строятся на сюжетном исследовании оптических иллюзий сознания и приводят героев к катастрофе. Это «Попрыгунья» (1892) и «Черный монах» (1894)[47].

***

Эпоха модерна, восприняв двойственную конфигурацию избранности, пойдет скорее по пути Достоевского, чем Чехова (говоря условно), но перенесет принцип амбивалентности внутрь понимания «избраннической» силы. Ограничимся ссылкой на два произведения. Первое – брюсовское стихотворение «К.Д.Бальмонту» (1902) – опирается, казалось бы, на не слишком эксклюзивную антитезу, категорично различающую адресата («Да, ты – избранный, поэт!») и некое «мы» (из которого субъект речи себя не вычленяет). Однако быстро выяснится, что «мы» – отнюдь не подобие толпы: «Может: наши сны глубоки,/Голос наш – векам завет,/Как и ты, мы одиноки,/ Мы – пророки… Ты – поэт!». И затем это пророческое «мы» – корпорация одиночек – заявит: «Нашей силы не желай./Ты сильней нас!..»[48]. Градуировка силы сопровождается взаимной завистью лирических «Ты» и «Мы» и лишением пророка статуса избранного[49]. Поэтическая энергия оказывается мощнее пророческой, что сразу же переводится в стихотворении на язык ценностной

---

[46] Там же, т.6, 1973, с.420.

[47] О месте этих рассказов в истории обыкновенного см.: *Савинков С.В., Фаустов А.А.* Аспекты русской литературной характерологии…, с. 277 – 279.

[48] *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 тт. М., т.1, 1973, с.349.

[49] В русской литературе маска пророка была для избранника нередкой. См., напр.: «Всеведенье поэта» (1846) А.А.Григорьева, «В стране морозных вьюг, среди седых туманов…» (1882) и «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) В.С.Соловьева. Не исчезнет она (как мы увидим) и в начале XX века.

геометрии: пророческое сопрягается с земным началом (вопреки всякому канону), поэтическое – с небесным. Второе произведение – статья Вяч.И.Иванова «О действии и действе», своеобразный автокомментарий к трагедии «Прометей» (1919), – обнаруживает противоречие уже в глубине самого избраннического деяния, которое истолковывается как высшее проявление любого человеческого (титанического) действия, обреченного с неизбежностью на истощение и разложение. Процитировав строки своей трагедии («*Избранников* немного: в них живей,/Богаче пламенеющая жила;/Им жизнь мила, и ненавистна смерть»), Иванов напишет: «″Избранники″, в самом деле, полны энергии, утверждающей жизнь»[50]. Но в том-то и дело, что утверждение это оборачивается подчинением закону необходимости и конечным торжеством смерти: «…каждое действие титанической личности, будучи моментом ее отрицательного самоопределения (через противоположение *я* и *не-я*), отрицательно в своей глубочайшей сущности»[51].

Избранничество тем самым, получая иной, превышающий прежний – все-таки «слишком человеческий» – статус, обнаруживает отягощенность другим, чужим в себе, вновь причастным к движению времени. И это вплотную подводит нас к тому главному, что начало XX века привнесло в историю избранности. В статье «Взгляд Скрябина на искусство» (1915) Вяч.Иванов (один из собеседников композитора), сочувственно воспроизводя скрябинские идеи, напишет, что все совершающееся в мире и видимое для глаз произрастает из «духовного действия немногих»: «…даже стихийные движения природных сил зависят… от узрения и произволения этих безымянных великих, которых одинаково можно назвать избранниками вселенского духа или – обреченными»[52] (весьма показательные синонимы!). Но у избранника новейшего типа есть и еще одно имя. Для того чтобы стать таким *земным орудием* иных сил, человек должен миновать несколько ступеней посвящения, переход к высшей из которых (и Иванов вспомнит здесь пушкинского «Пророка»)

[50] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, т. 2, 1974, с.164.

[51] Там же, с.167.

[52] *Иванов Вяч. И.* Лик и личины России. М., 1995, с.173.

подвергает даже «…тело посвящаемого испытанию, равносильному смерти и порою неизбежно смертоносному»[53]. «Избранник» становится «посвященным», без остатка вручающим себя в руки *вселенского духа*. И для самого Скрябина творчество вообще (и его в особенности) было подлинным магическим деянием, воскрешающим древние – забытые и выродившиеся – мистерии и исполненным преображающей существующую реальность силы: «Чем больше творческих сил, тем ближе человек к посвящению. Все творцы в некоторой степени уже посвященные <…> Чем человеческая личность центральнее, чем больше она отражает дух, тем… больше ее мир похож на то, что ей нужно, и менее на мир остальных людей»[54]. Противопоставление избранника и обыкновенных людей трансформируется в противопоставление посвященного и мира толпы, мистически пересоздаваемого *творцом-артистом* в той мере, в какой он является вместилищем оккультных энергий (да и сама эта толпа для Скрябина – всего лишь «…разбрызги сознания гениев, их отражение»[55]).

Такое выдвижение посвященных на литературную авансцену чрезвычайно выразительно фиксируют лингвостатистические данные (правда, величины тут на порядок ниже, чем в случае с «наследниками» и «избранниками/избранными», а потому вероятность погрешности больше). Если суммировать относительные частоты «посвящения» (без дифференциации значений) и «посвященного» (в роли субстантива), то они распределятся по различным эпохам так:

1) классический период – $3.24 \cdot 10^{-6}$ (при отсутствии в текстах этого периода «посвященных»);
2) элегический/романтический – $8.17 \cdot 10^{-6}$;
3) критический – $8.74 \cdot 10^{-6}$;
4) реалистический – $5.52 \cdot 10^{-6}$;
5) модернистский – $20.25 \cdot 10^{-6}$.

Не менее любопытно, что «посвященные» с самого начала обосновываются в литературном языке как возможный субститут

[53] Там же, с.187.

[54] Цит. по: *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000, с.177.

[55] Записи А.Н.Скрябина // Русские Пропилеи. М., т.6, 1919, с.143.

«избранных», и главными проводниками такого рода фразеологии неожиданно оказываются В.Г.Белинский и Д.И.Писарев (разумеется, у второго она используется в ироническом ключе). В их текстах мы встречаем такие вариации на тему известной нам евангельской топики, как *призванные и посвященные* или *избранные и посвященные*. Но особенно интересна – в стадиальном плане – статья Белинского «<Общее значение слова литература>» (1846), где о литературе сказано, что она «…поддерживается не вниманием только небольшого круга посвященных, составляющих род тайного общества, или избранных людей, но вниманием всего народа…»[56]. Начало XX столетия придаст этим готовым словесным формам совсем иной смысл и поменяет их оценочный знак, так что даже во вполне «светском» докладе В.Ф.Ходасевича о Надсоне (1912) мы найдем сравнение поэтов с рыцарями одного ордена: «Как бы творчество одного из них ни разнилось от творчества другого, – при встрече оба поймут и узнают друг друга по тайным знакам, которые ведомы лишь посвященным»[57]. В целом же переозначивание «посвящения» и «посвященных» испытает явное воздействие со стороны теософских и антропософских доктрин, где лексика эта имеет совершенно определенную эзотерическую семантику (напомню лишь о популярной книге Э.Шюре «Великие посвященные» («Les Grands Initiés»), русский перевод – 1910, 1914)[58].

Посвященные – не только те, кто конденсирует в себе особую силу. В трактате Эллиса «Vigilemus!» (1914), подводящем итоги развития символизма (с позиций христианских и антиштейнерианских), об условиях существования магии говорится так: «Стать магом невозможно без приобретения тайной,

---

[56] Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 тт. М., т.6, 1981, с.498.

[57] *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: В 4 тт. М., т.1, 1997, с.382 – 383. Ср., впрочем, рассуждение одного из собеседников С.П.Жихарева в его дневнике (1806), которое как бы с другой стороны предвосхищает позднейшую перекодировку: «Литераторы и даже простые любители литературы… как масоны, узнают друг друга по какой-то особенности… есть что-то таинственное, что влечет одного литератора к другому…» (*Жихарев С.П.* Записки современника. М.; Л., 1955, с. 283).

[58] См., напр.: *Обатнин Г.* Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1919). М., 2000.

традиционной магической мудрости, хранимой коллегией магов, т.е. без <…> посвящения, руководства, связанности воли и ответственности <…> Магия есть живая связь посвященных с их богами-водителями»[59]. Быть посвященным, другими словами, невозможно в одиночестве, без причастности к традиции. И именно это обстоятельство, в новой форме воскрешающее альянс настоящего с прошлым (о чем еще пойдет речь далее), стало непреодолимым для того же Скрябина, который, считая себя мессией большим, чем Христос, тем не менее на протяжении многих лет собирался отправиться в Индию и посетить там *махатм*, дабы «…кое-что разузнать…»[60] и завершить свою Мистерию. Зависимость от минувшего могла переживаться чуть ли не на генетическом уровне. В стихотворении К.Д.Бальмонта «О, да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный…» (1899) лирический субъект ощущает себя порабощенным злым духом своих предков, заставляющим его – вопреки голосу ума – кидаться в *омуты порока*, хвататься за *томагавк* и т.п. И хотя логика стихотворения такова, что посвященность в нем как будто бы противопоставляется унаследованному от былых поколений, антитезу эту смещает само словоупотребление, выдающее иное, скрытое – совсем не оппозитивное – движение значений: объявив себя сыном Солнца и Разума, лирический субъект тут же скажет, что дух его – «Татуированный своим отцом дикарь»[61]. Древнее и хищное оборачивается порождением Солнца и Разума, а потому проницательное высказывание И.Ф.Анненского об этом стихотворении – в статье о Бальмонте (1906) – приобретает в итоге еще более заостренное звучание: «…лирическое самообожание поэта выступает на страшном фоне юмора совместительства»[62].

Вполне закономерно, что подобное пленение духа могло вызвать – в качестве сверхкомпенсации – потребность в отбрасывании навязываемого традицией порядка вещей. Скрябин напишет: «Гений – вечное отрицание (Бога) себя в прошлом.

[59] *Эллис (Кобылинский Л.Л.)* Неизданное и несобранное. Томск, 2000, с.313.

[60] Цит. по: *Сабанеев.* Воспоминания о Скрябине, с.303.

[61] *Бальмонт К.Д.* Избранное. М., 1990, с.65.

[62] *Анненский И.Ф.* Избр. произведения. Л., 1988, с.507.

Гений – жажда нового»[63]. И такая экзальтированная воля к новому у Эллиса получает контуры целостной мистической концепции. Первое откровение символизма он формулирует так: «…в нас всего слышнее говорят голоса старых богов, первые мы увидели свет древних мистерий и правду мертвых культур…». Но это обращение к утраченным иератическим истокам и возвращение мертвого дополняется вторым откровением (в свете которого новое, впрочем, отнюдь не рождается из ничего, а нисходит свыше, из горних миров, где «…ткется подлинная историческая тайная нить…»): «…и мы же всего ревностнее пожелали… понять смысл древних богов, лишь как подготовителей, смысл древних мистерий – лишь как мудрость ожидания Единого Бога-Человека и Единой Мистерии»[64].

***

Совмещение подобного рода полярных устремлений, пожалуй, ни у кого не выразилась с такой интенсивностью и методичностью переживания, как у Ф.Сологуба. (То, что его творчество не выделяется – по частотным параметрам – особым сгущением фразеологии «избрания» и «посвящения», не должно удивлять: «недостача» восполняется тем, что в центре сологубовского мира находятся два характера – «поэта/художника» и «мечтателя», миссия которых интерпретируется в соответствующем духе.) Среди афоризмов Сологуба (написанных между 1896 и 1906 годами) есть один, предельно лапидарный: «Царствуют мертвые»[65]. И это убеждение было краеугольным для эстетики писателя. В статье «Искусство наших дней» (1915), открыто ссылаясь на парадоксы О.Уайльда о том, что на самом деле не искусство служит зеркалом жизни, а жизнь подражает искусству, Сологуб придает этой идее онтологический и политический масштаб. О творениях искусства, о литературных героях в статье говорится, что они «…только и живут на земле, а вовсе не

[63] Записи А.Н.Скрябина, с.143.

[64] *Эллис.* Неизданное и несобранное, с.250, 255.

[65] Неизданный Федор Сологуб. М., 1997, с.200.

мы»: «Они-то и есть настоящие, подлинные люди, истинное, не умирающее население нашей планеты… <…> Цели их стали нашими целями, и суждения их, господ наших, владычествуют над поступками нашими. Мы перед ними – только бледные тени, как видения кинематографа. Мы повторяем во многих экземплярах снимков чьи-то подлинные образы…»[66]. Мертвые оказываются единственно по-настоящему живыми и царствуют над людьми – над теми, кто лишь мнит себя живущими.

Но это рабство у образов вызывает и желание сопротивляться их власти. В той же статье Сологуб заклинательно – в противовес утверждавшемуся в ней ранее – произнесет: «Глазами отживших мы не хотим смотреть ни на один предмет земной жизни, – своими глазами должны мы все увидеть, и всем предметам заново дать имена»[67]. Однако теперь перед нами уже и иное «Мы» – не люди вообще, а художники, которые тем более способны преуспеть в этой задаче, чем более их искусство проникнуто *волевыми элементами*, *творческою энергиею*. Впоследствии – в статье «Поэты – ваятели жизни» (1922) – этот момент преодоления будет ослаблен, и на первый план выйдет другое – конфликт между старым и *новыми формами*, *новыми мифами*. Фокус смещается здесь с рецептивности на креативность: «Нет ничего в жизни, что раньше не было бы в творческой мечте». Эта поначалу уединенная мечта становится затем общей и создает то, что «…потом мы привыкнем видеть». Поэтому переход от одной цивилизации к другой – это смена одного мифа, одного способа видеть другим. И в такие кризисные периоды искусство в особенности «…насыщено творческою энергиею», враждебно прежним формам жизни и гонимо: «…эта оторванность

[66] *Сологуб Ф.* Творимая легенда, кн.2, с.180-181. Такая некрократия, впрочем, могла ставиться у Сологуба под вопрос. К примеру, в «Даре мудрых пчел» (1907), при определенной симметрии между миром Аида и миром земным, одинаково чуждыми дионисийской мистерии воскресения, подземное царство не случайно рисуется так же, как в статье будет изображена жизнь людей: «Все туманно и мглисто, все кажется плоским и неподвижным, словно является тенью на экране» (*Сологуб Ф.* Собр. соч.: В 6 тт. М., т.5, 2000, с.74). См. в ином плане: *Венцлова Т.* Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского//Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996, с.55 – 66.

[67] *Сологуб Ф.* Творимая легенда, кн. 2, с.202.

искусства от жизни показывает то, что жизнь томится в оковах истлевающего быта», который «…люди по инерции продолжают считать жизнью, хотя на самом деле это – тление могил…»[68]. Мертвым в статье 1922 года объявляется то, что принадлежит *старому строю*, лишившемуся соприкосновения с *живой жизнью*.

Энергия творчества у Сологуба – нечто большее, чем метафора, и сфера ее проявления гораздо шире искусства[69]. Герой «Творимой легенды» (1907-1914) Георгий Триродов – поэт и ученый-изобретатель – в полном согласии со своим автором скажет: «Мы являемся в мир с готовым наследием. Мы – вечные продолжатели <…> Мы видим мир чужими глазами, глазами мертвых. Но живу я только пока делаю все моим». И такое «присвоение» реальности[70] Триродов совершает не только и не столько на литературной стезе; писательские цели свои он как раз осознанно минимизирует: «Я пишу только то, что могу сказать сам от себя <…> Лучше прибавить свое одно слово…» и т.д.[71] Триродов прежде всего – художник, чья воля буквально «переливается в жизнь» и материализуется в педагогических экспериментах, в различных наполовину естественнонаучных, наполовину оккультных опытах по передвижению границы между мертвым и живым (вызвавших столь суровое осуждение у князя Давидова – «реинкарнации» Христа в романе),

---

68 Там же, с.209, 211 – 212.

69 Ср., напр., монолог одного из героев в сологубовском рассказе «Рождественский мальчик» (1905): «Тысячелетия тому назад волевая энергия природы была так велика, что возникли бесчисленные разновидности жизни на земле. Теперь энергия природы принимает иной характер: природа… стремится к тому, чтобы осознать себя» и т.д. (*Сологуб Ф.* Жало смерти. Истлевающие личины. СПб., 2001, с.445). Подобные «энергетические» воззрения Сологуб разделял с целым рядом своих современников, среди которых нужно назвать прежде всего А.Белого (с такими его статьями, вошедшими в книгу «Символизм» (1910), как «Эмблематика смысла», «Формы искусства» (1902), «Смысл искусства») и отчасти Вяч.Иванова (со статьями «Предчувствия и предвестия» (1906), «Спорады» (1908), «О русской идее» (1909) и др.).

70 Ср. об этом: *Сконечная О.Ю.* Федор Сологуб: поэтика присвоения мира (на материале прозы). Тезисы // Универсалии русской литературы. 2. Воронеж, 2010, с.420 – 424.

71 *Сологуб Ф.* Творимая легенда, кн.1, с.115.

в хитроумном политическом проекте, возведшем этого гения и поэта из *далекой страны* на королевский престол государства Соединенных Островов, но главное – в создании той концепции вселенной как «…совокупности стремящихся во все стороны бесчисленных энергий…»[72], о которой герой – почти в манере Жюля Верна – прочтет перед Елисаветой настоящую лекцию и которая позволит ему построить летательный аппарат – гигантский хрустальный шар (а по совместительству – оранжерею, воплощенный символ преображенной искусством реальности)[73], перемещающийся за счет управления гравитацией. Так что открывающий роман художнический манифест – «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт» и пр.[74] – одновременно осуществляется автором, творящим свое произведение, и сюжетно воплощается в судьбе Триродова – в творимой самим героем жизни, больше напоминающей миф.

Но у Сологуба есть и обратное по своему («спрятанному») эстетическому посланию произведение, которое можно рассматривать как реализованную метафору смертоносности «готового наследия» культуры. Это рассказ «Отравленный сад» (1908) (и его одноименная драматическая версия в стихах того же года). Как известно (и этот источник раскрыл сам Сологуб), «Отравленный сад» был написан по канве рассказа Н.Готорна «Дочь Рапачини» («Ядовитая красота») (1844, первый русский перевод – 1853). При совпадении с прототекстом в наборе основных персонажей, в развертывании фабулы (за вычетом концовки) и в некоторых подробностях, рассказ Сологуба в главном отклоняется от своего источника очень далеко, и наиболее значимые «разночтения» можно свести к трем.

Во-первых, писатель подчеркнуто снимает конкретную привязку событий, вместе с которой лишает персонажей и имен

---

[72] Там же, кн.2, с.37.

[73] Ср. о подобной символике: *Ямпольский М.Б.* Наблюдатель. М., 2000, с.126 и далее. См. также в финале статьи «Искусство наших дней»: искусство «…должно стать широким и блистающим куполом над жизнью» (*Сологуб Ф.* Творимая легенда, кн.2, с.208).

[74] *Сологуб Ф.* Творимая легенда, кн.1, с.7.

собственных: готорновский Джованни Гуасконти, уроженец юга Италии, приехавший в Падую для завершения в тамошнем университете медицинского образования, превращается у Сологуба просто в Юношу, обучающегося неизвестно чему в университете некоего Города, и т.п. Во-вторых, «Дочь Рапачини» по общей своей логике может быть отнесена к фантастическому дискурсу (с его регулярно задействуемым у Готорна эффектом «колебания», двойной интерпретации наблюдаемого), а «пропитанность» заглавной героини ядом выступает в рассказе результатом чудовищного эксперимента ее отца (этого второго Франкенштейна или Фауста), пожелавшего обратить дочь – отчасти из медицинского любопытства, отчасти из благих намерений – в «сверхсущество», способное одним дыханием сразить любого самого могущественного недруга[75]. В «Отравленном саде» функция фантастики сведена на нет; фабульно он представляет собой политическую аллегорию, «намекающую» и на некоторые частные, но актуальные реалии тогдашней русской жизни (наподобие студенческих забастовок) и отчетливо делящуюся на два акта. В первом «ядовитая» Красавица играет роль сообщницы (одновременно приманки и орудия возмездия) своего отца Ботаника, вместе с которым она мстит потомкам угнетателя, некогда обрекшего на смерть их предка-раба. Во втором акте у героини амплуа своеобразной «декадентской» Снегурочки[76]: полюбив без расчета, Красавица «пламенеет» («Весь яд моего сердца пламенеет, и огненные струи стремятся по моим жилам, и я вся как объятый великим пламенем костер»[77]) и погибает, словно для того, чтобы жертвенной смертью искупить и остановить классовую рознь – наследие и крест целой череды

[75] Заметим, что сам по себе мотив «ядовитой девы» является едва ли не архетипическим (см.: *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003, с.70 – 73); в рассказе Готорна упоминается одна из таких историй, связанная с Александром Македонским. Исследование, посвященное этому мотиву, было опубликовано в Германии еще в 1893 году.

[76] Снегурка не раз мелькает в сологубовской лирике: «Мигом оставлен полок…» (1890), «Зачем возрастаю?..» (1904), «Безумное светило бытия…» (1922). А в 1908 году Сологубом будет написана сказка «Снегурочка» – «детский» вариант истории, и тоже, кстати, переделка рассказа Готорна!

[77] *Сологуб Ф.* Собр. соч., т.2, с.522.

поколений. Наконец, в-третьих, источником рассказа Сологуба служит не только готорновская «Дочь Рапачини», но и пушкинский «Анчар», и его присутствие в сологубовском тексте не завуалировано (в отличие от присутствия рассказа Готорна), но выставлено напоказ. Повествование предваряется эпиграфом из стихотворения, а Ботаник и Красавица (о чем в деталях сообщается) оказываются потомками того самого *бедного раба*, который принес князю смолу и ветвь *древа смерти* и умер от источаемого ими яда у ног своего владыки.

Это третье отличие и дает прежде всего ключ к пониманию латентного – «сверхаллегорического» – измерения рассказа. Включив в фабулу «Отравленного сада» события пушкинского стихотворения (и предельно абстрагировав ее декорации), Сологуб демонстративно смешал в одно разнородное целое отсылку к (воображаемой) реальности и отсылку к другому, чужому тексту. В более позднем письме А.А.Измайлову (1912) Сологуб даже даст обоснование подобной практике (к которому мы еще вернемся): «Мне кажется, что такие великие произведения, как ”Война и Мир“, ”Братья Карамазовы“ и прочие должны быть источниками нового творчества, как древние мифы были материалом для трагедии. Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, то могут быть романы и драмы о Раскольникове, о Евгении Онегине…»[78]. Но в «Отравленном саде» к такой «мифологизации» добавляется еще одно – скрытая подмена объекта референции, которым в действительности выступает не «сологубовский» мир (пусть отчасти и «разоблачаемый» вкраплением «пушкинского» интертекста), а мир «готорновский». Создавая на глазах читателя причудливую амальгаму из как бы реального и нарочито вымышленного, Сологуб незаметно расщепляет это реальное, и читатель, думая, что находится на одном – и единственном – «этаже», попадает на другой – насквозь вымышленный, надстроенный над чужим текстом.

Такое «замыкание» пространства фикциональности позволяет предположить наличие в «Отравленном саде» особого – металитературного, метакультурного – плана. И диагностически определяющим для него является мотив, возникающий

[78] Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999, с.225.

в сологубовской лирике и явно проецирующийся на историю пушкинского Пророка. В стихотворении «В пути безрадостном, среди немой пустыни…» (1893) перед лирическим субъектом предстает воплощение порочной мечты – прекрасная нагая богиня, которая разливает из фиала одурманивающие *куренья дымные*, под ногами которой расцветают *грешные цветы* и которая зовет ко греху лирического субъекта, утрачивающего всякую энергию творчества: «И скучной стала мне житейская пустыня,/И жажда дел великих умерла»[79]. А в стихотворении «Злая ведьма чашу яда…» (1906), варьирующем топику цитированного текста и еще более недвусмысленно напоминающем о пушкинском «Пророке», героиня предлагает лирическому субъекту чашу с ядом – *отравленным огнем* (как и в «Отравленном саде», «яд» тут смешивается с «огнем») – и в подробностях расписывает действие этой тинктуры, сулящее *великую* и даже *бессмертную отраду*. Лирический субъект должен будет претерпеть *боли*, *вопли* и *корчи*; внутри у него *кое-что умрет*; но к концу следующего дня он встанет и отправится в путь, влекомый «духом скрытого огня»: «…смертельным ядом / Весь пропитан, будешь ты / Поражать змеиным взглядом / Неразумные цветы. / Будешь мертвыми устами / Ты метать потоки стрел / И широкими путями / Умертвлять ничтожность дел»[80] (отдельно отметим эти стрелы, которые вместе с ядом перекидывают несомненный мостик к «Анчару»).

В обоих стихотворениях – в зеркально дополняющих друг друга ракурсах – запечатлено одно и то же событие «антиинициации» (во втором случае – как возможность, находящаяся поистине на расстоянии вытянутой руки). Лирический субъект встречается не с посланником Бога, а с неким злокозненным существом в женском обличии (обольстительной красавицей/колдуньей) и испытывает отнюдь не пророческое воодушевление. В первом стихотворении лирический субъект впадает – посреди цветника грехов – в духовное оцепенение; во втором лирическому субъекту суждено превратиться в подобие смертоносного мутанта (движущегося – вопреки евангельскому

[79] *Сологуб Ф.* Стихотворения. СПб., 2000, с.118.

[80] Там же, с.330.

завету – не узким путем, ведущим к жизни, а – *широкими путями*!), вокруг которого увядают цветы невинности и ростки дел.

Но та же самая встреча с губительной – ядовитой – красавицей в окружении ядовитых растений и ароматов *чудовищных цветов* является ядром собственно любовной линии «Отравленного сада» (а рассказ Сологуба, как и рассказ Готорна, построен так, что повествовательная точка зрения сближена с героями-юношами). Если же учесть, что пушкинский Пророк традиционно воспринимался – за редкими исключениями – как двойник поэта, то встреча эта прочитывается, соответственно, как эквивалент мотива призвания певца, обретения художнического / творческого дара[81]. Не зря в стихотворении «В пути безрадостном, среди немой пустыни…» фигурирует олицетворенная мечта, привычная – со времен сентиментализма – спутница поэтов. А в другом сологубовском стихотворении – «Стремленье гордое храня…» (1901) – причащение ядом и вообще подается «в позитиве», в гипетрофированном героически-пророческом ключе, и «яд» тут снова находится в тематическом союзе с «огнем» (а также и со «сладостью»). Стихотворение это представляет собой нечто вроде магического рецепта, адресованного лирическому «Ты»: нужно сжечь в себе все плотское, дабы суметь дойти до цели, что, в более широком лирическом контексте, может быть истолковано как достижение наивысшего градуса креативности – обращение человека в творца самого себя (ср., особенно, на два дня ранее написанное стихотворение «Преодолев тяжелое косненье…»). И подобное деяние описывается опять-таки не без некоторого отталкивания от социологии «Анчара»: «Есть яд в огне; он – сладкий яд, / Его до капли жадно пей <…>/Пойми, что, робко плоть храня, / Рабы боятся запылать, – /А ты иди в купель огня / Гореть и не сгорать»[82].

По сути, именно таким «воспламенением» и увенчивается «Отравленный сад». Если для Красавицы любовь – прежде всего искупительное принесение в жертву своей жизни, то для

[81] Об истоках мотива см.: *Жирмунский В.М.* Легенда о призвании певца // *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979, с.397 – 407.

[82] *Сологуб Ф.* Стихотворения, с.247.

Юноши – это безоглядное приятие смерти, уничтожающей, сжигающей его тленную оболочку и обыкновенную биографию: «…люби меня, обвей меня сладостным ароматом твоего отравленного дыхания, смерть за смертью вливай в мое тело и в мою душу, пока не разрушишь все, что было мною! <…> Я сгораю в твоих объятиях, и мы с тобою – два пламенные костра, пылающие великим восторгом отравленной любви»[83]. Триумф преображающей любви-смерти превращает героя из простого студента в действующее лицо мифа, позволяет заговорить незнаемым высоким языком, звучащим в унисон со словами героини, и испытать восторг и ужас – маркированные поэтические «страсти души».

***

Оставляя пока в стороне вопрос об очевидной двузначности мотива «огненного отравления», размывающего границу между антипосвящением и посвящением, заметим, что возможным «поставщиком» ядов в пушкинском творчестве является отнюдь не только «Анчар». Больше того, яды встречаются чуть ли не в половине из тех знакомых нам уже произведений, которые находятся у Пушкина в поле притяжения «наследнической» и «избраннической» семантики. (Нужно уточнить, правда, что слово «яд» отличается достаточно высокой валентностью: так, в русской поэзии XVIII – начала XX веков оно могло сочетаться – назовем лишь наиболее частотные варианты – с *любовью* и *страстью*, *клеветой*, *злостью/злобой*, *завистью*, *лестью*, *жизнью* и т.д.)[84] В «Моцарте и Сальери» яд – дар возлюбленной Сальери! – будет использован для устранения объекта зависти героя; в «Сказке о мертвой царевне…» с помощью яда царица попытается избавиться от соперницы-преемницы; в «Скупом Рыцаре» яд будет упомянут как верное средство для того, чтобы

[83] *Сологуб Ф.* Собр. соч., т.2, с.521 – 522.

[84] См. различные частные наблюдения о ядах у ранних символистов в работе: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.

Альбер незамедлительно вступил в права наследства; а в «Борисе Годунове» рекрутированные Самозванцем бояре – убийцы жены и сына покойного царя Бориса – лицемерно объявят, что те «…отравили себя ядом» [7; 98] (исторический факт, взятый Пушкиным у Карамзина).

Очень показателен и пушкинский «Ответ Катенину». В.В.Виноградов остроумно предположил[85], что в «Анчаре» можно усмотреть полемический жест в сторону «Старой были» П.А.Катенина, которая вместе с сопровождающим ее посланием «А.С.Пушкину <*При послании «Старой были»*>» послужила поводом для пушкинского стихотворного ответа. Но в этом не лишенном взаимных колкостей обмене поэтическими любезностями была заключена и еще одна – «ядовитая» – семантическая перспектива (замеченная Ю.Н.Тыняновым, но истолкованная им в биографическом плане). В своих стихотворениях Катенин (переиначивая ариостовский претекст) создает легенду о волшебном кубке, из которого, не облившись, может пить только настоящий поэт, и объявляет адресата теперешним его счастливым и законным владельцем, способным при желании превратить кубок в индикатор наличия поэтического таланта у других, в том числе – у автора послания: «Из кубка, сделай одолженье,/ Меня питьем своим напой; /Но не облей неосторожно…»[86]. Пушкин же иронически переворачивает ситуацию, отказываясь (при поддержке державинского «трезвого» философа) от врученного ему символического дара: «Напрасно, пламенный поэт,/Свой чудный кубок мне подносишь/И выпить за здоровье просишь:*/Не пью, любезный мой сосед!*». Отвержение дара мотивируется тем, что он – отравленный: «Твой кубок полон не вином,/Но упоительной отравой:/Он заманит меня потом/ Тебе во след опять за славой» [3; 135]. Но то, что не произойдет в пушкинском стихотворении, буквально и «всерьез» будет осуществлено затем в «Моцарте и Сальери» (и это работает, кстати, на версию «открытого» отравления героя), где Моцарт выпьет предложенный ему собеседником стакан с отравленным вином

[85] *Виноградов В.В.* О стиле Пушкина // Литературное наследство. М., 1934, т.16 – 18, с.144-148.

[86] *Катенин П.А.* Стихотворения. Л., 1954, с.184.

со словами: «За твое/Здоровье, друг, за искренний союз,/Связующий Моцарта и Сальери…» [7; 132]. В «Ответе Катенину» яд выступает метафорой того, что обрекает «отравленного» на роль наследника лица, чьи «дарительские» полномочия в стихотворении не без язвительности дезавуируются; а вот в «маленькой трагедии» яд действительно становится подобием лакмуса, позволяющего различить избранника, который не усомнится в избранничестве своего визави и не устрашится подвергнуть себя испытанию, от наследника – держателя яда и отравителя. Но, в любом случае, яд в пушкинской сюжетике появляется там, где логика наследования подвергается рассогласованию, и обычно делается орудием – реальным, виртуальным или символическим – в руках самозванца.

Сологубовское творчество настоено, однако, не только на пушкинских ядах. И здесь прежде всего нужно сослаться на второе из «Несвоевременных размышлений» Ф.Ницше – «О пользе и вреде истории для жизни» (1874, русский перевод – 1909). Пафос Ницше в том, что человек, который не желает чувствовать себя «антикварным последышем» сильных поколений и потерять способность жить в настоящем и действовать, быть личностью, должен всячески сопротивляться гнету истории, затоплению прошлым и чужим. В конце своего трактата Ницше, прибегая к «фармакологической» топике[87], поставит подобной зависимости от готового наследия диагноз – «*историческая болезнь*»: «Избыток истории подорвал пластическую силу жизни, она не способна больше пользоваться прошлым как здоровой пищей»[88] (в оригинале – *wie einerkräftigen Nahrung*). А затем, выстроив цепочку двусмысленных синонимических замещений, Ницше напишет и о *лекарствах* от такой болезни: «…это имена ядов: противоядия против исторического называются – неисторическое и сверхисторическое», искусство забывать и умение видеть за становящимся вечное и самотождественное.

[87] Здесь, конечно, соблазнительно предположить платоновское влияние, если только Ницше задолго до Ж.Деррида предпринял аналогичную деконструкцию текстов античного мыслителя (см. у Ж.Деррида в его книге «Диссеминация» знаменитый анализ «фармации Платона»).

[88] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 тт. М., т.1, 1990, с.227.

И далее: «…неисторическое и сверхисторическое – естественные противоядия против зарастания жизни историческим <обратим внимание на «ботаническую» метафору. – *А.Ф.*>, против исторической болезни»[89]. В итоге возникает впечатление, что яд источает сама история, равно как и обслуживающие ее наука и прочие занятия обратившихся в абстрактные тени ряженых, «универсальных людей», работников на «фабрике понятий и слов» (и вслед за этим философ, возложив все свои надежды на юношество, симптоматично назовет его поколением истребителей змей).

Эти идеи Ницше вместе с их метафорической инструментовкой наиболее очевидным – хотя и преломленным – образом откликнутся в русской культуре у М.О.Гершензона (при том, что сам он считал свой «пафос» противоположным ницшеанскому[90]). В его «Тройственном образе совершенства» (1918) умножающийся с каждым шагом истории грех человеческой цивилизации усматривается в культивировании «метода отвлечения», питающего науку и промышленность и обезличивающего, обескровливающего жизнь: «Логическая эссенция человеческого духа есть яд сильнейший в мире, убивающий безошибочно и мгновенно»[91] (ср. впоследствии в «Нагорной проповеди» (до 1922) инвективы в адрес смежной логической операции, также отнимающей у индивидуального его самобытность: «…аналогия смертоносна для живых созданий… Человек выработал в себе этот яд и убивает им природу, людей и самого себя…»[92]). Механизм отвлечения непосредственно сопрягается мыслителем с орудийным характером современной культуры, которая отчуждает человека от природы, от других людей и от самого себя, о чем Гершензон напишет так (вспомнив известный нам пушкинский образ!): «Эти три казни – три развилины одного ядовитого корня, питающего многоветвистый Анчар. Его породила самая

[89] *Nietzsche F.* Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. München; Berlin; NewYork, 1988. Bd.1. S.330, 331.

[90] См. в этом направлении: *Проскурина В.Ю.* Течение Гольфстрема: Михаил Гершензон, его жизнь и миф. СПб., 1998, с.63 – 66.

[91] *Гершензон М.О.* Избранное. М.; Иерусалим, т.4, 2000, с.84.

[92] Там же, с.283.

почва производства…»[93]. Но еще более прозрачно ницшеанский подтекст выступает в гершензоновских пассажах знаменитой «Переписки из двух углов» (1921). Гершензон сетует здесь на то (имея в виду не в последнюю очередь себя самого), что современный человек задыхается под грузом «культурного наследия», накопленных умственных богатств, лишающих возможности живого соприкосновения с реальностью. И самую большую угрозу Гершензон видит в том, что соблазн культуры растлил и обессилил человека изнутри: «…все в нас заражено и болезненно…»; «…как бороться против тех ядов культуры, которые вошли в кровь и отравили самые истоки духовной жизни?»[94].

И не менее характерно, что оппонент Гершензона Вяч. Иванов, отстаивающий перед принципом забвения принцип исторической памяти (прежде всего – памяти о достигнутых отцами «инициациях», «посвящениях»), прямо сошлется и на немецкого философа, и на его топику: «Будем, подобно Ницше, настороженно следить за собой, нет ли в нас ядов упадка, заразы ”декаденства“»[95], осознания себя эпигонами и последышами традиции. Собственно, Иванов тут в усеченном виде воспроизведет логику давней своей статьи «О веселом ремесле и умном веселии» (1907). Говоря в ней о западном «декаденстве»,

[93] Там же, с.78.

[94] *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994, с.120, 125.См. также – с иными акцентами – ощущение чужого внутри себя в «Девятнадцатом веке» (1922) О.Э.Мандельштама: «В жилах каждого столетия течет чужая, не его кровь, и чем сильнее, исторически интенсивнее век, тем тяжелее вес этой чужой крови» и пр. (*Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 тт. М.,. т.2, 1990, с.200). Ср. также пьесу Н.С.Гумилева «Отравленная туника» (1918), в которой означенная в заглавии вышитая золотом драгоценная, но при этом пропитанная ядом вещь выступает материальным воплощением губительной власти древней, вырождающейся империи. И проводником этой власти невольно для себя оказывается юная дочь византийского императора, о которой ненавидящая ее мачеха скажет: «…твоих пороки предков,/ Предательство и низость Византии / В твоем незнающем и детском теле / Живут теперь, как смерть живет порою / В цветке, на чумном кладбище возросшем. / Ты думаешь, ты женщина, а ты – / Отравленная брачная туника…» (*Гумилев Н.С.* Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., 1990, с.211). Параллелизм заглавий и мотивно-метафорические пересечения таковы, что позволяют заподозрить тут и аллюзию на «Отравленный сад».

[95] *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994, с.122.

Иванов напишет сначала – вполне в ницшеанском духе, но как бы с позиции «отравленных», коллекционирующих и смакующих яды, – о том, что новейшее искусство Франции вместило в себя «…тончайшие яды времени…», а его деятели провозгласили себя «поздними потомками», «последними из не-варваров». В «варварской» же России европейское декаденство «…не могло привить… своих ядов»; более того, «…опасное зелье и не отравило нас: оно было нам целебно, как высвобождающий творческую энергию стимул»[96]. Яды для русской культуры стали не лекарством от «исторической болезни» и даже не «упаднического» средством наркотического возбуждения чувствительности, а катализатором, ускорившим обновление поэтических форм и приобщение к стихийно-творческой народной душе.

Это представление о двойственности декадентских «ядов» (отвлекаемся сейчас от толкования Вяч. Иванова, и для него эпизодического) не было для эпохи чем-то слишком редкостным. Так, в программном анонимном диалоге «Пчелы и осы Аполлона» (результате сотрудничества И.Ф.Анненского, С.К.Маковского и М.А.Кузмина), напечатанном в первом номере журнала (1909), один из участников – *Любитель литературы* – заметит: «…немного декадентства – необходимая приправа вкусного литературного блюда. Как яд горького миндаля – смертельный в руках неосторожного повара». А *Скептическая дама* кокетливо добавит: «Должно быть поэтому я чувствую себя отравленной...»[97]. И такого рода фразеология поистине настолько вошла в кровь людей начала XX века, что М.Горький – апологет учебы у классиков – еще в 1931 году во время беседы с писателями-ударниками, отвечая на вопрос, не рискованно ли воспринимать прежние литературные формы, вместе с которыми в сознание могут проникнуть чуждые классовые идеи, успокоит спрашивающего весьма колоритным образом: «Это было бы очень опасное отравление, но только в том случае, если бы у вас не было шлифованной поверхности вашего мозга, который отражает, но не воспринимает»[98].

У Сологуба амбивалентность мотива «отравления» особенно

[96] Там же, с.68, 69.

[97] Аполлон. 1909. № 1, с.83 – 84.

[98] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 тт. М., т.26, 1953, с.90.

открыто проявляется в статье «Театр одной воли» (1908), в рассуждении об играх детей – тех, кто, согласно сказанному в сологубовском стихотворении (1897), только и жив среди людей: «Живы дети, только дети, – /Мы мертвы, давно мертвы»[99] (строки эти цитируются в статье, а первая из них будет вложена в уста Триродова). С одной стороны, игра оказывается хорошо подстроенным «мертвыми» обманом, замаскированной формой порабощения прошедшим: «Играли – и не знали, что наши игры – только обноски жизни взрослых, переигрывали сыгранное до нас, как новое. И в этом переигрывании чужой игры заражались тяжелым ядом отживших». С другой стороны, энергия, высвобождающаяся во время игры, такова, что не просто нейтрализует действие ядов, но даже возрастает благодаря ему; тяжесть, сгорая, претворяется в легкость: «Капли жгучего яда растворялись в вешнем нектаре юной жизни. Буйство новой жизни опьяняло легким и сладостным хмелем… в восторге яркого самозабвения сгорали тяжелые бремена тяжелого земного времени <…> …и из пепла… строился новый мир… Мир, пламенеющий в молодом экстазе…»[100]. Эта другая сторона игры по общему своему рисунку напоминает изображение в статье Вяч. Иванова «О веселом ремесле…» судьбы «ядов» на девственной русской почве, а «пламенение» явственно соотносится с финалом «Отравленного сада», только в «детской» версии завершается оно пока еще не экстазом смерти, а экстазом жизни.

---

[99] *Сологуб Ф.* Стихотворения, с.185. Двусмысленность детской игры – вне «токсикологического» контекста – сюжетно запечатлена в рассказе Сологуба «В плену» (1905), герой которого – семилетний мальчик Пака – вообразит себя принцем, оказавшимся в плену у подменившей мамочку злой феи. Но эта не основывающаяся ни на чем, кроме чувства детского одиночества, фантазия завершится такой ламентацией повествователя, предельно сближающейся с точкой зрения ребенка и одновременно приобретающей экзистенциальный размах: «Фея, похищающая на ковре-самолете спящих детей; как прочно, нерушимо ее владычество! и никому не дано сорвать с нее личины <…> Все на месте, все сковано, звено к звену. Навек зачаровано, в плену, в плену…» *(Сологуб Ф.* Жало смерти. Истлевающие личины, с.372). И смысловая перспектива здесь по сравнению со статьей (да и с цитированным стихотворением) обратная!

[100] *Сологуб Ф.* Собр. соч. СПб., т.10, 1911, с.135.

***

Как бы то ни было, «фармакологическая» диалектика начинается с навеянного Ницше взгляда на историю и доставшейся в наследство культуре как на нечто отравленное (даже если «последние люди» и могли относиться к историческим ядам как к изысканному лакомству). В такой перспективе сологубовский «отравленный сад» – эмблематическое выражение отравленной памяти, что далеко отклоняется и от готорновского прототекста, и от пушкинской «токсикологии», которая, как мы могли убедиться, не имеет на оси времени закрепленной локализации (хотя с механизмом наследования и сопряжена). И это подводит нас к более общей проблеме определения того основания, на котором в эпоху модерна прошлое снова срастается с настоящим, что на ином витке повторяет наблюдавшееся в классическую и элегическую/романтическую эпохи. Доминанта модернистской ситуации в том, что минувшее не разыгрывается на театральной сцене настоящего и не отступает от него на дистанцию никогда не отпускающего от себя воспоминания, но оказывает на настоящее непрерывное давление, насквозь проникает его изнутри и при этом отличается увлекающей в архаику глубиною. Отсюда господство индексального семиотического регистра, использующего, в частности, такие сенсорные коды, как осязание и обоняние, в чем мы могли уже многократно удостовериться, говоря о ядах, огне, ароматах, крови и т.п., и что по-своему меняет традиционные мотивы. (Достаточно вспомнить, что, когда к Людмиле Жуковского явится мертвый жених, она узнает его по голосу и не вызывающее никаких подозрений (подразумеваемое) обличье героя переменится лишь под конец в порядке шокирующего визуального пуанта: «Видит труп оцепенелый… <…>/Страшен милый прежде вид…»[101]; а когда отпущенный из Аида Протесилай Сологуба приблизится к Лаодамии, она произнесет: «Ты холодный, холодный, – землею сырою пахнет от тебя»[102].)

Абсолютное преобладание прошлого – этой империи мертвых – и порождает в начале XX века весь тот спектр трансфор-

[101] *Жуковский В.А.* Собр. соч., т.2, 1959, с.13.

[102] *Сологуб Ф.* Собр. соч., т.5, 2002, с.119.

маций, связанных с пониманием литературного/культурного наследования нарративных фигур, который отчасти мы проследили и который – прямо или косвенно – представлен у Сологуба в крайних своих проявлениях. В случае посвящения господство минувшего молчаливо принимается в качестве данности, позволяющей, среди прочего, обеспечить максимальную экспансию творческого «Я» в его стремлении приобщиться к правлению мертвых и сделать себя равновеликим космосу человеческого существования. У Сологуба подобный «скрябинский» сценарий выразительнее всего реализуется даже не в солипсистских манифестах вроде сакрально-учительной стилизации «Я. Книга совершенного самоутверждения» (до 1904/1906) или мистерии «Литургия Мне» (1907), а в лирической практике, в безгранично расширяющемся проецировании лирического «Я» на мир: «Я – царевич с игрушкой в руках,/Я – король зачарованных стран./Я – невеста с тревогой в глазах,/Богомолкой бреду я в туман»[103] и др. Вероятнее всего, именно такое «самоутверждение» и стало первопричиной сологубовского обвинения Пушкина в самозванстве, в измене себе (с чего мы начали). То, что для Пушкина было эксцентрическим дрейфом «Я» по принципу *я – и ни то, и ни другое*, свободным лавированием между «чужим» и «своим», «унаследованным» и «избранным», в глазах Сологуба, придерживавшегося противоположного принципа *я – и то, и другое*, должно было выглядеть несомненным предательством своего «вечного лика».

Но посвящение легко могло обернуться антипосвящением, когда нависающее над настоящим «отжившее» по-ницшеански начинало восприниматься в качестве того, что угрожает человеческой личности полным уничтожением (от которого в сологубовских текстах не защищены даже дети[104]). Соответственно, культ, благодаря которому посвященный должен был бы восходить к тайнам, открывающим путь к беспредельному

[103] *Сологуб Ф.* Стихотворения, с.179. В этом смысле С.Н.Бройтман справедливо написал о принципиальной невозможности различения у Сологуба лирического героя и героя ролевого (ср.: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997, с.224 – 226).

[104] О «детской» теме у Сологуба см.: *Павлова М.М.* Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф.К.Тетерников. М., 2007, с.169 – 200.

могуществу, мог получать откровенно монструозные, гибельные черты. В еще более «черной» форме, чем в знакомых нам негативах «пророческого» сюжета, у Сологуба это запечатлено в таких рассказах, как «Дикий бог» («За рекою Мейрур») (1906, 1911) и, особенно, «Призывающий зверя» (1906), в котором зооморфный «дикий бог» наяву приходит за своей жертвой, носящей скромную «чеховскую» фамилию Гуров, обретающейся в обычном современном доме и забывшей о минувшей своей жизни, из чудовищного, кровавого древнего прошлого[105]. А в таких произведениях, как «Отравленный сад», различие между посвящением и антипосвящением и вовсе оказывается более чем призрачным.

***

Наконец, избыточное давление накопившейся истории могло вызвать противодействие, которое у Сологуба не исчерпывается только упованием на преображающую реальность, творящую новые миры художническую мечту. В датируемых 1923-1925 годами воспоминаниях и записях В.В.Смиренского (и не только в них) сохранилась целая серия весьма эпатирующе звучащих высказываний Сологуба, которые выводят на сцену, в известном смысле, самую юную и немногочисленную из интересующих нас нарративных фигур – «плагиатора» (и которые бросают совсем иной свет на уподобление писателем великих русских литературных произведений – новым мифам). К примеру: «Вся наша русская литература – сплошной плагиат. А если бы это было и не так, у нас не было бы великих поэтов,

[105] На подобном же приеме совмещения времен и акцентировании в культе демонических, вампирических элементов впоследствии будут построены, к примеру, рассказ А.А.Кондратьева «На неведомом острове» (1911) или ранний рассказ К.К.Вагинова «Монастырь Господа нашего Аполлона» (1922). См. о них: *Козюра Е.О.* Два отражения одного рассказа: К рецепции творчества А.А.Кондратьева в русской литературе 1920-х годов (М.А.Кузмин, К.К.Вагинов) // Александр Кондратьев: исследования, материалы, публикации. Ровно, 2008, с.95 – 106.

точно так же как не было бы ни Шекспира, ни Гете, которые, как известно, – всегда работали на чужих материалах»; или даже – в духе своеобразной заповеди: «Надо обирать предшествующих поэтов – самым бессовестным образом». И у Пушкина в этом сологубовском воровском (если не разбойничьем) пантеоне почетное место не самозванца и, тем более, не привычного культурного героя, а настоящего литературного трикстера: «Новым Пушкиным будет только такой поэт, который беззастенчиво и нагло обворует всех своих современников и предтеч»[106].

Крайне любопытно, однако, что в эпоху модерна вообще наблюдается явственный всплеск внимания к плагиату[107]. (Распространение получают и сами слова «плагиат» и «плагиатор», ранее в русских литературных текстах почти не употреблявшиеся, так что еще в 1907 году В.Я.Брюсов сделает характерную оговорку: «Приемы, употребленные г. И.А.С., называются *плагиатом*, – я не хочу перевести этого слова на русский язык»[108].) Так, конец 1900-х годов был означен рядом скандалов, связанных с обвинениями в плагиате Сологуба, А.М.Ремизова и др., и это существенно прежде всего не как проявление борьбы литературных группировок[109], а как культурно-семиотический факт. «Ремизовской» историей, в частности, была инспирирована

[106] Неизданный Федор Сологуб, с.405, 407, 404. Ср. знаменательный сологубовский афоризм: «Воровать труднее, чем работать. Поэтому справедливо, что удачливых воров почитают люди. Ценят здесь их искусство» (Там же, с.194).

[107] Трудно согласиться поэтому с И.П.Смирновым, полагавшим, что плагиат («чужое как свое») – в противоположность мистификации («свое как чужое») – является приметой «первичных стилей» (*Смирнов И.П.* О подделках А.И.Сулакадзевым древнерусских памятников (Место мистификации в истории культуры) // Труды отдела древнерусской литературы. Л., т.34, 1979, с.205).

[108] *Брюсов В.Я.* Писать или списывать? // Весы. 1907, № 3, с.80. Отметим в этом плане пристрастное внимание филологии начала XX века к проблеме влияний и очень симптоматичное заглавие незаконченной статьи М.О.Гершензона – «Плагиаты Пушкина» (впервые опубликована в 1925 году). Позднее появится отклик на нее – статья В.В.Гиппиуса «К вопросу о пушкинских "плагиатах"» (где «плагиаты» будут уже взяты в кавычки и приравнены, да и то условно, к случаю не обозначенного в тексте, но сознательного цитирования – см.: Пушкин и его современники. 1930, вып. XXXVIII – XXXIX, с.42 – 43).

[109] Ср.: *Данилова И.Ф.* Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала) // История и повествование. М., 2006, с.279 – 316.

незавершенная статья М.А.Волошина «О плагиате» (1909), суть которой сводится к тому, что в духовной сфере понятие собственности играет очень условную роль: «Плагиат – это основа всякой литературной эволюции». Гений – лишь скрепляющая, спаивающая сила, которая кладет печать индивидуальности на материал, в котором может не быть ничего своего; в черновике статьи Волошин даже утверждает, что «…художник может с буквальной точностью повторить известную фразу или страницу, но уже то, что… он ее сказал от своего имени, придает ей новый смысл…»[110]. Близкое высказывание можно встретить и в письме Сологуба А.А.Измайлову (1910): «Если бы я только тем и занимался, что переписывал бы из чужих книг, то и тогда мне не удалось бы стать плагиатором, и на все я накладывал бы печать своей… литературной личности»[111].

Разумеется, столь позитивное отношение к плагиату, равно как и интерес к этому феномену сам по себе (вне зависимости от оценочного знака), не является исключительной приметой русского модернизма (не говорим уже о практике плагиата). Сам Волошин ссылается на А.Франса, чей литературно-критический диптих «Апология плагиата» (1891) действительно послужил основой для целого ряда суждений и аргументов в статье. А не установленный комментаторами Волошина источник цитаты из Т.Готье – это, возможно, статья о Сирано де Бержераке (1834), в которой французский писатель, солидаризируясь со своим героем в том, что плагиаторов нужно карать суровее, чем грабителей с большой дороги, тем не менее напишет: «…люди, которых принято называть гениями, в сущности говоря, ничего нового не выдумывают, – все их главнейшие идеи и вымыслы чаще всего можно найти у неизвестных, заурядных или просто

---

[110] *Волошин М.А.* Собр. соч. М., т.6, кн.2, 2008, с.615, 939.

[111] Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1995 год, с.206. Самоощущение художника, очутившегося вне традиции, с иронией (и самоиронией) Сологуб изобразит в пародийной драматической сказке «Ночные пляски» (1908). Сочинив несколько строк, один из центральных ее персонажей – *Юный поэт*–разразится таким монологом: «Кажется, это не плагиат? Впрочем, ведь я живу в доисторические времена, сказочные <…> Все поэты, которым я мог бы подражать, будут жить после меня. Неприятное положение» (*Сологуб Ф.* Собр. соч. СПб., т.8, 1911, с.244 – 245).

бездарных авторов. Что же отличает гения от посредственности? Стиль и характер…»[112].

Не углубляясь в многовековую историю плагиата и изменения его котировок в различные эпохи и в различных национальных культурах, рискнем предположить, что проблематизация этого «вечного» литературного института происходит все же при определенных условиях. К примеру, во Франции, насколько можно судить[113], особо отмеченными являются, с занимающей нас точки зрения, вторая половина XVII века (когда в европейской традиции слово «плагиат» и начинает употребляться в рамках литературного дискурса) и эпоха романтизма. Назовем хотя бы пресловутого Ришесурса – автора «Маски оратора, или Способа скрыть фальшивыми одеждами все виды ораторской речи…» (1667) и создателя специальной «Академии философов-ораторов», в которой искусству плагиата обучали. Или сошлемся на Ш.Нодье, выпустившего двумя изданиями трактат «Вопросы литературной законности. О плагиате, присвоении чужих произведений, подлогах в книжном деле» (1812, 1828), в котором предпринимается детальнейшая дифференциация подражания, стилизации, цитаты, аллюзии, плагиата, бессознательного заимствования, случайного совпадения, публикации под чужим именем и т.д. Причем Нодье также разделяет мнение о том, что «…оригинальной может быть только форма; идей нынче не изобретают, – а возможно, не изобретали никогда, и гений обречен представлять старые идеи в новом свете»[114].

Между тем французский XVII век завершается знаменитым «спором о древних и новых», пафос которого был в том, что современное искусство ничуть не уступает классическому (если не превосходит его) и потому не нуждается в опоре на принцип подражания; романтизм же окончательно (хотя и не во всем по-

[112] *Готье Т.* Сирано де Бержерак // *Бержерак С.,* де. Иной свет, или Государства и Империи Луны. СПб., 2002, с.203 – 204.

[113] См., напр.: *Maurel-Indart H.* Du plagiat. Paris, 1999; *Welslau E.* Imitation und Plagiat in der französischen Literatur: von der Renaissance bis zur Revolution. Berlin, 1995.

[114] *Нодье Ш.* Читайте старые книги. Новеллы, статьи, эссе о книгах, книжниках, чтении. М., 1989, кн.1, с.98.

следовательно) утверждает идею многообразия культур, полигенетичности традиции, сначала в особенности «под вывеской» антитезы Севера и Юга. Иначе говоря, первый шаг заключается в освобождении от диктата монолитного «старого», второй – в открытии плюралистичности самого этого «старого», а следовательно, в узаконении возможности занять личную – одну из многих – позицию по отношению к нему. И, как кажется, именно такая разбалансировка привычных иерархических соотношений между «старым» и «новым» активизирует культурную роль и притязания плагиата.

Русский Серебряный век вполне вписывается в эту череду «плагиаторских» эпох. Плагиатом, по самой его природе, движет уверенность в том, что имитация едва ли не выше оригинала (Вергилий находил «жемчужины в навозе Энния» и т.п.), и убеждение это поддерживается, но и умеряется наличием общепринятого набора образцовых текстов, единой шкалы литературных ценностей. Девальвация канона или его релятивизация усиливает соблазн обратить все литературное наследие в безраздельную добычу плагиатора и одновременно запускает механизм самооправдания, позволяющий подобному «грабителю» отклонить какие бы то ни было обвинения в свой адрес. Специфика русского модернизма на этом общем фоне заключается в том, что преимущественный пафос его не столько положительный – апология нового или эмансипация индивидуального (хотя было и такое), сколько отрицательный. Главенствующее переживание эпохи – усталость от каких бы то ни было канонов, сопровождающаяся, помимо всего прочего, непрерывно возобновляющимся конструированием своего прошлого, что эффектнее всего сказалось, пожалуй, даже не в рефлексии символизма о своих истоках, а в одном рассуждении Вяч.Иванова в диалогах с М.С.Альтманом. Иванов развернет здесь целую концепцию (которая очень смутит его собеседника) о множественном отцовстве: «У меня лично… ощущение, что я сын не одного моего отца, землемера, которого я в себе тоже знаю, но еще и другого, даже и других <…> Я чувствую себя не просто знатного рода, а именно принцем. Вообще, я полагаю, что чувство аристократизма зависит от обилия отцов, которых человек

имеет: чем их больше, тем человек знатнее»[115]. Такой выбор отцовства (весьма напоминающий детскую игру в изображении Сологуба) зеркально переворачивает ситуацию начала XIX века. Перед нами, по сути, позиция «антиизбранника» (да и «антинаследника»), подозрительно сближающегося с самозванцем: избирают не его – избирает он сам, всякий раз не находя для своих предпочтений достаточного, бесспорного основания. А потому плагиатор новейшей формации – фигура двойственная: восставая против ига истории и защищая право налагать на все что угодно печать своей личности, он в то же время ощущает внутреннюю необеспеченность, индивидуально-случайностный характер такого покушения на традицию – воистину «покушения с негодными средствами».

В силу этого, с одной стороны, различение материи «украденного» и его формы – основной адвокатский аргумент идеологов плагиата – в модернистскую эпоху едва ли не достигает своего пика: форма редуцируется, в конечном счете, до подписи автора, удостоверяющей временное переприсвоение исходного текста. И за таким произволом – как у Сологуба, так и у Волошина – кроется то, что Ж.Батай впоследствии назовет «принципом траты». Настаивая на том, что «…есть нечто свое в каждом предмете», Сологуб возвещает: «Великое дерзновение… ничего не берет от людей. Ничего не бери – все отдавай, – вот единственный путь властолюбия»[116]. И нечто сходное утверждает Волошин: «Мое только то, чем я могу пожертвовать.//Собственностью может быть только то, что неповторимо <…> Человеку принадлежит только то, что он отдает»[117]. Понимание собственности как дара применительно к литературе представляет собой что-то вроде обращенного к художнику императива приносить написанное в жертву, включать его в непрекращающуюся, не знающую субъектных границ циркуляцию ценностей.

С другой стороны, исчезновение общей системы отсчета

[115] *Альтман М.С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995, с.103.

[116] *Сологуб Ф.* Достоинство и мера вещей. – Неизданный Федор Сологуб, с.201, 205.

[117] *Волошин М.А.* Право собственности // *Волошин М.А.* Собр. соч., т.6, кн.2, с.661 – 662.

в делах литературных могло истолковываться существенно иначе и приводить к полярному взгляду на плагиат. В статье А.А.Блока «Душа писателя (*Заметки современника*)» (1909) говорится об утрате художником внутренней связи со «всеобщей душой» народа и о том, чем это чревато: «Собственный голос начинает смешиваться с голосами близких соседей, случается, что лица и души становятся похожими одно на другое… В литературном воздухе витает дух плагиата…»[118]. Плагиат тут – потеря индивидуальности незадачливыми «антикварными последышами», которые в этой господствующей стихии безличности невольно начинают копировать, клонировать друг друга. То, что у Сологуба и Волошина описывалось как апофеоз творческой личности, у Блока оборачивается полным ее поражением.

Так или иначе, однако встреча с чудовищно разросшейся, заслонившей весь горизонт существования традицией предельно обострила в эпоху модерна «страх влияния». Свою рецензию на роман И.С.Лукаша «Вьюга» (1936) В.Ф.Ходасевич начнет с решительного противопоставления «ученичества» и «подражания»: «…ученик заимствует у учителя лишь общие принципы его творчества, в то время как подражатель прежде всего старается перенять индивидуальные черты того, кому подражает». И вывод, который извлекает отсюда Ходасевич, оказывается обнадеживающим для ученика и совсем не утешительным для подражателя. Один сохраняет свободу для «самостоятельного развития» – другой такую возможность теряет раз и навсегда: «Учась, молодой писатель постепенно находит себя; подражая – утрачивает…»[119]. За сто лет до этого в рецензии на «Фракийские элегии» В.Г.Теплякова (1836) Пушкин напишет: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение – признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, – или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» [12; 82]. От подражания у Ходасевича один шаг до

[118] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 тт. М.; Л., т.5, 1962, с.368.

[119] *Ходасевич В.Ф.* «Вьюга» (Из цикла «Книги и люди») (URL: http://belousenko.com/books/lukash/lukash_emigranty.htm)

плагиата (в «блоковской» его трактовке). Напротив, у Пушкина подражание окружено возвышенным ореолом, почти нимбом: подражатель – в предельном его выражении – предстает в статье подвижником, который самоумаляется ради возрастания в еще большей славе чужого создания. Но, в любом случае, пушкинский подражатель отнюдь не лишен собственной творческой энергии, очевидный источник которой – резонанс избранничества (*открыть новые миры*) и наследничества (*по следам гения*). И это разительное расхождение позволяет окинуть одним взором тот круг развития, который совершила в русской литературе за полтора века идея художнической генеалогии.

Н.А.Табакова

Пушкин в альбомах современников

На материале коллекции рукописных альбомов из фондов Государственного музея А.С.Пушкина

Среди рукописных документов, хранящихся в фондах ГМП, особое место занимают альбомы, получившие широкое распространение в России с конца XVIII в. и достигшие своего расцвета в 10-20-е гг. XIX столетия (заметим, в период творческой активности Пушкина-стихотворца). По понятным причинам при комплектовании рукописей альбомам как заметному явлению литературного быта пушкинского времени всегда уделялось большое внимание. Один из вопросов, связанный с изучением альбомов пушкинского времени, – характер функционирования пушкинской поэзии в рамках данного жанра. Необходимо выявить пушкинские стихотворные тексты в альбомах, проанализировать их с точки зрения отбора материала, установить характер видоизменений поэтических текстов, попадающих в пространство альбомного жанра. Текстологическая направленность работы связана еще и с тем, что для готовящегося «Каталога рукописных альбомов из собрания ГМП» необходимо прояснить 2 вопроса: 1) к какому источнику (протографу)

восходит конкретный альбомный список и 2) каковы разночтения с исходным вариантом, можно ли их считать значимыми вариантами пушкинского текста, дополняющими список разночтений в академическом полном собрании сочинений 1937 г.

Прежде всего оговоримся, что рукописные альбомы хранятся не только в рукописном отделе. В отдел изофондов попали альбомы, в которых иллюстрации преобладают над текстами. Один из альбомов имеется в хранении прикладного искусства, на том основании, что его обложка украшена бисерной вышивкой. Мы ограничиваем наше исследование альбомами рукописного фонда, которые хронологически относятся к первой половине XIX в. – времени, когда поэзия Пушкина была особенно популярна и широко представлена в рукописных источниках.

Фонд рукописных альбомов коллекции «Рукописный кабинет» фактически насчитывает 86 ед. Однако в этот фонд входят не только собственно альбомы (семейные, дружеские, литературные), но и рукописные сборники. Последние попали сюда по формальному признаку – будучи собранием, как правило, стихотворных текстов, объединенных форматом альбома. При этом рукописные сборники, нужно заметить, в ряде случаев имеют в своем составе перекликающиеся с альбомными тексты и иллюстрируются наподобие альбомов. По этой причине бывает затруднительно провести границу между альбомом и сборником, но все-таки она существует. Критерием разграничения, без сомнения, является особая коммуникативная природа альбома[1]. Очевидно, что его отличает диалогическая направленность, выраженная эксплицитно – самим фактом наличия записей от разных лиц, обращенных к владельцу альбома (адресату), являющемуся центром притяжения, героем литературно-эстетических и нравственных переживаний тех, кому доверено оставить запись на память. Иное дело сборник. Задача его – объединить под одной обложкой тексты, значимые для составителя. Если здесь и наличествует диалог составителя с миром, то весьма специфический – в скрытой форме. Помещенные в сборнике тексты, свидетельствующие о литературных пристрастиях

[1] См.: *Петина Л.И.* Художественная природа литературного альбома первой половины XIX в. Автореф. дисс. … канд. филол. наук. Тарту, 1988.

составителя, обращены вовне, к потенциальному, но никогда не конкретному адресату. Почему и образ этого адресата никак не выражен, относительно него лишь можно предполагать, что его вкусы совпадают со вкусами составителя. Словом, по отношению к сборнику не придет в голову метафора, которую мы встречаем у Пушкина в стихотворении «И.В.Сленину», где альбом сравнивается с домом, владелец – с хозяином этого дома, а выступление в альбоме – со своеобразным приношением желанного гостя:

Но твой альбом другое дело,
Охотно дань ему плачу
<…>
Вхожу в него прямым поэтом,
Как в дружеский, приятный дом,
Почтив хозяина приветом
И лар молитвенным стихом[2].

Рукописный фонд альбомов делится примерно пополам на сборники и альбомы. Причем в сборниках пушкинских текстов несравнимо больше. Из 36 альбомов только 8 имеют в своем составе стихотворения Пушкина, в то время как едва ли не каждый сборник изобилует его произведениями (до 30-ти в составе одного сборника). Тем не менее пушкинские стихи в альбомах есть, и они заслуживают своего внимания, тем более, что бытование их в альбомах отличается своеобразием.

Говоря о пушкинских стихах в альбомах, мы должны разделить два явления – прямое «присутствие» Пушкина в альбоме своего современника (тогда мы имеем дело с автографом!), и опосредованное – включение пушкинского стихотворения в «памятные листки» вторым лицом, знакомым или незнакомым Пушкину. В рассматриваемом собрании автографов Пушкина нет. Мы можем говорить лишь о списках стихотворений Пушкина, которые в нашей коллекции представлены обычно в дружеских альбомах, а еще точнее – в альбомах молодых девиц. К сожалению, владелицы этих альбомов трудно устанав-

[2] *Пушкин А.С.* ПСС: В 17 тт. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937-1959.Т.3, с.105. Здесь и далее пушкинские тексты приводятся по этому академическому собранию сочинений, признанному наиболее авторитетным в текстологическом отношении источником.

ливаемы – это в основном девушки, воспитывавшиеся в пансионах, напр., в Смольном институте в Петербурге (Инв. № 85) и пансионе мадам Перней (Инв. № 99). В некоторых случаях мы знаем их имена и фамилии (напр., Александра Кудряева – Инв. № 87), в некоторых известно только имя (некая Елизавета – Инв. № 167, Аннет N. – Инв. № 148). Только об одной владелице можно сказать определенно – альбом Софьи Муравьевой (Инв. № 109) принадлежал дочери декабриста Александра Николаевича Муравьева.

Посмотрим, какие же стихи попали в девичьи альбомы? Вот их список:

«Что в имени тебе моем» (встречается дважды)
Цветок («Цветок засохший, безуханный…»)
(также дважды)
«Если жизнь тебя обманет…» (дважды)
В альбом («Долго сих листов заветных…»)
фрагмент из ст. «И.В.Сленину» («Ни в чей альбом,
скажу я смело…»)
фрагмент ст. «Вы избалованы природой…»
«Элегия» («Я пережил свои желанья…»)
«Не пой, красавица, при мне…»
Приметы («Я ехал к вам, живые сны…»)
Ангелу («В дверях Эдема Ангел нежный…»)
К Н.Я.Плюсковой («На лире скромной, благородной»)

Как и ожидается, большая их часть – альбомного характера. Одни специально были написаны Пушкиным для альбомов своих знакомых (а изящное утешение «Если жизнь тебя обманет», не нуждающееся в конкретном адресате, было вписано автором в альбомы дважды – в альбом Е.А.Ладыженской (1-я строфа) и в альбом дочери П.А.Осиповой – Евпраксии Вульф). Другие стихи содержали рассуждения об альбомах. Третьи обыгрывали структурные компоненты альбома (напр., стих. «Цветок» или «Элегия», в которой звучит мотив одинокого листка – «Один на ветке обнаженной /Трепещет запоздалый лист»).

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний

Увы, напоминают мне
Твои грузинские напевы
И степь и ночь и при луне
Горы далекой бледный дэвы!.....

И призрак жизни молодой,
Тебе завидной, но чужой;
Но не тебе и не тобой
Ею я вновь воображаем

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний

1–4.

Анет Гаврилова.

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем?
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?
И т.д. (Т.3.1, с.137)

Если посмотреть черновой автограф стихотворения «Цветок», являющий собой свидетельство долгой и упорной работы автора над ставшим образцовым произведением, мы обнаружим, что «цветок», который лирический герой находит забытым кем-то в книге, сначала был найден им, между прочим, в «листках *альбома*» [курсив мой. – Н.Т.].

Цветок

Черновой автограф.
(ЛБ[3]71, л. 93 об., 94, 93)
<…>
В листах альбома ты засох
Цветок сохраненный
*
В листах альбома сохраненный
Цветок безжизненный
*
Цветок безжизненный
В листах альбома ты засох
*
Цветок безжизненный
В листах ты храним
*
В листах нахожу

[3] Сокращение, принятое в семнадцатитомнике для обозначения ГБЛ. В Ленинской библиотеке, сформировавшейся на базе Румянцевского музея, с 1880 г. хранился большой массив рукописей Пушкина, переданный сюда его сыном А.А.Пушкиным. В 1948 г. все известные архивные материалы, связанные с Пушкиным, были переданы в Пушкинский Дом, где образовался единый Пушкинский фонд. Т.о., «ЛБ 71» означает архивный номер, под которым рукопись хранилась в Библиотеке им. В.И.Ленина. См.: Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года / Сост. О.С.Соловьева; М.; Л.: «Наука», 1964, с.5.

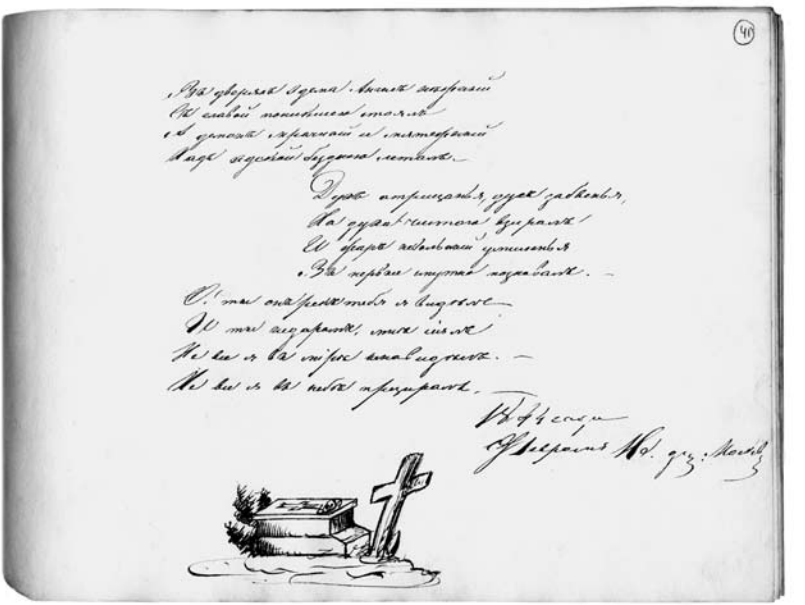
*
Я в книге ветхой нахожу
<…>
Цветок засохший безуханный
В старинной книге вижу я
И пробудясь – мечтою странной
Душа наполнилась моя…
(Т.3.2, с.702-703)

Затем автору пришла мысль поместить его в «старинную книгу» – тогда открывалась как бы историческая перспектива: «мечта странная» могла вообразить себе давно ушедших из этого мира людей… Это, вероятно, утяжеляло смысл произведения, которое просилось вылиться в нечто тонкое и грациозное и актуальное для настоящего времени. Предпочтение было отдано обыкновенной книге, вполне возможно, роману, героями которого как раз и являются Он и Она, как и в стихотворении.

Логично в рамках альбомного жанра выглядят элегические стихи, раскрывающие душевное состояние переписчика, ищущего созвучий своему настроению в поэтическом тексте и сочувствия адресата (владельца/владелицы альбома). Так, рядом со второй строфой пушкинской элегии «Я пережил свои желанья» –

Безмолвно, жребию послушный,
Влачу страдальческий венец,
Живу печальный, равнодушный
И жду – придет ли мой конец?..[4]

[4] Привожу альбомный вариант «Элегии» (из альбома неизвестной девушки из Выксы). Здесь и далее в переписанных в альбомы стихах Пушкина сохранена пунктуация переписчика, но опускаются графические символы, использовавшиеся до революции, – еры, ижицы, яти. На звуковой образ стиха и на смысловое наполнение такая замена старых символов на современные не влияет. В то же время, поскольку в академическом собрании 1937 г. пушкинские тексты даны в современной орфографии, то, конечно, удобнее проводить сравнение текстов в единой системе. Хотя, безусловно, мы отдаем себе отчет в том, что эта единая система должна быть именно дореволюционной, современной Пушкину, а не наоборот. Вполне понимая мотивировку составителей Полного собрания сочинений в отношении осовременения графического образа пушкинских текстов, которые необходимо было приблизить к современному читателю, однако, не можем не выразить сожаления – так как подобная модернизация, даже самая щадящая, все-таки искажает



в альбоме сделана многозначительная приписка: «Вот моя жизнь» (Инв. № 299).

Вполне ожидаема также в альбомах любовная лирика Пушкина, раскрывающая взаимоотношения между мужчиной и женщиной и свидетельствующая о влюбленности в адресата, в том числе о неразделенности чувства («Приметы», «Не пой, красавица, при мне…»).

источник, лишая его значимых примет времени, а порой – изменяет нюансы смысла. Но для решения текстологических задач в отношении Пушкина альтернативы изданию 1937-59 гг. нет.

Анализ же разночтений в альбомном варианте и тексте, принятом за дефинитивный в собрании сочинений, показывает, что этот вариант восходит к 1-й публикации в «Новостях Литературы» (1823, VI кн., № 48). Текст «Элегии», который мы воспринимаем теперь как канонический, восходит к публикации в сборнике «Стихотворения А.Пушкина» 1829 г.:

Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец
Живу печальный одинокой
И жду, придет ли мой конец. (Т.2.1, с.165)

Элегія.

Я пережилъ мои желанья;
Я разлюбилъ — мои мечты;
Остались мнѣ одни страданья, —
Плоды душевной пустоты.

Безмолвно, мрачно поступивъ,
Влачу страдальческій вѣнецъ,
Живу печально, равнодушный
Къ вину — придетъ ли мой конецъ.

Такъ, поздними хладомъ поражен
Какъ вѣтровъ свѣжею зимой
Одинъ на вѣткѣ обнаженной
Трепещетъ запоздалый листъ.

Соч: Алек: Пушкина.

Писана С. 2:

1827 года
19 Генваря
Завода Выксунъ. Пятницы

Взять мои мысли

И лишь 2 примера из рукописной коллекции ГМП – стихотворение «Ангелу», записанное в альбом Софьи Муравьевой (Инв. № 109), и послание «К Н.Я.Плюсковой» в альбоме некоей Anette (Инв. № 148), ходившее при жизни Пушкина во множестве списков (и наш – один из них!), ввиду религиозных и политических переживаний, лежащих в основе этих стихов, – в целом чужды поэтике альбома. Впрочем, стихотворение «Ангелу», основная мысль которого заключается в том, что созерцание «Духа чистого», «Ангела нежного» «с поникшею главой» заставляет Демона, отрекшегося от Бога, обрести душевное спокойствие и надежду, – это стихотворение может быть вполне переведено, так сказать, в «регистр» личных отношений. Образ Ангела мог намекать на отношения переписчика стихотворения к владелице Софье Муравьевой. И таким образом тема скепсиса, болезни века, взявшей в плен молодых людей (так у Пушкина), снималась в альбоме, зато решалась другая, «альбомная», задача. Переписчику Пушкина удавалось отойти от казавшегося пошлым и набившим оскомину альбомного канона – прославления своей избранницы путем сравнения ее с Ангелом небесным. Изысканность намеков на роль девушки в судьбе мятежного юноши усиливалась романтической картинкой, помещенной под стихотворением. Одинокая могила с крестом намекала то ли на «тайны гроба», волнующие вписавшего строки «Ангела», то ли на чувства, внушенные ему «Ангелом нежным», – чувства, которые он пронесет до гробовой доски.

В альбоме:

В дверях Эдема Ангел нежный
С главой поникшею стоял
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал
(У Пушкина: Главой поникшею сиял)

Дух отрицанья, дух забвенья
(У Пушкина: Дух отрицанья, дух сомненья)
На духа чистого взирал!
И жар невольный умиленья
Впервое смутно познавал

О! ты он рек тебя я видел
(У Пушкина: Прости, он рек, тебя я видел)
И ты недаром мне сиял
Не все я в мире ненавидел
(У Пушкина: Не все я в небе ненавидел)
Не все я в небе презирал
(У Пушкина: Не все я в мире презирал)

Интересно не только то, что мы находим в альбомах из пушкинского поэтического арсенала, но и то, что в них отсутствует. Как известно, особый пласт лирики Пушкина посвящен дружеству – а эта тема едва ли не центральная в альбомах. Вместе с тем, Пушкину принадлежит, на первый взгляд, альбомное (тематически) стихотворение под названием «Дружба» (относится к 1824 г.), но оно исполнено такого скепсиса, что разрушает Пушкиным же поддерживавшееся и привычное для альбома представление о дружбе:

Что дружба? Легкий пыл похмелья,
Обиды вольный разговор,
Обмен тщеславия, безделья
Иль покровительства позор. (Т.2.1, с.460)

Альбомы предпочитают более нейтральные в эмоциональном плане формулировки, не допускающие сомнения в положительности феномена дружбы: альбомы (во всяком случае, девичьи) выполняют нравственно-охранительную функцию[5], выступая проповедниками простых, зачастую банальных, но оттого не перестающих быть таковыми истин. Ирония вообще плохо сочетается с задачами альбома (исключения, как всегда, лишь подтверждают правило).

В нашей коллекции есть яркий пример переделки пушкинского текста (у Пушкина как раз ироничного). Сущность этой переделки заключается именно в снятии иронии. Это стихотворение «Долго сих листов заветных…» (Инв. № 99). Стихотворение Пушкина обращено явно к представителю мужского пола, да еще к коллеге по перу. Здесь добрая ирония уместна и у Пушкина часто сопровождает его творчество.

---

[5] *Чеканова А.В.* «Альбомы милые, преданья старины…» // Родина. 2003. № 4 в интернет-версии на www.istrodina.com.

У Пушкина:

Пожелать тебе я рад
<…>
На Парнасе много грома,
В жизни много тихих дней
И на совести твоей
Ни единого альбома
От красавиц, от друзей.

(Т.3.1, с.293)

Друг барышни из пансиона m-me Perney (Инв. № 99), вписывая ей в альбом это стихотворение, изменяет его тон, устраняя фамильярность (*ты*, *твой* заменяются на *вы*, *ваш*). Естественно, убирается строка, указывающая на стихотворные занятия пушкинского адресата (строка «На Парнасе много грома» заменяется на «Много в жизни вашей счастья»). Но особенно интересна концовка, где звучит пожелание красавице:

И чтоб вы в е своей
В дни невзгоды и ненастья
Были скрыты от людей.

Это не просто неумелая перефразировка, имеющая целью приспособить пушкинский текст к своему случаю. Это попытка, и довольно удачная, с помощью пушкинского текста высказать свое отношение к предмету. Здесь переделан текст, чтобы выразить *свою* мысль о том, что уединенье благотворно во время несчастий и я остается единственной надежной крепостью человека – эта мысль вполне вписывается в стиль и мировосприятие Пушкина.

Видоизменение пушкинских текстов в альбомах – приметная особенность. Посмотрим, какого характера эти изменения, кроме описанных выше.

В альбомах стихи Пушкина, как правило, разнятся с печатным источником, к которому они тяготеют (не берусь сказать «восходят», так как зачастую мы имеем дело не с переписыванием текстов, а с воспроизведением их по памяти или даже с передачей «из уст в уста» – из альбома в альбом). Эта разница, как правило, незначительна и связана прежде всего именно с тем, что стихотворение вписано по памяти или со списка, уже

искаженного (напр., пушкинские полнозвучные рифмы «рукою/весною» заменяются на «рукой/весной»; вместо «Где цвел? Когда?» в альбоме читаем «И (А?) где ты цвел?»; «Дух отрицанья, дух сомненья» (у Пушкина) заменяется случайным «Дух отрицанья, дух забвенья»; строка «Прости, он рек, тебя я видел» – на немотивированное и малопонятное восклицание «О! ты он рек тебя я видел»; пушкинская метафора, хотя и стертая («Охотно дань ему [альбому – Н.Т.] плачу») устраняется, видимо, по забывчивости и появляется более простое, хотя и близкое по смыслу «Охотно в нем тебе пишу» и т.п.). Ни один из этих случаев не может пополнить копилку разночтений пушкинских текстов, которые представлены в академическом собрании сочинений Пушкина, по очень простой причине – альбомные копии, с которыми мы имеем дело, не приближают нас к авторскому замыслу, а, напротив, отдаляют от него. Тем более это касается переделок, как удачных, так и неудачных – совершенно закономерных в альбомном жанре. Логику переделывания и его удачный вариант мы показали. Приведем пример неудачного эксперимента. В альбоме воспитанницы Смольного института (Инв. № 285) читаем:

Вы сами знаете давно
Что вас любить немудрено
Что пред нами вы Армида
Что легки станом как Сильфида
Что ваши алые уста
Как ароматическая роза
Что наши рифмы, наши прозы
Перед вам суета –

пишет некая девица Яниш.

Ср. у Пушкина:

Вы сами знаете давно,
Что вас любить немудрено,
Что нежным взором вы Армида,
Что легким станом вы Сильфида,
Что ваши алые уста,
Как гармоническая роза…

И наши рифмы, наша проза
Пред вами шум и суета[6]. (Т.3.1, с.149)

Но как бы неудачен ни был этот жест (с точки зрения попадания в ритм, стиль), мы видим в нем ту же логику, что и в описанной выше более удачной переделке: стремление в рамках найденной профессиональным поэтом формы отдалить стихотворение от адресата автора и приблизить к своему адресату, а попутно выразить хотя бы частичку своего «Я», хотя бы ремаркой (вспомним в «Элегии»: «Вот моя жизнь») или даже еще проще – подчеркиванием значимых для переписчика слов:

Есть сердце в мире, где живу я… (Инв. № 54)

Переделки особенно наглядно демонстрируют бесцеремонное обращение с авторским текстом в альбоме. Более того, стихи не только не подписываются именем их создателя, но даже в тех случаях, когда текст практически идентичен авторскому, – в альбоме под ним стоит имя вписавшего, который как бы присваивает себе произведение (Так, «Если жизнь тебя обманет…» в одном альбоме подписано «С.Гусева», в другом – «М.Н–кий»; стихотворение «Приметы» имеет подпись «N.Окулова»; «Не пой, красавица, при мне» – Аннет Гаврилова, и т.д.). В лучшем случае стихи вообще без подписи или датированы днем вписания стихов (что также характерно). И только под «Элегией» («Я пережил свои желанья») честно указано: «Соч. Алек: Пушкина Писала 6:2:»[7]. Итак, попадая в пространство альбомного жанра, стихотворения Пушкина отрываются от автора и начинают жить своей жизнью, подчиняясь законам фольклора. В одних случаях поэтические экспромты Пушкина шаблонизируются благодаря своей формульности и афористичности, в других выступают благодарным полем для экспериментов тех, кто адаптирует текст к собственным нуждам.

Пушкин – один из немногих профессиональных поэтов, творчество которого современники охотно использовали в рукописных

[6] У Пушкина послание «Вы избалованы природой…» адресовано Елизавете Ушаковой.

[7] В пушкинское время в альбомах существовала своеобразная традиция зашифровывания своего имени. В данном случае имеются в виду инициалы корреспондента, зашифрованные по порядку следования букв в алфавите. Под «6:2:» скрывается лицо по имени «Е.Б.».

альбомах для передачи собственного сообщения. Наличие пушкинских текстов в альбомах – не столько факт их популярности (этот критерий важен при отборе стихов Пушкина в сборники), сколько свидетельство их потенциальной способности удовлетворять задачам альбомного жанра. Вопреки своим декларациям о нелюбви к альбомам и часто шуточным выступлениям в качестве гостя чьего-либо альбома, Пушкин, тем не менее, использовал возможности (а точнее, ограничения) альбомного жанра, в рамках которого он создал образцы альбомной лирики, которые вошли в «коллективное сознательное» образованного сословия и стали использоваться в зависимости от потребностей читателей, приобретая черты фольклорных произведений[8].

[8] Интересно, что исследовательница современных альбомов, занимавшаяся темой функционирования известных литературных произведений в альбомах (в том числе, разумеется, и Пушкина, который остается по-прежнему одним из популярных «авторов» альбома!), приходит к сходным выводам. Время изменило характер владельца альбома, характер среды, в которой он функционирует, но не в силах уничтожить самую жанровую сущность альбома, который подчиняет себе, своим задачам тексты, попадающие в его поле. См.: *Калашникова М.В.* Литературные произведения в альбомах // Традиция в фольклоре и литературе / Сост. М.Л. Лурье. СПб., 2000.

Т.В.Соколова

Дилетантизм, эпигонство и эволюция литературы

Один из эпизодов

Именно из дилетантизма, из атмосферы «стихотворных записок на полях книг» выходит новое явление — Тютчев, своими интимными интонациями преобразующий поэтический язык и жанры.

Ю.Н.Тынянов. О литературной эволюции

Анна Ивановна Журавлева не раз писала и говорила о читателе как хранителе национальной культуры и о необходимости воспитания такого читателя: «Приобщение новых поколений к классической культуре неотделимо от всех других задач формирования личности человека. Школа воспитывает не актеров, не режиссеров и не историков литературы, но она воспитывает читателей и зрителей, то есть весь народ в целом как хранителя и творца национальной культуры», — сказано в обращении «К читателю», предпосланному книги А.И.Журавлёвой и Вс.Н.Некрасова «Театр А.Н.Островского»[1]. Позже, в заметке «Несколько реплик архаиста новаторам»[2], Анна Ивановна

[1] *Журавлёва А.И., Некрасов Вс.Н.* Театр А.Н.Островского. М.: Просвещение, 1986, с. 3.

[2] *Журавлёва А. И.* Несколько реплик архаиста новаторам // Русский журнал. 2006. 18 октября. URL: <http://www.russ.ru/pole/Neskolko-replik-arhaista-novatoram>.

поясняла эту мысль следующим образом: «Фундаментальные гуманитарные науки как объект образовательной деятельности и как предмет преподавания – единственные, способные обеспечить национальную идентичность новых поколений, основанную на объединяющих духовно-нравственных ценностях. И на вопрос, "какой продукт они могут произвести?", ответ один: российского гражданина. Продать невозможно, технопарк не создать. С тем и примите».

Эта реплика, переплетающаяся своим заглавием с известным сборником Ю.Н.Тынянова, — часть рассуждений о методологии и образовательных стратегиях в гуманитарных науках, которые призваны сохранять память нации: «С крушением марксизма у нас произошло примерно то, что у русского дворянства в послепетровскую эпоху: господа простаковы схватились за камзолы и штаны с бантиками. Вместо терпеливой выработки новой методологии, желательно своей, основанной на достаточно богатой традиции (отнюдь не изолированной от европейской) занялись охотой за "модными словами" — и побольше, по принципу "один в семи каретах поеду"»[3].

Составной (и далекой от мейнстрима) частью затронутой темы являются исследования частных (материальных) свидетельств как инструмента корректировки общих историко-литературных схем.

Когда-то Ю.Н.Тынянов обращал внимание на необходимость изучения дилетантизма как материала, имеющего колоссальное эволюционное значение, и отмечал, что именно в деятельности дилетантов автоматизируются предшествующие поэтические традиции, сигнализируя, таким образом, о потребности литературной системы в преобразовании[4]. Литературное дилетантство и писательство взаимосвязаны: обе эти сферы деятельности перетекают друг в друга, являя примеры бытования поэтических текстов и узнавания их авторов — уже признанных и только прорывающихся в лидеры.

Много лет назад почти случайно я стала обладательницей сти-

---

[3] Там же.

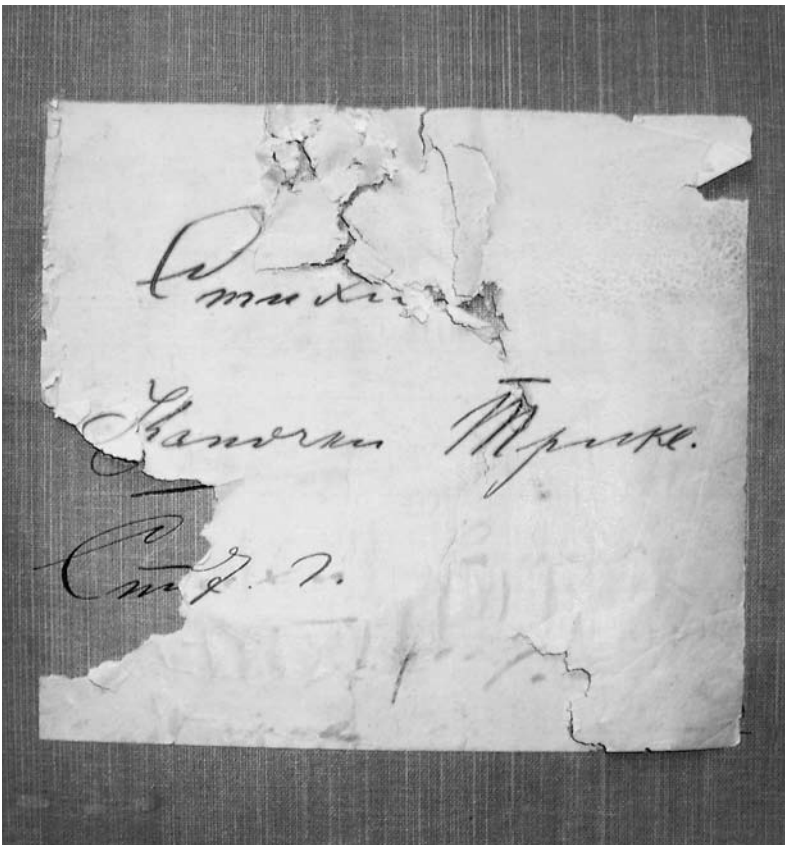
[4] См.: *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977, с. 270, 271.

хотворной тетрадки, представляющей собой дневник молодой женщины начала XX века. В ту пору я работала в Государственном Литературном музее (Москва) и оказалась по служебной надобности в доме, хозяйка которого продавала старинную мебель – стол и что-то еще. Жила она в районе нынешнего метро «Октябрьское поле», была немолода (или мне так казалось тогда из-за разницы в возрасте с ней), гостеприимна и разговорчива. Почему-то она отдала мне тетрадку стихов своей сестры; той, кажется, уже не было в живых. Музей тетрадкой не заинтересовался (имя автора никому не было известно), поэтому она осталась у меня. Недавно я листала ее и меня поразило то, что этот поэтический дневник молодой женщины, написанный в начале XX века, отражает очень любопытные элементы сознания интеллигентного человека и некоторые черты культуры той поры. А более всего обращало на себя внимание то, как содержимое тетрадки, преломляя и запечатлевая голоса разных поэтов, передает поэтический гул эпохи и воспроизводит читательский опыт, обнаруживая гуманитарную составляющую воспитания.

Поэтому мне и пришло в голову рассмотреть это свидетельство, попытавшись произвести своего рода синхроническую реконструкцию, открывающую взору некоторые признаки хождения поэтических текстов в читательской среде. Представляя содержимое стихотворной тетрадки на суд читателя, следует объясниться и показать те особенности публикуемого материала, которые видятся мне как знаменательные. Начнем с очевидного.

Маска, я тебя знаю?

На обложке тетрадки рукой автора написано: «Стихи Капочки Трике». Имя является уменьшительно-ласкательной формой от нечастой, но вполне употребительной Капитолины (именины 27 октября (9 ноября)). Есть у этого имени и фонетический омоним — греческая буква $\kappa\alpha\pi\pi\alpha$, нередко использовавшаяся в названиях студенческих братств и обществ (например, привилегированное *Phi Beta Kappa,* основанное в 1776 г.).



Недоказуемо, но не исключена обусловленность имени на обложке данным обстоятельством, ведь автор, как будет видно из содержимого тетрадки, причастна к студенчеству.

Фамилия, выведенная рукою автора на обложке тетрадки, несомненно, связана с романом А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и одним из его второстепенных персонажей — французом Трике, который на именинах Татьяны Лариной поет для нее куплеты (гл. V; строфа XXVII). О комедийном происхождении данной фамилии и об упомянутой Пушкиным популярной пе-

сенке подробный комментарий составили Б.В.Томашевский и Ю.М.Лотман[5]. Мы же обратим внимание на то, что фамилия Трике ассоциируется в нашем сознании, во-первых, с одним из самых знаменитых произведений литературы XIX века, а во-вторых, с автором наивно-простодушных куплетов «Какой прекрасный этот день» из оперы П.И.Чайковского «Евгений Онегин», слова которых написал К.С.Шиловский (1849–1893), соавтор либретто (ставшие чрезвычайно популярными «Ви — роза, ви — роза…» пошли именно отсюда). Важно для нас и то, что фамилия Трике может указывать на использование автором поэтической тетрадки литературной маски. Прием такой не редкость. Едва ли не самые яркие его случаи — Козьма Прутков в литературе XIX века и Черубина де Габриак[6] в поэзии начала XX века. Заметим, что творчество Черубины станет фактом литературной жизни примерно год спустя после того, как запишет свои стихи Капочка Трике, и отметим, что природа маски Козьмы Пруткова связана с пародией, прежде всего, а Черубины — с мистификацией.

Таким образом, если Капочка Трике — это псевдоним (реальных персонажей с таким сочетанием имени и фамилии обнаружить не удалось), или ник (nickname), как сказали бы нынешние пользователи Интернета, то его атрибутами должны быть комедийность или пародийность, фарсовость и простодушие, укорененные в историко-культурных коннотациях, то есть дополнительных смысловых приращениях использованной фамилии, и связанная с этим же автоирония. Имеет значение и то, что фамилия Трике французская; это обстоятельство важно для одной из особенностей стихотворной подборки — в тетрадь включены переводы и реминисценции только из творчества французских литераторов.

Выбор любого псевдонима нельзя считать случайным, ибо, как отмечала Л. Я. Гинзбург, Юнг, выдвигая концепцию *маски,*

---

[5] См.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 280.

[6] Елизавета Ивановна Дмитриева (1887–1928) — русская поэтесса, стихи которой печатались в журнале «Аполлон» с 1909 г. и имели головокружительный и несомненный успех.

полагал, что «о своей маске индивид знает, что она, “с одной стороны, соответствует его целям, с другой — требованиям и мнениям его окружения…”»[7], а человек в процессе своего становления в какой-то момент начинает ориентироваться на тот или иной образ, уже существующий в общем сознании, «подключается к историческому характеру»[8]. Следовательно, имя, запечатленное на обложке тетрадки, — это указание и на некоторые черты характера, и на самоидентификацию, и на культурные ценности, а также на возраст автора стихов и, вероятно, на характер отношений с близкими.

Однако поэтические тексты в тетрадке Капочки Трике — это не пародии, не имеют они отношения и к мистификации. Не подтверждаются и ассоциации, навеваемые заявленным на обложке именем-маской. Иначе говоря, псевдоним не отражается на поэтике (если этот термин приложим к дилетантской поэзии) и не связан с мировосприятием автора. Примером тому может послужить стихотворение «Песнь умирающего интеллигента», которое пограничено и с «Последними словами» В.Я. Брюсова («И я опять пишу последние слова, / Предсмертные стихи, звучащие уныло…», 1896), и с «Песней о Буревестнике» (1901) Максима Горького, и со стихами Власа («Маленькие, нудные людишки / Ходят по земле моей отчизны…») из его же пьесы «Дачники» (1904). Злые и даже памфлетные «Vers le cértificat!», включенные в тетрадку, тоже никак не вяжутся с простодушными куплетами оперного Трике. Кроме того, явно работают против используемого псевдонима-маски стихотворения «Больной» (живая боль от чужого страдания) и «Берте» (очень искренне запечатленная жанровая сценка на вокзале).

Во всех этих случаях уместнее говорить о попытках внемасочного существования автора, иногда — без опоры на какой-либо протограф. Беспомощность автора здесь очевиднее: если опора на чужую форму камуфлирует отсутствие поэтической индивидуальности, то без такой поддержки соскальзывание в эпигонство несомненно.

---

[7] *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л.: Художественная литература (Ленинградское отделение), 1977, с. 16.

[8] Там же, с. 24.

В тетрадь, имеющую форму путевого журнала или дневника, журнал вошли стихи 1907-1908 гг., всего — 21 текст. Время начала ведения дневника обозначено 1907 г.; рядом с большинством стихотворений указаны число, месяц и город, где была сделана запись. Сколько лет было автору в то время? В какой семье она росла? Чем занималась или собиралась заняться? В записях мелькают города — Париж, Женева, Фрайбург, Гейдельберг, отражены события, переживания, впечатления (житейские, литературные и пр.) ее жизни, слышатся язык и интонации времени. И именно этим стихотворная тетрадка, о судьбе владелицы которой я ничего не знаю (и вряд ли когда-нибудь узнаю), как и о судьбе адресатов ее посланий, интересна: попытка восстановить биографию спрятавшегося за маской автора оборачивается реконструкцией элементов литературной ситуации и ее эволюции.

Существенной чертой записей в тетрадке является отсутствие в них нарочитости и рисовки, и все, занесенное на эти линованные страницы, — отражение незатйливого жизненного опыта автора. Характер текста, безусловно, можно счесть автодокументальным, но от обычного женского дневника эту тетрадку отличает то, что записи в ней сделаны не прозой, а стихами, поэтому здесь исповедальность не просто превалирует над автобиографичностью, которая, по мнению исследователей, требует какой-никакой дистанцированности[9], но умножена *лирическим* взглядом на мир, переживаниями сердца и духа[10].

Поэтому можно сказать, что цель псевдонима-маски — стремление увести читателя от соотнесения имени с реальной личностью — в случае Капочки Трике достигается парадоксально, однако особенно успешно, ибо никаких иных материалов для реконструкции подлинной личности автора, кроме имеющихся в нашем распоряжении лирических текстов, у нас нет. Иначе говоря, полагаться можно лишь на те текстовые стратегии, с помощью которых Капочка Трике выстраивает свой образ,

[9] *Савкина И.* «Пишу себя…» Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Tampere: University of Tampere, 2001, с. 23.

[10] См.: *Песков А.* Лирика // Поэтический словарь. М.: Луч, 2008, с. 151.

и бóльшая часть этих стратегий не только узнаваема, но, пожалуй, не менее знаменита, чем шляпа Наполеона[11].

Полифония: XIX век, Бальмонт, Брюсов etc.

Тетрадка, как поэтическим манифестом, начинается стихотворением «Мне хочется вихрем по степи промчатся…», за которым слышится широко известное «Хочу» (1902) Константина Бальмонта: «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым…». Совсем для того времени по-бальмонтовски («Будем как Солнце», 1902) звучат и слова Капочки: «Песнь солнцу, блеснувшему на мне» («Ты, светлый Бог, тумана мрак пронзивший…»).

Сквозь строки стихотворения «Ляле» (21.VIII.1907) — «Я бессмертную форму ищу для живого мгновенья…» — прочитывается не столько гётевское «Остановись, мгновенье!», сколько тоже бальмонтовское «Сказать мгновенью: стой!» (1902) и его же «Только мимолетности я влагаю в стих. / В каждой мимолётности вижу я миры, / Полные изменчивой радужной игры» (1903). И кто знает, не с брюсовским ли «Сонетом к форме» (1895) связана сама тема этого стихотворения?

Отметим, что первое десятилетие XX века было для К. Бальмонта временем наибольшей популярности. В 1904–1905 гг. вышел двухтомник его стихов в издательстве «Скорпион», с 1907 г. начинает выходить собрание его стихов в 10 томах. О Бальмонте в это время много и говорят, и пишут, отмечая, среди прочих особенностей его поэзии, моментализм и этюдность, преображение приглянувшегося поэту мгновения в стихи. Вот и стихи Капочки Трике ассоциируются с общим для символистов «культом мгновения», титул непревзойденного певца которого носил К. Бальмонт[12].

---

[11] См.: *Толстой Л.Н.* Хаджи Мурат // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 14 тт. Т. 14. М.: ГИХЛ, 1953, с. 79.

[12] См.: *Гаспаров М.Л.* Поэтика Серебряного века // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917. Антология. М.: Наука, 1993, с. 9.

Однако существенно и другое: традиция поэтической передачи напряженности переживания мгновения восходит к А.А. Фету («Шепот, робкое дыханье…», 1850), то есть к поэзии XIX века.

Читая Капочку Трике, ловишь себя на мысли, что поэтические строчки льются из автора, как повседневная речь, складываются, как обычные слова и заметки; она их не обдумывает мучительно, не правит, не переписывает набело с черновика, не смущается тем, что сбивается с размера и строфики, не замечает разнообразных лексических неловкостей и порой собственной авторской глухоты: она просто так думает — рифмами, ритмами и образами. В стихах Капочки Трике использованы как двухдольные, так и трехдольные ритмы, часто — с переакцентировкой, которую не всегда можно отграничить от банального сбоя и тем более затруднительно возвести в ранг ритмической инверсии. Тетрадка таит в себе рефлексию, медитативность, аллегории, символы, аллитерации (см. например, «Фонтан», где доминирует свистящий согласный [с], передающий свист струящейся воды). Здесь послания, пейзажные зарисовки, жанровые сценки, инвективы, сонеты, баллады и пр. сменяют друг друга. Немало в тетрадке и стихов, которые можно причислить к разряду символических («Люблю я широкое синее море…», «Попала я в страшное царство», «О, бессмертная, Ложь…», «Я для моей души тоскующее мятежной…»), а также таких, где отмечаются эсхатологические мотивы.

Говоря о жанровом составе тетрадки необходимо отметить, что он отражает ту частичную перелицовку, которая произошла в жанровой системе русской литературы начала XX века, когда одни жанры отходили на второй план, другие, приобретая новые содержательные и формальные черты, переживали второе рождение. К последним относится жанр стихотворного послания. Широко распространенный в литературе первой половины XIX века, он возобновился в конце XIX — начале XX века, к нему охотно обращаются Брюсов, Бальмонт, Гиппиус[13].

[13] См. подробнее: *Петрова Н.Г.* Заглавия поэтических текстов символистов: общие тенденции и идиостилевые особенности // Вестник ТГПУ. 2011. Выпуск 3 (105), с. 41–46.

Актуализацию жанра улавливает и Капочка Трике, многократно в своем поэтическом дневнике устремляя внимание в его сторону, что заметно даже по названиям: «Мане Мухаринской. Paris. 17/VI.07», «Ляле», еще раз «Ляле. 21/VIII.07», «Берте. Paris. 26/VI.07», «Больной. Paris. 24/VI.07».

Все приемы и жанры, использованные автором, подчинены стремлению передать и сохранить мимолетные впечатления и состояния души. Отсюда беглость, поспешность, некоторая небрежность стиха, тоже связывающиеся в восприятии с манерой Бальмонта[14].

Однако проще всего было бы отнести Капочку Трике к стилизаторам или эпигонам Бальмонта, коих уже к концу 1900-х гг. было несметное количество. Но бальмонтисты, как известно, доводили до предела, до пошлости пышную декоративность своего учителя. Что же касается нашей героини, то, упомянув поэзию К. Бальмонта как своего рода исходник ее стихов, необходимо отметить, что для Капочки Трике манера Бальмонта не столько протограф, сколько призма, проявлявшая и актуализировавшая, по-новому преломлявшая традиции классической русской поэзии, и форма, дающая ключ к самовыражению.

И еще Капочку Трике завораживает в Бальмонте и в новой поэзии то, что много позже Г. Шенгели в очерке о Верлене опишет как «жадность к жизни, умение лирически влюбляться в любой пустяк… умение петь всеми словами, от самых возвышенных до самых грубых», давшие «могучий освобождающий толчок всей последующей поэзии» и ее «тематическое раскрепощение»[15]?

Однако стихотворные упражнения Капочки Трике не сводимы только к аллюзии на манеру Бальмонта. В стихах Капочки Трике слышен гул поэтических голосов, что в подавляющем большинстве случаев является результатом слуховой, ритмической памяти. Не противопоказано также применительно к нашей героини вести речь либо о центоне, но в расширительном значении термина, либо о пастише, или пастиччо. В то же время,

[14] См.: *Озеров Л.* Константин Бальмонт и его поэзия // Бальмонт К. Избранное. М.: Художественная литература, 1983, с. 12.

[15] *Шенгели Г.* Поль Верлен (1844–1896) // Поль Верлен. Избранное. М.: Московский рабочий, 1996, с. 20.

определяя ласкуты-включения, следует помнить об устойчивости некоторых поэтических мотивов; тем более, что к целям пародирования заимствования Капочки Трике отношения не имеют.

Включения в стихи отдельных строк другого или других авторов и в самом деле нередки у Капочки Трике. Например, в стихотворении «Доступно ль мне спокойное забвенье?» есть строка «Алмазы радости, жемчужины страданья», где «жемчужины страданья» из «Кинжала» М. Лермонтова: «И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла, /Но светлая слеза — жемчужина страданья». Лермонтовым же веет и от строки «Крикливой пёстрою толпою…» (Vers le cértificat!): ср. «Как часто, пёстрою толпою окружён»…(М.Ю. Лермонтов. 1-е января. 1840). Впрочем, не обошлось здесь, вероятно, и без пушкинских «Цыган»: «Цыгане шумною толпой…» (1824).

Отметим также что «Кинжал» с эпиграфом из одноименного стихотворения М.Ю. Лермонтова — «Иль никогда на голос мщенья / Из золотых ножон не вырвешь свой клинок…» — есть у В.Я. Брюсова (1903) в цикле «Современность». Таким образом, еще один мотив поэзии XIX века, актуализированный явным лидером поэзии начала XX в., фиксируется и используется Капочкой Трике. К Брюсову же, вероятно, восходит и строка «Гроба страдания» в стихотворении «Париж» (1907), см.: «Каждая комната — гроб!» в стихотворении В. Брюсова «Словно нездешние тени…» (1900).

Итак, центонность стихотворений Капочки Трике означает заимствование лексических фрагментов, образов, интонационных и ритмических моделей[16]. И хотя «последним приемом (он еще называется перепевом) часто пользуются поэты-сатирики»[17], центонность текстов нашей героини укоренена в начитанности и восприимчивости автора: стихи наиболее читаемых и почитаемых поэтов, которым она бессознательно подражает, Капочка Трике использует в качестве риторических образцов.

[16] См.: *Бирюков С.* Поэтический мастер-класс. Урок шестой, центонический. URL: <http://www.topos.ru/article/2085>.

[17] Там же.

Рутинной литературной (и поэтической) реальности начала XX века все еще не были чужды образцы XIX века, 1870–1880-х гг. в частности. В связи с этим для расщепления гула поэтических голосов в тетрадке Капочки Трике *a priori* представляется важным творчество К.К. Случевского (1837–1904), одновременно и искушающее на некоторую поэтическую корявость[18], и соединяющее Золотой и Серебряные века русской поэзии[19]. Поэзии Случевского, чья последняя прижизненная книжка «Песни из Уголка» в 1902 г., занимает вполне устойчивое и прочное место в поэтическом чтении начала XX века. Она не противоречит классической традиции, обнаруживая свою укорененность в литературе XIX века, но одновременно принята такими поэтическими лидерами эпохи, как Вяч. Иванов (см. его «Тени Случевского»; 1906), Ин. Анненский, В. Брюсов и Ф. Соллогуб. Ведь на первый план уже вышел символизм и определились его основные наследники — акмеизм и футуризм. Закрепленный за каждым из этих течений канон текстов в то время еще даже не сформировался, но находки старших мастеров уже связывались с именем каждого из них и узнавались, а их приемы и интонации перерабатывали на свой лад многие, кто ощущал свою причастность к поэзии. Именно так и следует относится к связи стихов Капочки Трике с творчеством К. Бальмонта и В. Брюсова — самых значимых и знаковых фигур поэтической жизни той поры, чьи голоса в начале XX века наиболее слышны и узнаваемы.

Судя по всему, автор стихов в тетрадке не принадлежит к художественной богеме, не выказывает особого интереса к общественной жизни (никаких отголосков политических событий эпохи — а это время излета Первой русской революции 1905–1907 гг., — в записках нет). Она просто передает свои повседневные путевые и бытовые наблюдения, переживания, выражает довольно бесхитростные мысли и описывает стихами — искренне, эмоционально, темпераментно, порой живописно

---

[18] Особая признательность В. Перельмутеру за эту и ряд других подсказок.

[19] См.: *Приходько В. А.* «А Ярославна все-таки тоскует…» // Случевский К. Стихотворения. Петрозаводск, 1981, с. 5–22; *Перельмутер В. Г.* Меж двух эпох // Случевский К. К. Стихотворения. М.: Детская литература, 1983, с. 5–24.

и экзальтированно —нехитрые дни своей жизни во время путешествия или поездки, бросаясь при этом то к одному поэтическому образцу, то к другому. Динамика подписей к стихам (даты и топонимика) указывает на то, что автор учится и живет в Париже, но едет в Германию, затем снова возвращается в Париж.

Известно, что к началу XX века большинство европейских университетов открыли свои двери для женщин, но не всегда на тех же условиях, что для мужчин. Среди городов, где побывала Капочка Трике, есть и Гейдельберг, университет которого в то время славился либерализмом и большим притоком иностранных студентов, в том числе женщин. Однако стихотворение о сертификате (свидетельстве о полученном образовании, заменявшем женщинам диплом в некоторых высших учебных заведениях) написано в Париже и пестрит вставками на французском языке. Вероятно, и свой сертификат Капочка Трике планировала получить в Сорбонне, традиционно считавшейся крупнейшим и престижнейшим университетским центром.

Не берусь оценить художественную значимость самых стихов в тетрадке, хотя одним явным достоинством, соответствующим замечанию Пушкина о том, что поэзия должна быть немного глуповата (см.: А. С. Пушкин — П. А, Вяземскому, 1826, вторая половина (не позднее 24) мая[20]), они, несомненно, обладают.

Эти стихотворные записки допустимо счесть бесполезным сочинительством и эпигонством, а можно — любопытным ego-документом; свидетельством путника, любопытствующего в жизни, и способом самонаблюдения; формой, фиксирующей значительность переживаемых дней.

Однако свидетельств о том времени — ярких и выразительных — немало, поэтому, как мне представляется, неучтенная архивами тетрадка интересна другим: пограничностью литературной и внелитературной действительности, когда одержимый страстью к поэзии человек воспринимает мир через ее призму и выражает себя с ее помощью. Кроме того, поэтический дневник Капочки Трике, в силу отсутствия каких-либо биографических данных об авторе, является своего рода дистиллированной

[20] *Переписка А. С. Пушкина*: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1982, с. 243.

(а может быть и стерильной) средой, обнаруживающей случаи бытования стиха в пору его популярности среди интеллигенции.

Ни сама Капочка Трике, ни ее тексты никоим образом не легитимированы в литературе, не являются фактом литературной жизни, но содержимое тетрадки передает ряд черт, корреспондирующих и соотносимых с литературной действительностью начала XX века, присущих тому периоду, в хронологические границы которого встраивается данный лирический дневник, датированный, как уже отмечалось, 1907–1908 гг., а они являются частью эпохи поэтического бума начала XX века.

В совокупности черт, характеризующих тетрадку, стоит отметить некоторые сообщающиеся с ней тенденции русской поэзии начала XX века: во-первых, господство лирики; во-вторых, нередкое конструирование поэтических сборников той поры по модели лирического дневника, предполагающей, что читателю интересна сама последовательность душевных движений автора[21]. В то же время Капочку Трике трудно упрекнуть во вменяемом когда-то модернистам в вину демонстративном уходе от повседневной действительности, в нарочитой увлеченности прихотливой тематикой и затейливыми способами выражения.

В тетрадке есть перевод стихотворения Поля Верлена «Un grand sommeil noir…» («Мрачный сон») из его книги «Мудрость» (1880). Поль Верлен, как известно, был программным автором для русских модернистов, и к началу XX века переводы стихотворения «Un grand sommeil noir…» сделали Ф. Соллогуб (1897) и В. Брюсов (1898). В явной зависимости от решения Брюсова находится первая строфа перевода Капочки, рифмующей «вежды» и «надежды» и заимствующей у Брюсова строку «Усните, все надежды!».

Капочка Трике:

Сон черный, как молчанье,
Спустился мне на вежды.
Усните, все желанья,
Усните, все надежды…

[21] См.: *Гаспаров М. Л.* Поэтика Серебряного века // Русская поэзия Серебряного века. 1890-1917. Антология. М.: Наука, 1993, с. 13.

В.Я. Брюсов:

Огромный, черный сон
Смежил мне тяжко вежды.
Замри, ненужный стон,
Усните, все надежды![22]

Заимствования в первой строфе оставляют нам свидетельство читательской предпочтительности перевода Брюсова у современников. Вторая же и третья строфы не совмещаются с переводами Соллогуба и Брюсова; здесь Капочка предлагает собственный вариант прочтения Верлена, не смущаясь трудностей перевода, о которых много позже, в 1945 г., писал Г. Шенгели: «Переводить Верлена крайне трудно… В некоторых его стихах точное значение слова играет лишь подсобную роль, и художественное впечатление создается игрой звуков и ритмов…»[23]. Тем не менее Капочка Трике вносит свой скромный вклад в методику переводов Верлена, записав параллельно — билингво — свой русский и авторский французский тексты стихотворения.

С идейным и образным миром, тематикой новой русской поэзии связывают тетрадку Капочки Трике и опыты литературных реминисценций, к которым относится ее стихотворение «Из Пьера Лоти».

Кстати сказать, в мелодике упомянутого стихотворения не обошлось без М.Ю.Лермонтова и его «Демона» (1837), в частности. Творчеству этого поэта присущи черты (символика образов, психологизм и автобиографическая исповедальность), оказавшиеся востребованными новым временем. Возможно, небесполезным для подтверждения этого обстоятельства является тот факт, что в работе над юбилейным, иллюстрированным изданием его сочинений, подготовленным к 50-летию со дня смерти поэта (1891 г.), участвовали М.Врубель с иллюстрациями к «Демону», В.Серов, А.Васнецов, Л.Пастернак и другие художники. «Сочинения» в трех томах вышли в 1891–1899 гг.

---

[22] Цит. по: Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М.: Радуга, 1994, с. 341.

[23] *Шенгели Г.* Поль Верлен (1844-1896) // Поль Верлен. Избранное. М.: Московский рабочий, 1996, с. 21-22.

(М.: т-во И.Н.Кушнерев и К°). Это было одно из интереснейших в своем времени изданий и из-за подбора иллюстраций, и потому что при его печатании использовался фотомеханический способ, бывший новшеством. Он позволял воспроизводить авто- и фототипии, цинкографию, придавая аутентичность изображениям. Издание и по сей день имеет немалую букинистическую ценность. Кто знает, не оно ли способствовало актуализации интереса к поэту у читателей, в том числе и у молодого поколения?

Отмеченные попытки перевода и литературных реминисценций контаминируют с такими тенденциями и особенностями новой поэзии, как, во-первых, суггестивность, то есть воздействие на иррациональное в воспринимающем сознании[24]; а во-вторых, поиски экзотики в истории (как у Брюсова), мифологии (как у Вяч. Иванова), географии (как у Бальмонта и Гумилева), на что модернистов толкает программный (демонстративный и умышленный) уход от повседневной действительности[25], а Капочку, как и в других случаях, — читательские впечатления.

Возможно, и отсутствие в лирическом этом дневнике следов политических споров эпохи является в какой-то степени отголоском модных литературных тенденций. В стихах Капочки Трике гражданская тема просто не затрагивается, хотя в ее уже упоминавшейся «Песни умирающего интеллигента» нетрудно усмотреть отзвук общественно активной позиции.

Тем не менее гораздо различимее у Капочки интонации русского классического романса, являвшегося важным пластом культуры начала XX века, когда этот жанр становится не просто популярным, но общезначимым, чем литература и читатель (слушатель) реагируют на взаимную привязанность. Интонации романса слышны, например, в стихотворении «Париж», дактиль которого вызывает в памяти отголоски и «Утра туманного, утра седого…» И.С.Тургенева («В дороге», 1843) и более позднего стихотворения А.Н.Апухтина «Ночи безумные, ночи бессонные…» (1876). Примечательно, что используются эти

[24] *Гаспаров М.Л.* Поэтика Серебряного века // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917. Антология. М.: Наука, 1993, с.15.

[25] Там же, с. 11.

реминисценции в городской зарисовке, а не как вариация на тему ушедшей любви (мотив, считающийся жанрообразующим для романса). В связи с этим стоит, вероятно, отметить ряд обстоятельств бытования упомянутых текстов, тургеневского, прежде всего. Романс «В дороге» известен примерно с середины XIX века. Авторством музыки на слова Тургенева считают либо его знакомого — офицера лейб-гвардии Гусарского полка, расквартированного в Царском Селе, Эраста Аггеевича Абазу (?-1855)[26], либо кого-то из членов этой и.

Интерес музыкантов к стихам Тургенева оживился к концу века, когда в 1885 и 1891 гг. вышли сборники его стихов. Большинство романсов на стихи И.С.Тургенева написаны именно в 1880–1910-е гг. Тогда же особую известность приобрело и «Утро туманное…» на музыку [Э.А.] Абазы, в исполнении В. Паниной ([1873]–1911). Романс звучал и на эстраде, и в домашнем быту. В 1913 г. первую строчку этого стихотворения Блок сделает эпиграфом к своему «Седому утру», а в 1920 г. выйдет сборник «Седое утро», куда войдут стихотворения Блока 1907–1916 гг.

И в этом случае Капочка Трике использует именно те интонации более ранней русской поэзии, которые актуализировались в конце XIX — начале XX веков. Естественно, что Тютчев, провозглашенный символистами своим предшественником, тоже не остался без внимания Капочки Трике: ее «Фонтан» («Как высоко поднимается /Серебристая струя…»), безусловно, восходит к «Фонтану» Тютчева («Смотри, как облаком живым / Фонтан сияющий клубится…»)[27]. Это стихотворение, впервые напечатанное в пушкинском «Современнике» (1836), входило в собрания стихотворений Ф.И.Тютчева 1854, 1868, 1886 и 1900 гг.[28] Характерно, что своему переводу Верлена Капочка предпосылает эпиграф «*…silence, silence*» (последняя строка стихотворения Верлена), и ясно, что этот выбор

[26] См. письмо И.С. Тургенева к П.В. Анненкову от 15 (27) июня 1855 (*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 тт. Т. 3. М.: Наука, 1987, с.32).

[27] *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1988, с.63.

[28] *Тютчев Ф.И.* Полное собрание стихотворений / Редакция и комментарий Г.Чулкова; вступительная статья Д.Д.Благого. М.; Л.: Academia, 1933, с.374.

отзывается эхом тютчевского «Silentium!», объявленного символистами едва ли не своим поэтическим манифестом.

Таким образом, тетрадка стихов Капочки Трике рядом своих особенностей оставляет впечатление любопытного свидетельства эпохи, образчика стилизации, поэтических упражнений, противоречиво отразивших и преломивших некоторые тенденции литературной жизни той поры. Капочкины стихи — это лакмусовая бумажка поэтической прививки культуре: что и кого читали и запоминали, усваивали, держали на книжной полке, заносили в альбомы.

Стихи Капочки пронизаны перепевами и ритмами поэзии XIX века, обнаруживая явные связи с ней и растворяя неявные (например, пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ль во многолюдный храм…» — Капочкино «Она на площадке вагона стояла… / Отъехать был поезд готов…» из уже упоминавшегося стихотворения «Берте»), но не порождая при этом новой поэтической действительности, как то происходит у символистов, а оставаясь в рамках стихотворных опытов и дневниковых записей, заключенных в форму стихотворного дамского альбома. Только альбома трансформированного: он заполняется собственноручными поэтическими перепевами владелицы, а не стихами, которые записывают в него поэты (как было в начале XIX века) или переписывают обладатели альбома (как происходило в середине XIX века и позже). Иначе говоря, стихотворная тетрадка Капочки Трике — это помимо всего прочего еще и свидетельство умирания альбома как одной из форм бытования литературы в культуре: альбом уходит вслед за самой литературной эпохой, его породившей.

Таким образом, тетрадка Капочки Трике, запечатлевающая общие признаки эволюции поэзии и ее характерные черты, оказывается частным подтверждением общих законов развития культуры.

Исходя из ряда теорий, описывающих эти законы, в том числе, из соображений, высказанных Ю. М. Лотманом в исследовании «Культура и взрыв»[29], можно предположить, что литература как часть культуры и поэтическое творчество как часть литературы

[29] *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992.

являются структурами, постепенно накапливающими смыслы, и становятся самодостаточными в результате «взрыва». Иначе говоря, поэзия, погруженная во внешний мир, втягивает этот мир и накопленный им опыт в себя (то есть усваивает их) и выбрасывает переработанными (то есть организованными и преобразованными по законам творчества[30]), превращая реально виденное в условно реальное (то есть в вымысел)[31]. В то же время импульсы культуры входят в бытовое поведение как его элементы. С этой точки зрения, дневник может быть рассмотрен как пространство культуры, лежащее вне литературы, но находящееся в диалоге с ней (то есть взаимодействующее с ней и обусловливающее ее). А стихотворный дневник предполагает аналогичные отношения с поэзией.

Иными словами, любые усилия, требующиеся для того, чтобы написать стихотворение и сделать это так, чтобы стал понятен не только его явный, но и неразличимый в осязаемом смысл, накапливаются в культуре. Стихия складного, эмоционального и искреннего, ритмического и рифмованного рассказа, распространенного в культуре в некоторые периоды ее развития (такими были начало XIX и XX веков в России), создает благодатную почву для художественного взрыва, приводящему к качественному скачку.

«Существование факта как *литературного,*— писал Ю.Н. Тынянов, — зависит от его дифференциального качества (т. е. от соотнесенности с литературным, либо внелитературным рядом), другими словами, — от функции его. То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается»[32]. В этом смысле стихи Капочки Трике, отсылающие к поэзии предшествующей и воскрешающие тени Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Случевского, Апухтина и др., указывают на произошедшее изменение функции элементов поэзии этих авторов,

[30] Там же, с. 208-209.

[31] Там же. С. 11.

[32] *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977, с 273.

на превращение их литературных приемов в речевые, банальные, служебные, то есть эпигонские и стертые. Одновременно в поэтических опытах Капочки отмечаются предвестники преобразования системы, аккумулируются пристрастия, сюжеты и темы, которые либо уже есть, либо еще возникнут в поэзии на новом витке ее эволюции.

В связи с этим публикуемая подборка, не претендующая на открытие нового поэтического имени, представляется любопытным материалом, отражающим атмосферу одного из самых интересных периодов развития литературы, когда читательские ожидания и накопленная инерция классической поэзии создали условия для литературного прорыва, породив Серебряный век русской поэзии.

Поэтическим перепевам, переложениям, пародиям, подражаниям, цитатам (явным и скрытым), вариациям, ассоциациям посвящено немало работ. Их библиографический список, наверняка окажется весьма объемистым. Однако вряд ли наберется много описаний частных свидетельств, ассоциирующихся с дневником, да еще стихотворным, запечатлевших то, как осколки стихов, их ритмы и интонации, формы и фразы, а кроме этого — что особенно важно — читательская ориентация на поэзию и поэтическая традиция, растворяясь в повседневности, оборачивалась дневниковыми записями и становилась инструментом самовыражения. В этом, полагаю, и заключается уникальность тетрадки стихов ушедшей в небытие Капочки Трике, умноженная тем, что сама ее дневниковость мерцает, как тухнущая лампада: огонь в ней задувает поднимающийся ветер грядущих перемен, которые сделают любое частное свидетельство потенциальным материалом следственного дела, чем, с одной стороны, многократно усилится ценность подобных реликвий, а с другой стороны, их хранение станет небезопасным, и дневник в XX веке вслед за альбомом практически исчезнет из обихода в России.

Безусловно, реестр поэтических имен и вкраплений, включенных в тетрадку, можно и пополнить. Однако множить примеры заимствований — явных и неявных — смысла, пожалуй, нет: речь ведь не о досье, а о тенденции, отраженной едва не

затерявшейся тетрадкой. А она представляет собой для истории литературы интересное и значимое свидетельство популярности у читателей и укорененности в культуре творчества поэтов, чьи особенности манеры и стиля воспроизводились и моделировались намеренно или бессознательно.

Не поэтому ли тетрадка Капочки Трике, которую все время хочется назвать ученической, невольно наводит на болезненную и актуальную ныне тему преподавания словесности?

Мы все учились понемногу

Как известно, сложение стихов считалось частью элементарного образования со времен едва ли не античных. С конца XVIII века курсы русской словесности также имели своей целью «приучать… детей к благозвучно изящной родной речи… знакомить с именами замечательных в литературе лиц и обогащать память хорошими оборотами»[33], для чего включали не только грамматику, но и краткие правила стихосложения и описание родов поэзии, входившие в занятия риторикой. Понятие «словесные науки» объединяло дисциплины, относящиеся к человеку, как обладателю «силы ума» и «дара слова»[34], а методика преподавания подразумевала практическое овладение всеми упомянутыми навыками, необходимыми любому

[33] См.: *Перевлесский П.М.* Предисловие // Перевлесский П.М. Практический синтаксис сложного предложения и стихосложения. М., 1842.
Перевлесский Петр Миронович (1815–1866) — славист, педагог, писатель; выпускник Московского университета. Преподавал в разных учебных заведениях, в том числе Московском дворянском институте, Лазаревском институте восточных языков, Александровском (Царскосельском) лицее (с 1851 г.), где проработал 15 лет, а с 1862 г. являлся профессором русской словесности. Автор ряда известных учебных пособий: «Русское стихосложение» (1853), «Памятники старославянского языка» (1854), «Грамматика старославянского языка» (1856), «Практическая грамматика русского языка» (1859), «Предметные уроки по Песталоцци» (1862), «Славянская грамматика с изборником» (1863) и др. Этими книгами, многократно переизданными, охотно пользовались при преподавании. Кроме того, подготовил к печати сочинения М.В. Ломоносова, В.К. Тредьяковского, Д.И. Фонвизина.

[34] См.: *Кошанский Н.Ф.* Общая риторика. СПб., 1834, с.1.

образованному, пишущему или говорящему человеку. Для достижения данной цели, по мнению Кошанского[35], существуют три средства: «1. Чтение, 2. Размышление, 3. Собственные упражнения». «Чтение требуется, чтобы замечать лучшие слова, идеи, выражения, прекрасные мысли», размышление образует «способность рассуждать», а собственные упражнения необходимы, потому что «тот, кто не упражнялся в составлении учебных сочинений, всегда будет не тверд в слоге и не сможет написать десять строк связно»[36]. Иными словами, умение писать стихи не являлось прерогативой исключительно одаренных личностей: так или иначе это могли делать почти все образованные люди. Шарады, составленные в стихах, буриме и тому подобные затеи и литературные игры были обычным семейным развлечением даже еще сравнительно недавно, в середине XX века. Поэтому сама по себе способность выражать мысли (и думать) стихами не является ничем экстраординарным. Курсы риторики, таким образом, предполагавшие овладение приемами ораторской и поэтической речи, ее механизмами, прививали навыки того, как читать и понимать чужую речь, в том числе поэтическую. Вот она-то и льется из просвещенной барышни, скрывшейся в начале XX века за псевдонимом «Капочка Трике», как органическая стихия ее натуры, обнаруживая и читательские вкусы, и неповторимые интонации эпохи.

За помощь, оказанную при подготовке материала, я признательна А.М. Гуревичу, В.В. Калмыковой, Г.Л. Медынцевой, Е.Н. Пенской, В.Г. Перельмутеру.

[35] Кошанский Николай Федорович (1784 или 1787—1831) — писатель и педагог. Выпускник Московского университета; доктор философии (1806). В 1811–1828 гг. был профессором русской и латинской словесности в Царскосельском лицее, то есть учителем А.С. Пушкина. Известность приобрел составлением учебников по риторике, обобщавших его огромный педагогический опыт: «Общая риторика» (СПб., 1818; 10-е изд., 1849) и «Частная риторика» (СПб., 1832; 7-е изд., 1849). По этим книгам учились несколько поколений гимназистов. В 1851 г. учебники Кошанского были заменены «Теорией русской словесности» К.П. Зеленецкого, но его опыт продолжал использоваться в педагогике.

Стихи Капочки Трике

1907–1908 годы

Мне хочется вихрем по степи промчаться,
Чтоб ветер рвал кудри и дух замирал.
Мне хочется к снежным вершинам подняться,
Чтоб молнии свет под ногами сверкал.
Мне хочется прочь от земли оторваться,
Чтоб волны меня на простор унесли.
Мне хочется морю свободно отдаться,
Рев дикий послушать в безбрежной дали…

…Когда стонут ели, рыдают березы,
Потоки ревут, преграждая пути,
И мрачные тучи льют гордые слезы,
Мне хочется в чащу лесную пройти,
Чтоб встретить лицом мне к лицу непогоду,
Иль счастье узнать, иль себя погубить!
Мне хочется жизни, борьбы и свободы,
Мне хочется страстно, безумно любить.

***

Люблю я широкое синее море…
В бездонной его глубине
Как будто бы скрылося тихое горе
И замерло там в полусне.
Так тихо рокочут печальные волны,
Печальную песню поют…
Безумно качаются легкие челны
И вдаль за собою зовут.

Вдруг все встрепенулось!
То вихорь промчался,
Шквал дикий поднялся,
И море проснулось.

Вздымаются черные, ярые волны
До самых небес… Завывают, ревут…
И серые, грязные тучи безмолвно,
Как будто бы в страхе, бегут.
А море рыдает, а море хохочет —
И в диком веселье своем
Весь мир уничтожить как будто бы хочет
И тут же тоскует о нем…

И голос мне чудится: тихое море,
Мечтанья, покой не жалею — гублю!
Безумное море, жестокое море,
Тебя я как жизнь молодую люблю!

Фонтан

(la [?][1] A. Cloud])
Как высоко поднимается
Серебристая струя!
В [сини] пышные сливается,
Извиваясь, как змея.

До небес она взбирается
И, прильнувши головой
К туче пышной, вдруг спускается ,
Застывая над водой…

Через рощу пробирается
Ветерочек молодой,
Прикоснулся — рассыпается
Струйка тонкой кисеей.

Между ветками скрывается
Луч веселый — золотой

[1] В квадратных скобках здесь и далее — либо неразборчиво, либо реконструировано.

Появился — отражается
Переливчатой дугой.

Мне в лицо струя бросается
Оживительной волной
И смеется, улыбается,
Манит к небу за собой.

***

Своим покрывалом легким грёзы
Меня окутали, любя:
Я вижу розы, розы, розы…
Одни лишь розы вкруг себя.

Убор их нежный, яркий, чистый,
Как светлый праздничный наряд,
Одел всю землю, и душистый
Стремится дивный аромат.

Их тонкий стебель кверху вьется
По серым зубчатым скалам,
А тихий ветер льется, льется,
Несется к ясным небесам.

Я на колени тихо встала,
Чтоб розы вкруг меня сплелись,
Лицом, тоскуя, к ним припала:
Шипы в лицо мое впились.

И на глазах блеснули слезы,
Туманом взор заволокло…
О розы, розы, розы, розы,
Зачем же вы к себе влекли?

Мане Мухаринской

Paris. 17/VI.07

Снова не спится; мелькают, колышутся
Тени над бедной моей головой,
Звуки ночные тревожные слышатся
И наполняют мне всю душу тоской…

Искоркой яркой средь мрака тяжелого
Образ твой светлый блеснул предо мной…
Помнишь ли ты отблеск неба лилового
Пред потухавшей вечерней зарей?

Светятся очи твои мне лучистые
Радостной, тихой, прозрачной слезой…
Помнишь, мы рвали фиалки душистые
Там, на горах, прошлогодней весной?

Я здесь одна. Беспросветно уныла
Темная ночь, полумертвый покой…
Где ж ты теперь, моя нежная, милая?
Где ты? Приди, мою скорбь успокой!

Больной

Paris. 24/VI.07

Склонись на колени ко мне, дорогая,
И очи попробуй закрыть…
Быть может, любовно и нежно ласкаю,
Сумею я боль утишить —
Быть может, умолкнет в груди трепетанье,
Горячее станет ровнее дыханье,
Ты хоть на минуту заснешь…
Я песнью волшебной твой сон успокою,
Той песни слова прозвучат
Так нежно, как нежен бывает весною
Фиалки лесной аромат…

На зов моей песни виденья слетятся
Воздушной, прозрачной толпой.
И тихо, как ива над прудом, склонятся
Над бедной твоей головой.

Берте

Paris. 26/VI.07

Она на площадке вагона стояла…
Отъехать был поезд готов…
В лице ее бледном, усталом дрожало
Глубокое горе, без слов. —
И тонкие пальцы листы обрывали
Из мятых, поникнувших роз…
Последним, прощальным приветом сверкали
Горячие очи без слез…
И поезд умчался… умчался, и вскоре
Все скрылось в тумане седом…
— Я видела горе, бездонное горе.
Смогу ль позабыть я о нем?

Genéve 9/VII.07

Попала я в страшное царство
Предгробной мучительной тьмы.
В том царстве меня обступили
Старухи… старухи одни.
Мигают слезливые веки
И шамкают рты без зубов,
Звучат похоронным напевом
Созвучия их голосов,
Их мертвые речи о жизни
Дыханьем зловонным своим
Красавицу Юность одели,
Как будто бы флёром густым.
Своей головой я коснулась

Безжалостно жестких седин,
И кудри мои золотые
Подернул серебряный дым.
Я встретила тусклые взоры
И тут же отпрянула прочь,
На ясные светлые очи
Спустилась тяжелая ночь.
И мысль испещрили морщины,
И в сердце прокралась тоска.
Смотрю — уж не превратилась
В старуху, в старуху сама…

Из Пьера Лоти[2]
Il ne[r] nevint jamais

Genéve. 28/VII.07

Он не вернулся уж боле —
Так, далеко от серых скал
Пустой Исландии, на [воле],
Под страшный шум в безбрежном море,
Он в ночь однажды пировал.

Справлял он свадьбу с морем диким.
Его кормилицей была
Невеста новая; великим,
Под стать себе сурово-диким,
Она его [ведь создала]!
На гребне волн ребенком малым
Его баюкала она…
И вот теперь могучим, славным
Она владела им желанным,
Она владела им сполна…

[2] Лоти Пьер (Loti, Pierre) (1850–1923), настоящее имя Луи Мари Жюльен Вио (Louis Marie Julien Viaud) — французский писатель и путешественник. Считается создателем нового литературного жанра — так называемого колониального романа. Творчество Лоти было чрезвычайно популярно в конце XIX — начале XX века. Член Французской академии (1892).

***

Freiburg. 11/VIII. [07]

Далёкий, как грёза, прекрасный
В лесу я услышала звон…
Он к небу стремился неясно,
Деревья окутывал он.
И свой гармонично-печальный
Привет он лучам посылал.
Когда в грустный час погребальный
Прозрачной фатой [всеохватный]
Их пурпурный свет трепетал.
И солнце вдали показалось
В последний единственный раз —
С тоской оно с миром прощалось
В тот грустно задумчивый час.
И слиться стремясь с небесами,
Чрез лес звон трепещущий плыл,
Но с бледными вместе лучами
Терялся он в нем меж ветвями,
Могилою лес ему был.

Песнь умирающего интеллигента

16/VIII.07

Будь проклята любовь без смелого признанья,
Не подарившая улыбки никому,
Заглохшая средь пламени страданья.
Как аромат в удушливом дыму,
Заглохшая любовь без смелого признанья.

О, будьте прокляты, бессильные желанья —
Густая цепь недвижимых теней!
Бесплодные, пустые упованья,
Роскошные цветы, лишенные корней,
Бесплодные, бессильные желанья!

О, будьте прокляты, беспомощного духа
Стремленья, растворенные в мечте.
Аккорд могучий, не достигший слуха,
Затерянный в бездонной пустоте,
Стремления беспомощного духа.

О, будь ты проклята безжизненная жизнь,
Как молодой орел над миром не паривший,
В гнезде подстреленный, испуганная мысль,
Свет лунный днем ничто не озаривший.
Будь проклята безжизненная жизнь.

Ляле

21/VIII.07

Я бессмертную форму ищу для живого мгновенья,
Ароматный эфир влить хочу я в кристальный сосуд,
Чтоб аккорд отзвучавший спасти от глухого забвенья.

Я бессмертную форму ищу для живого мгновенья.
Пусть в ней звуки замрут и
Шорох сосен седых на скалистой суровой вершине,
Освещенной лучом потонувшего солнца в крови.
Как невидимый хор, сны несущий безмолвной долине,
Шорох сосен седых на скалистой суровой вершине
При сиянье зари…

Дорогие черты, озаренные блеском улыбки
При обманчивом свете бесследно умчавшихся грёз —
В переливах мелодий так страстно рыдающей скрипки
Дорогие черты, озаренные блеском улыбки
Иль мерцанием слез…

Я бессмертную форму ищу для живого мгновенья,
Я утратить его не хочу никогда —
Пусть мелькало оно предо мною порой, как виденье,

Я бессмертную форму ищу для живого мгновенья,
Чтоб владеть им всегда!

Freiburg. 22, 23/VIII.07

О, бессмертная Ложь, о, святая богиня,
Для тебя я воздвигну таинственный храм.
И, склонивши колени пред вечной святыней,
Я тебе поклоненье и жертву воздам.
И от жертвы моей высоко над землей
Фимиам воскурится густой пеленой.
Из веков в бездну черную с ревом канувших
Я тяжелый и прочный сложу пьедестал.
Пол ковром устелю из святых суеверий,
Из мерцающей веры, пустых заблуждений.

Слившись в звонкие крики, любовь и проклятья
Обовьют стан твоих неподвижных колонн.
И гирлянды страстей в непрерывных объятьях
Ярким пологом лягут на жесткий амвон.
И на плитах холодных ей без участья
Отблестят светляки наслажденья и счастья.

В нем старуха седая в лохмотьях дырявых,
Покоренная, Истине будет служить,
Пред тобою кадильницей в пальцах усталых
Будет ладан смиренья, склонившись, курить.
И раскаянья ярким нетленным огнем

Разгорятся светильники над алтарем.
В блеске пышном свечей Ты, Богиня, предстанешь:
Ты, предвечная Ложь, одинокий кумир!
И поднимешь ресницы, безжалостно взглянешь
На лежащий в пыли у ступней Твоих мир…

Ты с застывшими вечно недвижно глазами
И с гирляндой углей обвитыми косами!

И ничье никогда дерзновенное око
Не сумеет схватить черт подвижных лица.
Над твоей головой из рубина корона
Тяготеет, как будто мерцанье венца,
И, с неясного лентой спускаясь чела,
Ткань цветная грехов весь твой стан обвила.
И постигнут все Боги, что Ты лишь нетленна,
Ты одна всем владеешь, Ты одна здесь царишь,
Что, меняя черты за чертами мгновенно,
Ты одна над забвеньем и смертью паришь.
И в грядущих веках погружаясь в нирвану,
Замирающим хором воскликнут: «Осанна!»

Из Верлена[3]

…silence, silence
Сон черный, как молчанье,
Спустился мне на вежды.
Усните, все желанья,
Усните, все надежды…

Мне память изменила:
Добра и зла границы
От глаз на веки скрыла.
О, грустная страница!

Я — колыбель пустая,
Что пред могильной нишей
Рука, едва толкая,
Качает тише, тише!..

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie :
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie !

[3] Стихи П.Верлена были в 1895 г. положены на музыку (песня для низкого голоса и фортепиано) Морисом Равелем (1875–1937).

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
O la triste histoire !

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau :
Silence, silence !

***

Доступно ль мне спокойное забвенье?
Я в вечном рабстве, я под властью взгляда
Неумолимого. С светильником сомненья,
С ланцетом острым, отравленным ядом,
Он мной владеет, чуждый сожаленья.

Доступно ль мне спокойное забвенье?
Алмазы радости, жемчужины страданья
Из недр души моей губительной рукой
Он вырывает. И полна терзанья
Смотрю, они, растоптанны ногой
Лежат в пыли, лежат без оправданья
Алмазы радости, жемчужины страданья!

Чей тяжкий грех, чье злое преступленье
Недвижным сводом над моей душой
Нависло? Поселилось угрызенье
Навеки в ней, и факел роковой
В неё забросил пламя разрушенья.

Чей тяжкий грех, чье злое преступленье?
Неумолимый, с взором отрицанья,
Поведай мне, дай угадать, кто ты!
Увы! Бесследно скрылись упованья.

Свои же искаженные черты
В его чертах я вижу с содроганьем.

Неумолимый, с взором отрицанья,
Я лишена спокойного забвенья.
Всю жизнь свою, все пламенные силы
Я в бой несу и всё же пораженье
Осуждена терпеть я до могилы
От страшного, всесильного виденья.
Я лишена спокойного забвенья.

Ляле

Я в башне на скале высокой
Живу над миром одинокой…
Кому пов[ем] печаль мою?

От слёз моих как бы кальчугой
Оделся мир чужою мукой…
Кому пов[ем] печаль мою?

Над башней замка с воем ръяным
Кружатся страсти ураганом…
Кому пов[ем] печаль мою?

Под скалами со злым стенаньем
Бьют волны чуждых мне страданий…
Кому пов[ем] печаль мою?

Любовь лишь эхом отдаленным
Парит вкруг стен уединенных…
Кому пов[ем] печаль мою?

Я тщетно слабою рукою
Стучусь в них со своей тоскою…
Кому пов[ем] печаль мою?

Аккорды чувств бесследно бродят,
Но в [тень] молчанья прочь уходят…
Кому пов[ем] печаль мою?

И светлых мыслей мириады
Бесплодно гаснут, как лампада…
Кому пов[ем] печаль мою?

Лишь в стенах здания пустого
Рыдают филин и сова…
Кому пов[ем] печаль мою?

Песнь солнцу, блеснувшему на мне

Ты, светлый Бог, тумана мрак пронзивший
Снопом своих сверкающих кудрей.
Ты, пламенем всесильным опаливший
Цепь пёстрых гор, о дивный Царь царей!

Ты мантией прозрачно золотистой
Одевший потускневшие листы
И в мёртвый лес, о юный, вечно чистой
Дыхнувший ароматом красоты!

Ты в радости блистающей победной
Прильнувший к изумрудовым струям
И радугой зажегший многоцветной
Царевну, в даль летящую к морям,

Ты мощный хор ликующих созвучий
В душе моей заставивший звенеть!
Ты, Сын небес, дай силы мне, Могучий,
Безумно жить, с восторгом умереть!!!

Heidelberg

Памяти
Анны Ивановны Журавлевой

***

Я для моей души тоскующе мятежной
На кладбище мечты построю склеп пустой.
Из замков прошлого, разрушенных небрежно,
Я стены возведу тяжелою рукой.

И чуждая борьба, и чуждая свобода —
Поднимутся в глухом молчании оне,
И я, как властелин, войду под эти своды
И поселюсь навек в их мрачной глубине.

Я двери закую, я щели замурую,
Я прочно огражусь за каменой стеной,
Чтоб в мертвенную тьму — желанную, глухую —
Случайно не проник луч режущий дневной.

И мимо стен моих промчатся дни и годы,
И вихорь их теней ко мне не донесет.
Лишь мох былых страстей внутри облепит своды,
Воспоминаний плющ извне их обовьет.

И так пройдут века, останусь я изъята
Из вечных перемен в потоке гробовом,
И замолчит во мне безумием объята
Смирившаяся жизнь пред смерти торжеством.

Heidelberg
9/XI.07

Vers le cértificat!

Крикливой пёстрою толпою
Явились мы издалека,
Не зная сна, лишась покою,
Объяты страстию одною
Несёмся все к cértificat…

Одни со школой распростившись,
Другим уж больше сорока,
Pas d'importance[4], мы помирились,
Все дружно с тем мы согласились
Равняет нас cértificat…

Туда, к нему летят все взгляды,
К нему протянута рука —
Не ждем уж в жизни мы отрады,
Одной лишь жаждем все награды
Cértificat, cértificat!

Занять места поближе, чтобы
Не раз помяли нам бока,
Et bien[5], мы вынести готовы
Немало бед, немало злобы
Из-за тебя cértificat.

Понять le cours[6] порой мешают
Густых незнаний облака;
Но нас те беды не смущают:
Les professeurs[7] нам обещали
Вручить grand tête cértificat.

О, мы презрели все невзгоды!
Течет чернильная река.
Иной не ведает заботы
Как prendre[8] ноты, prendre ноты,
Чтоб заслужить cértificat!

[4] Неважно, не имеет значения (франц.).

[5] Ладно, хорошо (франц.).

[6] Лекция, курс (франц.).

[7] Профессора, (франц.).

[8] Брать, извлекать (франц.).

Порой, не часто, ей-же Богу,
В душе шевелится тоска,
Mais du courage[9], смелее в ногу,
Отбросим лишнюю тревогу,
Ведь впереди cértificat!

Когда же получим с бою,
Жизнь перед нами широка,
Bonjours contents[10], горды собою,
Вернемся твёрдою стопою,
Неся в руках cértificat!

Paris. 8/XII.07

Париж

Любишь ли улицы, длинные, длинные
Старых кварталов угрюмых, глухих,
Стены суровые, башни старинные
В черную даль, в бесконечность пустынную
Тени ушедших камней седых…

Улицы мрачные,
Башни прозрачные
Любишь ли их?

Любишь ли здания полуснесённые,
Мшистые стены покоев пустых,
Где словно совы гнездятся бессонные
Призраки [войн] в углах запыленных
Жизней невидимых, скорбей чужих…

Ветхие здания,
Гроба страдания
Любишь ли их?

[9] Ну же, не унывайте! (франц.).

[10] Contents (франц.) — довольные.

Любишь ли где-то случайно мелькнувшие,
Чьи-то влекущие тайной черты
С бледным туманом зари ускользнувшие
И навсегда, навсегда потонувшие
В бездне несбывшейся мёртвой мечты…

Лица случайные,
Чуждые, тайные
Любишь ли ты?

Любишь ли образов толпы нестройные
В жажде великой, живой красоты
Мысли безумные, сны беспокойные,
Ужаса очи горящие, знойные,
Мрачные звезды ночной темноты…

Толпы незримые
Неотвратимые
Любишь ли ты?

Маки

Сквозь [неумолчный] аккорд неизбежного
В гуле страдания, в сонме движения,
Пусть мне простят, что в мелодии нежные
Я облекаю аккорды забвения…

Рокот волн океана безбрежного
Я не стремлюсь утишить песнопением,
Я не хочу в глубину безутешного
Бросить фальшивый алмаз утешения…

Но сквозь суровый хорал неизбежного
Чудится тихое, чудится нежное…

Памяти
Анны Ивановны Журавлевой

Пусть мне простят, что в венки белоснежные
Вечно живые плету я мгновения,
Их теплотою дыхания нежного
От холодов берегу разрушения…

Я под покровом уныния снежного
Рвать не хочу лепестков наслаждения.
Я не стремлюсь на полях безнадежного
Гордо взрастить семена заблуждения…

Но из мгновений в венки белоснежные
Вьется лишь чистое, вьется лишь нежное.

Paris. 7 февраля 1908 г.

А.В.Маньковский

«Азраил» Лермонтова – незавершенная «романтическая» мистерия 1830-х гг.

В главе «Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов» давней книги «История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века» (Л., 1982) В.Э.Вацуро указывал, что в «драматических фантазиях» Н.В.Кукольника («Торквато Тассо», «Джулио Мости», «Доменикино» и др.) «определилась модель жанра, получившего в 1830-е годы довольно широкое распространение». По словам ученого, «“фантазии” тяготели к своеобразному мистериальному аллегорическому действу и находили свой аналог как в лирической поэзии, так и в романтической поэме 1830-х годов с мифологическим или аллегорическим сюжетом: в “Азраиле” Лермонтова, в поэмах А.И.Подолинского, В.И.Соколовского и др.»[1]. Подобных произведений довольно много, можно даже говорить о некоем жанровом комплексе лиро-эпических и лирико-драматических произведений, тяготеющих к «романтической» мистерии (аллегорическому действу и т.д.). Правда, позволительно усомниться,

[1] *Вацуро В.Э.* Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века. Л., 1982, с. 351–352.

что именно «фантазии» Кукольника оказали решающее воздействие на их появление.

Надо отличать те из них, в которых фантастика существует, так сказать, лишь на уровне сюжета, от тех, где она имеет определенное структурное выражение, приближающее целое к драматической форме особого типа (вкрапления «драматизированных» диалогов фантастических и полуфантастических персонажей, всевозможные отступления от основного размера произведения – в виде хоров и др. лирических партий и номеров, редко – в виде прозаических отрывков и т.д.). К первым относятся, например, стихотворная повесть В.А.Жуковского «Пери и ангел» (1821); находящиеся в сильной (хоть и творческой) зависимости от поэзии Жуковского поэмы Подолинского (их-то и имеет в виду Вацуро) – «Див и Пери» (1827) и «Смерть Пери» (1834–1836); «Ангел Смерти» (1831) Лермонтова.

Промежуточное положение (в указанном смысле) занимают совершенно не сравнимые друг с другом по уровню художественного мастерства «Мироздание» (1832) Соколовского и «Демон» (1829–1839)[2]. Собственно мистериальное начало в «Демоне» само собой очевидно и не нуждается в дополнительных шагах для своего установления. В то же время мистериальность поэмы, как и в перечисленных выше случаях, просматривается (и остается) прежде всего на уровне сюжета. О последнем А.И.Журавлева писала: «Традиционный общеевропейский мистериальный сюжет в “Демоне” решается в действии, почти авантюрном, сохраняющем всю напряженность фабульного интереса и неожиданности: героине до конца остается выбор»[3]. (Правда, с нашей точки зрения, Тамара не столько действует, сколько влекома роковым демоническим началом, так что выбора ей как раз не остается – в отличие, напр., от Элоа у А.де Виньи, с которой ее иногда сравнивают[4].)

[2] Ср. с рассуждением Д.Е.Максимова в книге «Поэзия Лермонтова» (М.; Л., 1964, с.203) о «традиции романтических мистерий и поэм-мистерий» в связи с «Демоном», где он называет и некоторые из перечисленных здесь произведений, относя их прямо к мистериям.

[3] *Журавлева А.И.* Трагедийное в драматургии Островского // Вестник МГУ. Сер.9. Филология. 1986. №3, с. 32.

[4] Ср.: «При создании “Демона” Л<ермонтов> отталкивался от поэмы

Еще ближе ко второму («мистериальному») типу «Разрушение Вавилона» (1838) Соколовского.

«Азраил» (1831) Лермонтова – почти готовая, пусть и неоконченная, романтическая «мистерия» (по форме и по содержанию). Эта *поэма,* как известно, одна из ранних версий модного в 1830-е гг. сюжета о «странствиях отверженного ангела» в творчестве Лермонтова. Соотношение с другими версиями точно обозначил С.Дурылин: «…“Азраил” <…> стоит на одном из боковых путей к “Демону”: он написан в том же году, когда поэт на 56-м стихе оборвал т р е т и й очерк “Демона” (1831) признанием: “Я хотел писать эту поэму в стихах; но нет. – В прозе лучше”»[5]. В перспективе – «Ангел Смерти», написанный в том же году, что и «Азраил», и лишь затем – четвертый приступ к «Демону» – создание четвертой редакции, знаменующей окончательное возвращение в лоно лиро-эпоса (ср. у Б.Т.Удодова: «Поэт стремится испробовать <…> возможности самых различных родов и жанров для воплощения своего замысла (лирика, поэма, драма, проза, сатира). Но от этих попыток он снова и снова возвращается к романтической поэме»[6]).

Обратим внимание на еще одно высказывание С.Дурылина – между прочим, и о жанровой природе произведения: «“Азраил” – это имя одного лермонтовского существа из гордого рода “врагов небес”: 17-летний Лермонтов посвятил ему целую драматическую сцену, по недоразумению всегда печатаемую среди “поэм” Лермонтова»[7]. Последнее суждение ценно для нас: в нем точно схвачена двойственная природа «Азраила» (как она представлена в самой истории печатания лермонтовских произведений) и отразившаяся в ней двойственная природа романтической «мистерии» / философско-символической драмы.

Попытку примирить противоречия (двойственность) этой

В<иньи> “Элоа, или Сестра ангелов” (“Eloa, ou la Soeur des anges”, 1824) о любви девы-ангела к Люциферу» (*Вольперт Л.И.* Виньи // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. Цит. по: http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc).

[5] *Дурылин С.* Врубель и Лермонтов // ЛН. Т. 45–46. М., 1948, с.598.

[6] *Удодов Б.Т.* М.Ю.Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973, с.307.

[7] *Дурылин С.* Указ. соч., с.597.

природы предпринимает Б.Т. Удодов, определяя «Азраила» как «драматизированную поэму»[8]. К приведенному выше авторскому признанию Лермонтова, сделанному в рукописи третьей редакции «Демона» (желание писать поэму в прозе), отсылает суждение Э. Дюшена об «Азраиле» как о поэме, «некоторые места которой написаны прозой»[9]. Это суждение, в обобщенном виде, с учетом позиций других исследователей (Б.Т. Удодова прежде всего), повторено и в «Лермонтовской энциклопедии»: «Поэма своеобразна по форме: стихи чередуются с прозой, точнее, с драматизированным диалогом между героем и героиней»[10].

Ближе всего, после С. Дурылина (и, конечно, Вацуро, замечание которого об «Азраиле» стало для нас отправной точкой), к пониманию жанровой природы «Азраила» подходит Б.Т. Удодов (мнение которого в основном и излагает Л.Н. Назарова – автор статьи в «Лермонтовской энциклопедии»), писавший, что «в “Азраиле” поэт прибегает к довольно необычному чередованию стихов с прозой, точнее, с драматизированным прозаическим диалогом между героем и героиней. Он вводит в поэму и такую принадлежность драматических жанров, как ремарки, рисующие место действия, внешний облик, одежду героев и пр.»[11].

То, что здесь названо «довольно необычным чередованием стихов с прозой» или с прозаическим диалогом (его до какой-то степени можно назвать стихотворно-прозаическим, если считать «Рассказ Азраила» – частью его развернутой реплики или монолога; с другой стороны – это, безусловно, вставной «номер»: см. ниже), – не что иное, как прием смешения элементов различных литературных родов, легший в основу опытов европейских романтиков с литературной, и прежде всего драматической, формой[12]. Этот прием – один из признаков той жанровой модели, о которой шла речь выше. В «Азраиле» есть

---

[8] См.: *Удодов Б.Т.* Указ. соч., с.306.

[9] *Дюшен Э.* Поэзия М.Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейским литературам / [Пер. с фр.] Казань, 1914, с.82.

[10] *Назарова Л.Н.* «Азраил» // ЛЭ. М., 1981, с.27.

[11] *Удодов Б.Т.* Указ. соч., с.306.

[12] См.: *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. СПб., 2001; *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М., 1992.

и другие признаки этой модели – в сущности, все они налицо. Другой такой признак, служащий дополнением первого, – вставные лирические номера или партии персонажей: 1) песня Девы (ср. у Л.Н. Назаровой: «Интересна образная и стиховая структура песни Девы, построенной на контрастном развитии фольклорных параллелизмов»[13]; 2) «Рассказ Азраила». Отметим, что не только песня Девы (своеобразная стилизация или аналог тонического стиха народных песен: первое четверостишие с рифмами, во втором – зачатки свободного стиха – верлибра), но и «Рассказ Азраила», как и полагается вставному номеру, написан стихом, отличным от основного размера – или основных размеров, если условно считать таковыми 4-стопный и 5-стопный ямбы, использованные в первом, вступительном монологе Азраила – до прихода Девы. Это также 4-стопный ямб, но с исключительно мужскими рифмами, – стих, как бы находящийся «на переправе» между стихом «Исповеди» (1830?) – и стихом «Боярина Орши» (1835-1836) и «Мцыри» (1839). Еще одно замечание о стихе всего произведения: если все же считать, вослед Э.Дюшену и др. исследователям, «Азраила» поэмой (стихотворным произведением), «некоторые места которой написаны прозой», то стих целого – полиметричен, так же как стих многих других подобных произведений, – причем этот прием использован задолго до издания «Нежившей души» (1835) Е.П. Ростопчиной и самого известного и яркого произведения, написанного таким образом, – «Смерти Пери», однако же после «Эльфы» (1829) А.А. Шишкова.

Фантастический элемент целиком сосредоточен в образе главного героя – Азраила. Фантастика эта носит скорее философский характер и никакими внешними эффектами не сопровождается (вероятно, правильно будет, в соответствии с традицией, представлять себе Азраила существом крылатым, хотя на это нет никаких конкретных указаний, в том числе и в ремарках – вопреки Б.Т. Удодову, утверждающему, что ремарки рисуют «внешний облик, одежду героев»: нет, это справедливо только для одного персонажа – Девы). С.Дурылин называет Азраила «самым загадочным из “духов”, созданных Лермонтовым»; это – «ни ангел

[13] ЛЭ, с.28.

и ни демон и тем менее – смертный человек»[14]. Б.Т.Удодов, правда, по поводу персонажа следующей версии сюжета о странствиях духа в творчестве Лермонтова – Ангела смерти, говорит, что в его образе получило выражение «определенное стремление поэта слить воедино демонские, ангельские и собственно человеческие черты, сложный и противоречивый комплекс которых с самого начала смутно вырисовывался в творческом воображении поэта при обдумывании вариантов “могучего образа”»[15].

В этом смысле характерны противоречия, на которые не раз указывалось. С одной стороны, Азраил говорит во вступительном монологе, что

…дух мой гибели не знает;
Живу один средь мертвецов,
Законом общим позабытый <…>
И я бессмертен, и за что же![16]

Деве он признается, что «сменял бы <…> вечное существованье на мгновенную искру жизни человеческой» (с. 222).

С другой стороны, передавая рассказ о своем довреме́нном ропоте, он оговаривается:

Душой, бессмертной может быть,
Зачем меня ты одарил?
(с. 223)

(В этой оговорке, так же как и в других случаях из истории поэзии 1830-х гг., можно увидеть пример экспансии лирики в область большой формы – поэмы, драмы, здесь – драматической поэмы.) Что сомнение Азраила в своем бессмертии – именно оговорка, заставляет думать то, что такая «лирическая оговорка» – практически единственная[17]. Другие высказывания Азраила на эту тему вполне согласуются между собой. Так, в дальнейшем ходе «Рассказа» он говорит, что

---

[14] *Дурылин С.* Указ. соч., с.598.

[15] *Удодов Б.Т.* Указ. соч., с.307.

[16] *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч. В 4 т. Т.2, с.220. Далее: Азраил, с указ. стр.

[17] Подобную «лирическую оговорку», хотя и с натяжкой, можно увидеть в стихах:
Но смерти верной на краю,
Взирая на погибший мир,
Я жил один, забыт и сир. *(с. 224)*

...за безумный сон,
За миг столетьями казнен.

И далее: «Бессмертный, смертную люблю». Природа Азраила двоится. Ответ на вопрос Девы: «…кто ты? откуда? ангел? демон?» – «Ни то, ни другое» – как будто не дает права утверждать, как это делает Б.Т.Удодов, что Азраил – падший ангел. В известном месте своего «Рассказа» Азраил отделяет себя от ангелов – или от других ангелов, он наблюдает их жизнь как бы со стороны («Я часто ангелов видал…»), однако отсюда еще не следует, что природа его другая. Он наказан за ропот («И наказание в ответ/Упало на главу мою»), его звезда – «рукой Творца раздроблена» (с. 223, 224). Единственное, что о нем известно наверняка, это то, что он – «изгнанник, существо сильное и побежденное» (с. 221).

Он много знает о смерти, на краю которой побывал, и о времени, которое когда-нибудь унесет красоту Девы. Смерть и время – его эмблемы. Когда заходит речь о его имени, он вспоминает о смерти: «Зови как хочешь смерть – уничтожением, гибелью, покоем, тлением, сном, – она все равно поглотит свои жертвы» (с. 221). В этом образе смерти – в любом случае поглощающей свои жертвы, вероятно, можно увидеть и возможную перспективу развития сюжета неоконченной «поэмы»: или Дева, или ее жених – воин, чей «шлем блестит как жар» и чей меч – «опаснее молнии», – должны пасть жертвами Азраила (с другой стороны, события могут развиваться и по сценарию, намеченному Жан-Полем в его «Смерти ангела»[18] и разработанному самим Лермонтовым в «Ангеле Смерти»). Образ смерти – или войны и смерти – витает и в самом начале произведения – в ремарке, которой оно открывается и где названы – «курган, на берегу издохший конь лежит близ кургана, и вороны летают над ним» (с. 219).

В нарисованном здесь символическом пейзаже, который потом довершается в первых строках монолога Азраила, можно также увидеть отзвук новеллы Жан-Поля «Смерть ангела», герой которой – Ангел последней минуты – принимает человеческий облик на поле битвы. Кстати, в этой детали – труп коня

[18] См. в рус. пер.: *Жан-Поль.* [Смерть ангела] // Телескоп. 1835. Ч. XXIX.

и кружащие вороны – можно увидеть и что-то похожее на феерический или сценический эффект, что, конечно, снижает символическую значимость картины, однако должно быть отмечено (пусть и со знаком вопроса), как еще один признак изучаемой жанровой «модели».

Л.Н. Назарова указывает, что «на замысел поэмы оказали воздействие» байроновский «Каин» (1821) (который почему-то назван «поэмой») «и его же мистерия “Небо и земля” (1822)»[19]. Кроме того, что все три произведения – одного или почти одного жанра, т.е. романтические «мистерии», к чему мы, собственно, и ведем, – речь может идти и об общих мотивах. Именно из этих английских «мистерий» к Лермонтову пришли две крупные апокрифические идеи, впервые введенные в литературу Байроном, а потом использованные многими: 1) идея многократности Божественного творческого акта и 2) идея земной любви ангелов, восходящая к апокрифически истолкованному Священному писанию (Быт. 6, 2). Отражение первого мотива можно видеть хотя бы в «Мироздании» В.И.Соколовского (в гл. I, «Довременность», где Бог сообщает ангелам сведения из истории миров). Этот мотив появляется и в «Азраиле» и развит в том же направлении, что и в поэме Соколовского (которую Лермонтов в пору написания «Азраила» знать не мог, т.к. она лишь в 1832 г.). Неясно эта идея звучит уже в начале «Рассказа Азраила»:

…чудный край
Мы населяли, только он,
Как ваш давно забытый рай,
Был преступленьем осквернен.
(с. 222)

Дальше – яснее:

По беспредельности небес
Блуждал я много, много лет
И зрел, как старый мир исчез
И как родился новый свет…
(с. 224)

Наконец, возникает бесконечная и пугающе однообразная перспектива грядущего (которой, как кажется, нет у Байрона):

[19] ЛЭ, с.28.

Когда же род людей пройдет
И землю вечность разобьет,
Услышав грозную трубу,
Я в новый удалюся мир
И стану там, как прежде сир,
Свою оплакивать судьбу.
(с. 224-225)

Эта идея (в классическом, байроновском варианте) становится предметом обсуждения между Девой и Азраилом в финале произведения:

Д е в а. <…> Ты видел другой мир, где ж он? В нашем законе ничего не сказано о людях, живших прежде нас.

А з р а и л. Потому что закон Моисея не существовал прежде земли.

(с.225)

Говорить о конкретном воплощении второй «байроновской» апокрифической идеи не имеет смысла, т.к. на ней основан весь сюжет «Азраила» (а также «Ангела Смерти» и «Демона», не говоря об отзвуках ее в «Смерти Пери» и др.) и пришлось бы его пересказать. Само приурочение сюжета к еврейской истории может быть косвенно связано с библейским происхождением этого мотива, хотя и здесь не обошлось без противоречий, о которых пишет Л.Н.Назарова: «По-видимому, действие поэмы должно было происходить в Палестине до разрушения Иудейского царства <…>. Об этом же свидетельствуют и обращенные к героине слова Азраила о законе Моисея. Но ремарка “крест на груди у нее” (Девы) разрушает эту локализацию»[20].

«Азраил» Лермонтова, повторим, не просто лирико-драматическая сцена или «фантазия», принципиально фрагментарная (драма в миниатюре), подобно таким произведениям смежного с «романтической» мистерией жанра, как «Эльфа» А.А.Шишкова или «Ночные духи» (1831) Н.В. Станкевича, а именно – начало незавершенной романтической «мистерии», принципиально открытой для такого завершения (об одной из условно возможных перспектив развития действия мы сказали). В то же время незавершенность «Азраила» другого рода, чем,

[20] ЛЭ, с.27.

например, незавершенность «Сказки для детей» (1840). В каком-то смысле, и в противоречие с только что сказанным, здесь все-таки можно говорить о финале, что и делает Б.Т.Удодов: «Нужно сказать, что финал поэмы несколько неожидан. Он внезапно обрывает повествование, переводя его в иронически сниженный план»[21]. Сам переход в сниженный план, как бы ирония автора по отношению к сюжету и его конкретному воплощению, а не только героя – Азраила – по отношению к Деве и вообще людям, – и знаменует собой замысел финала как оборванного повествования. Можно сказать, что произведение завершено как опыт воплощения замысла в жанре романтической «мистерии» (или драматической поэмы) и не закончено, а только начато – с точки зрения конкретного воплощения этого замысла (развития действия и проч.).

[21] *Удодов Б.Т.* Указ. соч., с.307.

И.А.Зайцева

«Когда одни воспоминанья…»

К «биографии» лермонтовского «Оправдания»

Подобно другим, поздним, а здесь и вовсе последнего года жизни, стихам, «Оправдание»[1] пронзительно притягательно и при этом поэтически замкнуто своим совершенством. В нем сливаются воедино многие лирические константы поэтического мира Лермонтова: воспоминание, страсти, вражда, любовь, приговор, упрек, суд толпы, иной суд, страдание. В подобном

[1] В собраниях сочинений Лермонтова «Оправдание», как правило, открывает раздел стихотворений 1841 года. Датируется по времени первой, прижизненной, публикации (Отечественные записки. 1841. Т. XV. № 3. Отд. III, с. 44); разрешительный билет на выпуск журнала в свет датирован 1 марта 1841 г., в этот же день «Литературная газета» сообщала о выходе журнала в свет (см.: *Мануйлов В.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.; Л., 1964, с. 148; *Захаров В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М., 2003, с. 523–24). Этим же числом датировано письмо В.Г. Белинского В.П. Боткину из Петербурга – с упоминанием лермонтовских публикаций: «А каковы новые стихи Лермонтова? Ведь решительно идет в гору и высоко взойдет…» (*Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1982, с. 448). Судя по всему, речь идет не только об «Оправдании», но обо всех трех стихотворениях Лермонтова, последовательно опубликованных в трех первых номерах «Отечественных записок» за 1841 год («Есть речи – значенье», «Завещание», «Оправдание»). В другом, публичном отзыве, эти три стихотворения также упомянуты вместе, но с выраженным предпочтением: «Г. Лермонтов напечатал три пиески: *Есть речи, Завещание* и *Оправдание*. Последняя – лучше двух первых» (*Менцов Ф.Н.* Обозрение русских газет и журналов за первое трехмесячие 1841 года. <Разд.>X. Изящная словесность // Журнал Министерства народного просвещения. 1841. Ч. XXXI. Отд. VI, с. 23).

стечении много заветного и прежнего, издавна живущего в его душе и стихах, но при этом претворенного, говоря одним из дорогих ему слов,–*иного*. Войти в этот сложный стихотворный круг мы попытаемся методом лермонтовского романа: через воссоздание *душевной истории* текста, его биографии (своего рода оправдание «Оправдания»).

Уже по первому поэтическому слову становится ясно, что мы будем иметь дело с одной из любимых поэтом грамматических конструкций («Когда…» или, в других случаях, «Когда… тогда…»[2]), тесно сопряженной с изначально присущим ему чувством абсолютной временно́й свободы. В этой «вольной», не стесненной жесткими границами, хронологии совершенно особое место, как известно, непререкаемо принадлежит времени прошедшему и связанным с ним ностальгическим настроениям. Однако сильная приверженность мотиву воспоминания едва ли не уравновешена у Лермонтова тяготением к мотиву-противоположности – с предначертаниями будущего и, в частности, предвещением грядущего часа (мгновения) истины (в той или иной форме): «Но час придет…» («Посвящение. N. N.», 1829–I, 15)[3]; «Но прúдет час…» «К N. N.», 1829–I, 39); «Быть может, некогда случится…» («В альбом», 1830–I, 89) и т.д. Чаще всего это предощущение связано в сознании поэта с неизбежностью (или возможностью) прозрения того, кто ему дорог, – будь то друг или возлюбленная, т.е. речь, в сущности, идет о пробуждении способности душевного сопереживания в близком человеке. Этой идеей проникнуты еще совсем юношеские стихи, одно из которых даже лексически пересекается с «Оправданием», являясь его ранним, но, как увидим далее, очень приблизительным прообразом:

---

[2] Другой вариант применения этой формулы – с использованием не временной, а условной схемы (в которой «когда» выступает в значении «если») – представлен и всесторонне рассмотрен в работе: *Гаспаров М.Л.* «Когда волнуется желтеющая нива…» Лермонтов и Ламартин // *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001, с. 43–55; см. то же: *Гаспаров М.Л.* Избранные труды: В 3 тт. Т. II. М., 1997, с. 48–57.

[3] Здесь и далее тексты Лермонтова цитируются по изданию: *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 тт. Л., 1979–1981 – с указанием в скобках номера тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).

Когда[4] в младой душе своей
Самолюбивые волненья
Не будешь в силах утаить,
Мою любовь, мои мученья
Ты *оправдаешь*, может быть!…
*«К***» («Глядися чаще*
в зеркала»), 1829 – I, 57

Заметим, что возможность понимания чужого переживания неразрывно связана здесь с будущим душевным опытом той, к кому обращено стихотворение (сопереживание по аналогии с собственными чувствами). Близкий психологический механизм лежит и в основе другого поэтического обращения того же года – к другу юности:

Ты не хотел! но скоро волю рока
Узнаешь ты и в бездну упадешь;
Проколет грудь раскаяния нож.
Предстану я без горького упрека,
Но ты тогда совсем мой взор *поймешь*…
«К N.N.», 1829 – I, 39

Правда, здесь мы имеем дело уже с другим видом сопереживания (раскаяния) – рожденного в душе, смягченной жизненным крахом, страданием. Глагол (в последней строке), как и в предыдущем случае, обращен к будущему времени, но – с иной, уже лишенной сомнений, модальностью.

Несколько иное развитие этой же темы – в «Романсе» (1832), где неотвратимость грядущего прозрения поставлена в зависимость от неизбежности переосмысления прошедшего и непреходящей силы любовного чувства:

И мы не встретимся опять, и если пред тобой
Меня случайно назовут, ты спросишь: кто такой?
И проклиная жизнь мою, на память приведешь
Былое… и одну себя невольно *проклянешь*.
И не изгладишь ты никак из памяти своей
Не только чувств и слов моих – минуты прежних
дней!.. *(I, 314)*

В другом случае, в рамках сложившейся условно-временной

[4] Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, курсив наш. – *И.З.*

формулы («Когда… тогда…»), мы сталкиваемся с альтернативной возможностью развития событий – либо с запоздалым раскаянием («Тогда раскаянья кинжал/Пронзит тебя; и вспомнишь ты…»), либо с равнодушным и окончательным отстранением от чужого переживания:

И если, если наконец
Моя лишь грудь поражена,
То, верно, прежде знал творец,
Что ты терпеть не рождена.

«К» («Когда к тебе молвы рассказ»), 1830 – I, 165

Приведенные строки с очевидностью отражают нервное колебание эмоциональной составляющей стиха – от «тихих», «смиренных» ожиданий (*оправдаешь, поймешь*) к угрожающим пророчествам (*нож раскаяния, проклятие, кинжал раскаяния*) и даже к возможной утрате всякой надежды на участие. Таким образом, в поисках сочувствия, внутреннего отзыва (а значит, и разрешения лирической ситуации сиюминутного отчуждения, душевного расхождения) поэт с отчаянием вырывается за рамки данного, неизбежно существующего в настоящем, и неустанно ищет более или менее отдаленные во времени психологические механизмы и ситуации, которые могут привести другую сторону к пониманию чужой души, проникновению в нее (своего рода отложенное сопереживание). В контексте таких настроений в юношеской поэзии Лермонтова начинает постепенно складываться главная тема «нашего» стихотворения – обращение героя к любимой в преддверии его предстоящего ухода из жизни. Очевидно, что в сложном ряду психологических ситуаций, конструируемых автором в поисках душевного сопереживания, эта – наиболее напряженная, критическая, фокусирующая в себе предельные возможности человеческого сочувствия. Первый опыт – «Письмо» (1829), с уже знакомой нам конструкцией («Когда…тогда…»), с твердой мотивировкой (не воображаемое поэтическое, а условно реальное, письменное, обращение), с последним словом прощания («Прости навек!» – I, 29). Два пронизывающих это лирическое послание чувства: желание (неосуществимое) не быть одному в последнюю минуту, разделить муку с возлюбленной («Приди ко мне, приди

в последний раз,/Чтоб усладить предсмертное страданье,/Чтоб потушить огонь сомкнутых глаз…»–I, 29), и неготовность оставить ее после смерти, жажда возврата и вторжения в земную жизнь: «Узнай в тот миг, что это я, из гроба/На мрачное свиданье прилетел…»; «То тень моя безумная предстала/И мертвый взор на путь ваш навела!..» (I, 30). Спустя год появился еще один подобный опыт–снова в жанре предсмертного письма, проникнутого чувством неузнанной любви («Любви–но вы не знали мук моих»),–но уже иной по тону: без демонических угроз и пророчеств, с усилением мотива последнего прощения (в двух последних строчках) и робким упованием на участие:

Прими письмо мое.–Твой взор увидит,
Что я не мог стеснить души своей
К молчанью, – так ужасна власть страстей!
Тебя письмо страдальца не обидит…

«К …» («Простите мне, что
я решился к вам»), 1830 – I, 110[5]

Еще одно приближение к нашей теме вновь связано с предощущением конца (всегда близкого, ожидаемого: «Быть может, завтра…») – в ситуации дальней разлуки, одиночества и оставленности (другом, братом и, главное, ею: «Не упадет слеза ее одна…»), в плену последней мысли («То мысль об *ней*») и последнего ожидания:

Мой дух утонет в бездне бесконечной!..
Но ты! – О, пожалей о мне, краса моя!
Никто не мог тебя любить, как я,
Так пламенно и так чистосердечно

«Смерть» («Закат горит огнистой
полосою»), 1830 – I, 163

[5] Подобными чувствами и словами прощения (хотя и в менее мрачной ситуации) наполнено одно из стихотворений 1832 г.

Прости! – твое сердце на воле…
Но счастья не сыщет в другом.
Я знаю: с порывом страданья
Опять затрепещет оно,
Когда ты услышишь названье
Того, кто погиб так давно!

«К»(«Прости! – мы*
не встретимся боле») – I, 338

Здесь впервые так очевидно и прямо звучит просьба (мольба) об особом, последнем участии – к тому, кто покидает или покинет этот мир. Она обращена к женщине, которая силой любовной привязанности героя резко противопоставлена всем остальным и к которой обращен его последний взор. Впоследствии мотив женского сострадания, защиты мужчины женщиной (от людской злобы, злословия, проклятий) варьируется в поэзии Лермонтова неоднократно, в той или иной мере предваряя «Оправдание». Он (этот мотив) почти всегда связан с намеченной нами схемой: будущего времени и таящихся в нем возможностей и надежд: «Но чувство есть у нас святое,/Надежда, бог грядущих дней…» («Когда б в покорности незнанья», 1831 – I, 205). Впервые слово «защита» (в обозначенном нами контексте) становится интонационной и лексической доминантой в стихотворении 1831 года «Романс к И…». Поэтический взор, как и в прежних случаях, обращен в будущее – на этот раз не безысходно трагическое, но омраченное – разлукой, одиночеством, изгнанием:

Когда я унесу в чужбину
Под небо южной стороны
Мою жестокую кручину,
Мои обманчивые сны,
И люди с злобой ядовитой
Осудят жизнь мою порой,
Ты будешь ли моей *защитой*
Перед бесчувственной толпой?

*

О, будь!.. о, вспомни нашу младость,
Злословья жертву пощади,
Клянися в том! чтоб вовсе радость
Не умерла в моей груди…
(I, 176)

Эмоциональная линия, всегда очень напряженная у Лермонтова, нервно вибрирует здесь в пределах одного поэтического текста, вбирая в себя все интонационные возможности: вопро-

сительную («Ты будешь ли…»), восклицательно-молитвенную («О, будь!.. о, вспомни…») и повелительную, постепенно возрастающую: вспомни, пощади, клянись.

Заметим здесь, что второе четверостишие (едва ли не главное для нашей темы) почти дословно сохранено в другом стихотворении того же года (об их соотнесении друг с другом и с «Оправданием» подробнее речь пойдет ниже):

Когда с насмешкой ядовитой
Осудят жизнь его порой,
Ты будешь ли его *защитой*
Перед бесчувственной толпой?

«Когда одни воспоминанья», 1831 – III, 246

Тот же мотив, но с очевидным знаком безысходности, звучит в 1831 г. еще раз – в стихотворении, развивающем тему не только отвергнутого, но и преданного чувства (своего рода крах идеи «отложенного» сопереживания):

И в час блаженнейший тебя
Воспоминание встревожит!
Тебя раскаянье кольнет,
Когда с насмешкой проклянет
Ничтожный мир мое названье!
И побоишься *защитить*,
Чтобы в преступном состраданье
Вновь обвиняемой не быть!

«К Н. И.……», 1831 – I, 194

В ряде случаев на смену разочарованию и сожалению приходят (вместе с мольбою: «Тогда… молю! – единою слезою/ Почти холодный прах…») совсем иные чувства – гнева, мщения (как и в первом из рассмотренных нами в этой связи стихотворений – «Письме»):

Но если, если над моим позором
Смеяться станешь ты
И возмутишь неправедным укором
И речью клеветы
Обиженную тень, – не жди пощады;
Как червь, к душе твоей

Я прилеплюсь, и каждый миг отрады
Несносен будет ей…

«Настанет день – и миром осужденный», 1831 – I, 224

Угроза посмертного возврата на землю и отмщения за неверность звучит вновь спустя год:

Тогда я буду всё с тобою
И берегись мне изменить…

«Когда последнее мгновенье», 1832 – I, 320

Тема не умирающей за земными пределами любви (и сопутствующей ей ревности) оказывается настолько устойчивой, что возрождается, хотя и в преображенном виде (с утратой мотива угрозы, расплаты), в стихотворении 1841 года «Любовь мертвеца» («О друг! всегда, везде с тобою/Душа моя» – I, 462).

В лирической биографии героя наступает и такой момент, когда судьба посмертного чувства становится неотрывной от посмертной поэтической славы, и это дает надежду на нерасторжимое и вечное слияние имен влюбленных:

…и ты, мой ангел, ты
Со мною не умрешь: моя любовь
Тебя отдаст бессмертной жизни вновь;
С моим названьем станут повторять
Твое: на что им мертвых разлучать?

«1831-го июня 11 дня» – I, 168

В очень редких случаях, когда речь идет не о роковых, а светлых привязанностях, знакомый нам мотив усложняется и теплеет, обретая оттенок сожаления о той, которая пожалеет его:

Однако сердце, полное огня,
Не увлечется мненьем, и мое
Пророчество припомнит ум ее,
И взор, теперь веселый и живой,
Напрасной отуманится слезой.

«1831-го июня 11 дня» – I, 174

В этом лирическом контексте (на волне чистых, не отягощенных мрачными страстями чувств) в юношеской поэзии 1831–1832 гг. начинает разрабатываться новая (отчасти

противоположная прежней) психологическая ситуация – тоже защиты, но теперь самой возлюбленной: от героя, бездн его души и заключенных в ней страданий:

Не погублю святое счастье
Такой души и не скажу…
«К» («Оставь напрасные заботы»), 1832 – I, 328*

Печаль в моих песнях, но что за нужда?
Тебе не внимать им, мой друг, никогда,
Они не прогонят улыбку святую
С тех уст, для которых живу и тоскую.
«К» («Печаль в моих песнях, но что за нужда?»), 1832 – I, 336*

Оставь страдальца! – будь покойна…
«Слова разлуки повторяя», 1832 – I, 339

Заметим, что эта защита оставляет возможность проникновения во внутренний мир героя лишь до определенного предела, за которым остаются прошлое («Но, друг мой, не проси былого…»–I, 328) и творчество («К тебе не домчится ни слово, ни звук…»–I, 336).

После трехлетнего поэтического перерыва (1833–1835 гг.) «наша тема» звучит опять – в вольном переводе из Байрона, но тона ее меняются, обретая простоту и строгость, утрачивая аффектацию и пророческие интонации. Все это сопровождается характерной заменой жесткой (неотвратимой) временно́й конструкции («когда… тогда…») на условную (лишь одну из возможных и снова в будущем) и потому одновременно более мягкую и душевно выразительную («если… то…»):

И если после многих лет
Прочтешь ты, как мечтал поэт,
И вспомнишь, как тебя любил он,
То думай, что его уж нет,
Что сердце здесь похоронил он.
«В альбом (Из Байрона)», 1836 – I, 366

Психологическая ситуация остается как будто прежней, но ее

интерпретация меняется почти кардинально: здесь нет ни нарочитых требований, тем более угроз, а только очень робкая надежда на участие – при очень оберегающем и даже смиренном обращении к той, которая навсегда овладела его сердцем.

Вновь (и в последний раз) мотив предсмертного обращения к возлюбленной возрождается спустя пять лет – в «Оправдании» (1841 год). Хорошо знакомая нам формула («Когда…») предстает здесь в виде крайне сложной и на слух почти нерасторжимой синтаксической конструкции (с чередой многочисленных придаточных при главном предложении), проникнутой мощной симфонической интонацией.

Лексический и мелодический строй первой строки («Когда одни воспоминанья…» – I, 459[6]) сродни романсу, а ее смысловой ряд сразу же ввергает читателя в эмоциональную стихию ухода и невозвратности. Временные пределы здесь абсолютно смещены, т.к. героя предлагается воспринимать и оценивать в будущем времени, когда настоящее станет прошлым (с последовательной опорой на глаголы прошедшего и будущего времени). Лермонтов, как мы видели, очень высоко оценивал художественные возможности подобной ситуации еще смолоду, а в зрелые годы этот будоражащий сопереживание психологический прием (разговора о том, кого не будет или уже нет) получил развитие и в прозе, в частности в «Герое нашего времени».

Лексическая природа двух первых строф (страсть, слава, сердце, кипение крови, борьба, вражда, любовь) как будто обращает нас к ранним поэтическим строчкам Лермонтова (более того, начальное четверостишие «позаимствовано» – с одним только видоизменением, о котором пойдет речь ниже, – из юношеской драмы 1831 года «Странный человек»). Первая в этом романтическом перечислительном ряду – страсть. В эмоциональной палитре поэта – это одно из доминирующих слов, живущее во множестве различных контекстов и смысловых связей. Характеристики «страсти» – многочисленные: от выражающих ее природу эмоциональных определений («пламенная» – «Сентября 28», 1831 – I, 197; «Смерть поэта», 1837 – I, 373, «бурная» – «Стансы», 1831 – I, 233, «безумная» – «Время сердцу быть

[6] Далее при цитировании этого стихотворения страница не указывается.

в покое», 1832 – I, 302; «Гусар», 1832 – I, 355) до строгих аналитических, появившихся уже в ранние годы: «преждевременная» («Элегия» («О! Если б дни мои текли»), 1829 – I, 55), «истощительная» («Унылый колокола звон…», 1830–1831 – I, 282). Еще чаще слово используется в рамках одной из любимых Лермонтовым конструкций управления с родительным падежом: «история страстей» («Наполеон» («Где бьет волна о брег высокой»), 1829 – I, 44); «голос страстей» («Мой демон», 1829 – I, 52); «власть страстей» («К …»(«Простите мне, что я решился к вам»), 1830 – I, 110); «яд страстей» («Ночь. III, 1830 – I, 111); «Пыл страстей» («1831-го июня 11 дня», 1831 – I, 167); «раб страстей» («Я видел тень блаженства; но вполне», 1831 – I, 208); «жертва страстей…» («Подражание Байрону», 1830–1831 – I, 246); «Порыв страстей» («На картину Рембрандта», 1830–1831 – I, 255); «царство страсти» («Челнок», 1832 – I, 343) и т.д. В этом же (романтическом и грамматическом) ряду находится вторая строчка упомянутого выше четверостишия (из «Странного человека»): «О днях безумства и страстей…» (III, 246). В поздней лирике страсть, сохраняющая порою романтическое обрамление («За тайные мучения страстей…» – «Благодарность», 1840 – I, 445), постепенно становится объектом осмысления, причем, как обычно у Лермонтова, многостороннего и даже противоречивого. В известном и памятном примере речь идет о роковой недолговечности страсти перед лицом здравомыслия:

Что страсти? – ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка…

«И скучно и грустно»,
1840 – I, 426

Однако одновременно с этим звучит лирическое предостережение, в котором страсть по-прежнему предстает во всей своей неукротимой силе:

Зайдет ли страсть с грозой и вьюгой,
Не выходи тогда на шумный пир людей
С своею бешеной подругой…

«Не верь себе», 1839 – I, 411

И рядом вновь идет речь о недолговечности страсти –в сопоставлении с глубокими чувствами:

От дерзкого взора
В ней страсти не вспыхнут пожаром,
Полюбит не скоро,
Зато не разлюбит уж даром.

«<М.А. Щербатовой»>, 1840 – I, 429

Известно, что в зрелых стихах тема страстей не уходит и не ослабевает, но поворачивается своей новой стороной, связанной с возможностями их адекватного художественного выражения, т.е. с поисками нового эмоционального языка – в противовес усвоенному и ушедшему в прошлое: «И мне наскучил их несвязный/И оглушающий язык» (<Из альбома С.Н. Карамзиной> («Любил и я в былые годы…»), 1841 – I, 469). О новом (благородном) голосе страсти у позднего Лермонтова речь сначала заходит в 1838 году, в знаменитой «Думе», но еще попутно и в сугубо романтическом обрамлении («Надежды лучшие и *голос благородный*/Неверием осмеянных *страстей*…» – I, 400), а спустя два года проблема обретения страстью «благородного голоса» уже осознается как одна из насущных поэтических задач («Журналист, читатель и писатель», 1840 – I, 433).

В «Оправдании» – свой, новый контекст и смысл (с традиционным лермонтовским родительным падежом существительного): «О заблуждениях страстей». С одной стороны, здесь как будто имеет место очевидная негативная (и в чем-то итоговая) оценочность[7], с другой – некая неясность, связанная с заложенной в это словосочетание двойственностью: заблуждение – неизбежный спутник страсти или одно из ее возможных последствий? В данном случае, как почти всегда, поэтическая эмоция предстает у Лермонтова далекой от прямолинейности, смягченной – с «блуждающим» (как и сама страсть), мерцающим смыслом.

В следующем двустишии («На место славного названья/Твой друг оставит меж людей…») заключено еще одно весьма значимое существительное («названье») – вновь излюбленное лермонтовское (как раз – названье, а не имя), обычно сопряженное с душевно значимыми темами – судьбы, любви, поэзии: «Когда к тебе молвы рассказ/Мое названье принесет» («К***» («Когда к

[7] В сравнении с нейтральной строчкой: «О днях безумства и страстей…» («Когда одни воспоминанья», 1831 – III, 246).

тебе молвы рассказ»), 1830 – I, 155); «Когда с насмешкой проклянет/Ничтожный мир мое названье!» («К Н. И.…», 1831 – I, 194); «Я не могу ни произнесть,/Ни написать твое названье…» («Стансы. К Д***», 1831 – I, 214); «Когда ты услышишь названье…» («К*» («Прости! – мы не встретимся боле»), 1832 – I, 338); «И услыхав твое названье…» («Великий муж! Здесь нет награды», 1832 – I, 368); «Названье ли оставленного друга…» («Памяти А.И. О<доевско>го», 1839 – I, 420).

Один из немногих случаев, где названье и имя – рядом:

Название, теперь забытое тобой…
Не вспоминай его… Что имя? – звук пустой!
«Ребенку», 1840 – I, 447

В «Оправдании» привычное слово звучит более просто и сдержанно, но одновременно безысходно, как еще один итог: «На место славного названья…» – т.е. что-то очень нетвердое, смутное («воспоминанья о заблуждениях страстей») остается вместо посмертной «меж людей» славы. Здесь же появляется и очень важное наименование героя – в третьем лице («твой друг»), означающее резкое (практически сокрушительное) смещение ценностей: от самодовлеющего лирического «я» (мой, моему, мой друг) к прорастающему и обретающему признание лирическому «ты» («твой друг», «твоя», «твои», «тобой»). Таким образом, о герое говорится как о друге той, к которой обращено стихотворение. Ему посвящена еще одна, вторая, строфа. Ее первая строка, недвусмысленно, резко вводящая в лирический сюжет трагическую тему («И будет спать в земле безгласно…»), отличает «Оправдание» от многих других близких текстов, в которых была сохранена хотя бы некоторая иллюзия здешней, не переходящей земную границу разлуки. Одновременно эта строчка видоизменяет природу следующей, придавая традиционному, даже расхожему романтическому образу («То сердце, где кипела кровь…») новые смыслы и оттенки. С одной стороны, подчеркивается безысходность конца именно для поэтического сердца («И будет спать в земле *безгласно*…», т.е. без возможности звучать), но как будто в противовес этому трагическая ситуация (как и в других поздних стихах) овевается атмосферой сна. Эта щадящая интонация была присуща лермонтовской поэзии

и прежде («Он спит последним сном давно…» – «Могила бойца», 1830 –I, 161; «Уж будет спать, чтоб не проснуться вновь» – «Арфа», 1830–1831 – I, 248), но в ранние годы – всегда наряду и даже с преобладанием тягостных, удручающих картин физического ухода. Наиболее близкий «нашему» пример – в «Памяти А.И. О<доевско>го» (1839):

Мир сердцу твоему, мой милый Саша!
Покрытое землей чужих полей,
Пусть тихо спит оно…
(I, 419 – 420)

Характерно, что для глагола «спать» здесь избрано определительное наречие «тихо», что полностью соответствует колыбельному тону этого посмертного стиха. В «Оправдании» – казалось бы, близкое слово («безгласно»), но эмоционально совершенно иное, означающее безвозвратный обрыв звучащего слова.

Завершающие строчки второй строфы – еще один (уже третий) жизненный итог, раскрывающий огромную амплитуду внутренней жизни лирического героя, лексически дважды обозначенную: вражда – любовь, безумно – напрасно. Эти нестрогие антонимы лермонтовского поэтического мира как будто разрушают твердость стиха, придавая психологической ситуации (в сочетании с несовершенным, протяженным видом глагола) некоторую незавершенность: «Где так безумно, так напрасно с враждой боролася любовь». Таким образом, в предсмертное обращение впервые включается оценочное слово героя о себе самом (предвосхищающее посмертные суждения) – своего рода критическая автоэпитафия. Это тоже характерная особенность позднего лермонтовского творчества, присущая и прозе этого времени (в частности «Герою нашего времени»).

Начиная с третьей строфы в стихотворение вступает новая тема – Той, которой оно адресовано. Ее образ, казалось бы, едва очерчен, но при этом совершенно ясен, являя собою одно из отражений сложившегося в творчестве Лермонтова женского типа (смиренного, противоположного роковому), но при этом не отстраненного от внутренней драмы героя (как было прежде, в ранних стихах 1831–1832 гг.), а в полной мере вовлеченного в нее, т.е. одновременно безответного («Ты смолкнешь,

голову склоня»), одухотворенного («Любовь безгрешная твоя»), жертвенного («Затмил твои младые дни») и обреченного нести тягостный ответ за испытанные чувства («И будет для тебя позором…»). Один из прежних мотивов «защиты» (ее от него) исчезает. Но при этом утрачивается и другой известный нам мотив: защиты его ею от всех.

Заметим, что именно этот мотив является основным в уже упоминавшихся выше стихотворениях (1831 года) «Романс к И…» («Когда я унесу в чужбину…») и «Когда одни воспоминанья…», которые традиционно рассматриваются как своего рода черновые эскизы к «Оправданию»[8]. Они действительно по сути своей очень близки, но в меньшей степени «Оправданию» и в большей друг другу, причем настолько, что включены в драму «Странный человек» последовательно: сначала первое (I, 176), а затем, вместо него, второе, оставшееся в тексте драмы (III, 246) и лексически совпадающее с «Оправданием» не только первой строкой, но (за исключением нескольких слов) и всем начальным четверостишием. В обоих «черновых эскизах» представлен знакомый нам мотив защиты мужчины женщиной («Ты будешь ли моей защитой…» – «Ты будешь ли его защитой…» – I, 176; III, 246), причем – в сугубо романтическом ключе: как противовес одного человеческого чувства всеобщему людскому мнению («Есть сердце, лучших дней залог,/Где почтены мои страданья,/Где мир их очернить не мог» – I, 176; «Одной слезой, одним ответом/Ты можешь смыть их приговор…» – III, 246).

В «Оправдании» ситуация совершенно иная. Здесь, в отличие от ранних стихотворений на подобную тему, нет ни одной просьбы героя о защите, как нет и прежних сетований на непонимание его чувств. Вместо этого появляются две совершенно новые темы: прощения его ею (в форме мольбы о прощении),

---

[8] См. об этом: *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 6 тт. Т. V. М.; Л., 1956, с. 734 (см. также: I, 605); *Вацуро В.Э.* «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова // Русская литература. 1965. № 3, с. 189–190; см. то же: *Вацуро В.Э.* О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008, с. 77–79 (здесь же о близости стихотворения «Когда одни воспоминанья…» к мелодии Т. Мура «When he, who adores thee…»); *Роднянская И.Б.* «Оправдание» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 355-356; *Голованова Т.П.* «Романс к И…» // Там же, с. 474.

причем, посмертного, в тот самый лермонтовский час истины, здесь – поминальный («Молю: язвительным упреком/Ты в оный час не помяни…»), и защиты ее от всех[9] («Когда пред общим приговором…»), предстающих, как нередко у Лермонтова, в образе толпы. Правда, и толпа здесь обретает необычное определение. Она не романтически «бесчувственная», как в юности («Романс к И……» – I, 176), но после поэтического переосмысления последних лет («Толпу ругали все поэты…» – «Журналист, читатель и писатель», 1840 – I, 432), гораздо более сложная и опасная: «лукавая». Место героя под ударами всеобщего осуждения и даже приговора («Когда пред общим приговором…») занимает любимая им женщина, к которой обращена его мольба о прощении и о судьбе которой – все его мысли. Достигшая кульминации (к самому концу стихотворения) сложнейшая психологическая ситуация разрешается в трех последних строчках. Право суда здесь отдано высшей силе: «Скажи, что судит нас иной…». Заметим, что этот мотив (ухода от людского, светского суда под покров Божьего) звучит в поэзии Лермонтова нечасто, хотя появляется уже в юности (в связи с темой свободного певца):

Ты пел о вольности, когда
Тиран гремел, грозили казни;
Боясь лишь вечного суда
И чуждый на земле боязни…

*«К***» («О, полно извинять*
разврат!»), 1830–1831 – I, 256

---

[9] В эскизном виде (по отношению к «Оправданию») этот мотив звучит в стихотворении, написанном годом ранее:

Мне грустно, потому что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно… потому что весело тебе.

«Отчего» – I, 444

Очевидно, что сама ситуация (в которой наряду с печальным прозрением будущего все-таки очень сильна власть наполненного любовью настоящего) и ее осмысление (в рамках грустного сожаления) еще очень далеки от трагических нот «нашего» стихотворения.

В «Смерти поэта» этот мотив становится едва ли не основным, обретая пророческую силу («Но есть и божий суд…» – I, 374), а в другом стихотворении этого же 1837 года звучит как защита внутреннего мира от людского укора:

Я не хочу, чтоб свет узнал
Мою таинственную повесть;
Как я любил, за что страдал,
Тому судья лишь Бог да совесть!..

«Я не хочу, чтоб свет узнал», 1837 – I, 383

«Оправдание» являет собою еще один пример использования этого мотива, но уже совершенно в ином контексте – суда над двумя любящими сердцами, причем с использованием достаточно редкого в любовной лирике Лермонтова местоимения множественного числа («…судит *нас* иной…»), к финалу объединяющего судьбы героев воедино. В юношеских стихах есть пример подобного словоупотребления – в отчасти близкой «Оправданию» психологической ситуации:

Мы смехом брань их уничтожим,
Нас клеветы не разлучат:
Мы будем счастливы, как можем,
Они пусть будут, как хотят!

«Прелестнице», 1832 – I, 315[10]

Эти строки с очевидностью говорят о том, насколько сильно эволюционировала поэтическая мысль Лермонтова: вызывающее презренье к общественному мнению (правда, в несколько иной момент, не отягощенный мотивами разлуки, ухода из жизни) уступает место чувствам страха за судьбу любимой женщины, остающейся в одиночестве перед лицом общего суда. «Оправдание» здесь выглядит как абсолютная художественная антитеза раннему осмыслению и воплощению «нашей» поэтической темы.

Характерно, что само слово «оправдание» – редкость у

[10] Мотивы этого стихотворения узнаваемы в созданном гораздо позже (в 1841 г.) «Договоре», где вплетены в другой, более сложный лирический сюжет.

Лермонтова[11]. По странному стечению обстоятельств оно возвращает нас к самому первому (и самому раннему) из рассмотренных стихотворений («К ***» («Глядися чаще в зеркала»)», 1829), где стоит в последней, замыкающей строке: «Мою любовь, мои мученья/Ты оправдаешь, может быть!..» (I, 57). В поздних текстах одна из наиболее ярких и глубоких аналогий (не только лексических, но и смысловых) – в «Герое нашего времени», в «Предисловии» к «Журналу Печорина»: «…те, о которых в нем <«Журнале». – *И.З.*> говорится, вероятно, себя узнают и, может быть, они найдут оправдания поступкам, в которых до сей поры обвиняли человека, уже не имеющего отныне ничего общего с здешним миром…» – IV, 225).

Возвращаясь к тексту «Оправдания», заметим, что строка о первенстве «иного» суда – не последняя в стихотворении. Его замыкает двустишие, в котором появляется одно из самых главных лермонтовских слов – «страдание».

Страдание (как состояние и мотив) впервые входит в поэзию Лермонтова очень рано («Цевница», 1828) и одновременно необычно – как нечто самостоятельное, существующее вне душевного мира и наделенное правом выбирать место своего пребывания: «…когда страданье/Не ведало меня…» (I, 11 – вместо традиционного и, казалось бы, логичного в этом случае: «Когда не ведал я страданья…»). Здесь же, опять впервые, начинает звучать еще одна лирическая тема – сокровенная и неуходящая: воспоминание. Причем обе эти ипостаси внутренней жизни (у Лермонтова – мощные душевные стихии) пересекаются и одна из них служит смягчением другой:

Исчезло все теперь; но ты осталось мне,
Утеха страждущих, спасенье в тишине,
О милое, души святое *вспоминанье*!

Тема или мотив страдания звучат в самых разных лирических контекстах. Чаще всего – связанных с неразделенным, обманутым, преданным любовным чувством:

[11] Встречается в его текстах всего лишь во раз (Частотный словарь языка М.Ю. Лермонтова/Под ред. В.В. Бородина, А.Я Шайкевича // Лермонтовская эциклопедия. М., 1981, с. 741).

Презренья женского кинжал
Меня пронзил… но нет – с тех пор
Я всё любил – я всё страдал.
«Ночь» («Один я в тишине ночной»)», 1830 – I, 153

Зачастую страдание просто фигурирует как чувство, сопутствующее любви с неизбежностью: «И за тобой в любви живом страданье…» («Письмо» – I, 30); «Может ли любви страданье…» («К Нине (Из Шиллера)» – I, 38).

В ранней поэзии состояние страдания не только становится неотъемлемой частью внутренней жизни героя, но овладевает его душой, приобретая характер неизменной, навек избранной привязанности: «Но мне милей страдания земные…» («К другу» («Взлелеянный на лоне вдохновенья»), 1829 – I, 54); «Готов страдать – как уж страдал!» («Передо мной лежит листок», 1830 – I, 156); «Вновь так же страдать я б решился…» («Песня» («Не знаю, обманут ли был я»), 1830–1831 – I, 250).

В стихах последних лет страдание рассматривается и как неизбежная расплата за былое счастье:

Во-первых, потому, что много
И долго, долго вас любил,
Потом страданьем и тревогой
За дни блаженства заплатил…
«Валерик», 1840 – I, 451)

В «Оправдании» «старый» мотив оживает, но с совершенно иным предназначеньем. Поэтическое сознание неразрывно связало его с другим, достаточно редким у Лермонтова мотивом – прощения, но связью совершенно особенной. Привычная и ожидаемая логическая конструкция: страдание как путь к прощению. Она представлена в ранней лермонтовской лирике:

Молись – страдай… и выстрадай прощенье…
«Ночь. I», 1830 – I, 78

В нашем стихотворении все иначе. Страдание представлено здесь не как расплата за что-то, не как состояние, неизбежно сопутствующее чему-то (что психологически логично), и не как возможность заслужить прощение, но в совершенно неожиданном, новом ключе – как обретение права прощения другого:

И что прощать святое право
Страданьем куплено тобой[12].

Третий мотив, вплетенный в эти строчки, – метафорический мотив цены (как меры – чувства, страдания и т.д.). Он также имеет достаточно долгую историю в лермонтовской лирике, будучи тесно связанным с темами роковой юношеской любви и поэтического призвания:

Не знав коварную измену,
Тебе я душу отдавал;
Такой души ты знала ль цену?
Ты знала – я тебя не знал!
«К» («Я не унижусь*
пред тобою»), 1832 – I, 308

Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот.
Он покупает неба звуки,
Он даром славы не берет.
«Я жить хочу! хочу печали»,
1832 – I, 331; курсив в оригинале

Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю…
«Журналист, читатель
и писатель», 1840 – I, 436

В «Оправдании» старый мотив видоизменяется. Здесь страдание становится ценой, которой покупается право *прощать*, и это право остается (в противовес признанному выше Божьему праву *судить*) и за смертным, правда, лишь любящим и заслужившим его.

[12] О мотиве страдания в позднем творчестве Лермонтова (и в частности, в связи с «Оправданием») см. в работах В.Э. Вацуро: «Страдание <…> есть мера внутренней ценности личности. Эта мысль повторяется во многих стихах позднего Лермонтова – например, в “Оправдании”…» (*Вацуро В.* Художественная проблематика Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Избр. соч. / Сост. В. Вацуро, И. Чистовой. Вступ. статья В. Вацуро. Примечания И. Чистовой. М., 1983, с. 22; см. то же: *Вацуро В.Э.* О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008, с. 572); «…жертвенное страдание <…> самоценно и ставит личность почти на грань святости (ср. в “Оправдании”: “…прощать святое право / Страданьем куплено тобой”)» (*Вацуро В.Э.* Лермонтов // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 6. М, 1989, с. 366; см. то же: *Вацуро В.Э.* О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008, с. 596).

Так прошедшая через всю поэзию Лермонтова психологическая ситуация предсмертного обращения героя к любимой женщине обретает иное решение. Драматическая природа внутреннего мира героя, как и прежде, в полной мере выражена (причем не только эмоционально, но и аналитически), и, что самое главное, этот мир встроен в духовную и социальную жизнь той, к которой обращено поэтическое слово. Лирическим центром стихотворения становится «она», но при этом не противостоящая «ему», а вовлеченная в «его» духовную жизнь и в каком-то смысле слившаяся с нею (в прошлом, настоящем и в будущем, пред Божьим судом). При этом механизм взаимосвязи героев меняется на противоположный: от стремления к полному душевному созвучию с любимой и сознания его невозможности (в юношеских стихах) лирический герой (в «Оправдании») приходит к желаемому результату, который сокрушает и тяготит его – своими последствиями для любимой.

Очень сложный психологический рисунок стиха определяет его интонационную природу. Элегическая мелодия начала, мелодия романса, с мотивами ухода и уже неизменного жизненного итога, уступает место резкому, обвинительному звучанию слов, которые падают одно за другим, подобно словам приговора. И лишь в трех последних строчках сложнейшая грамматическая конструкция (вся – в напряженном ожидании сюжетного и совпадающего с ним синтаксического финала) разрешается в рамках совершенно иной интонации – почти разговорной, повседневной, как и во многих других поздних лермонтовских стихах («Скажи, что…» и т.д.).

Лексический строй «Оправдания» восходит (как мы видели) к ранней лермонтовской поэзии, но при этом пронизан совершенно новыми смысловыми оттенками, отражающими изменившееся лирическое осмысление с юности значимой для Лермонтова психологической ситуации. Наряду с этим есть в стихотворении и одно изначально особенное слово – «затмить»[13]. В лермонтовской поэтической речи – необыкно-

[13] Очевидные, словарные, значения слова лишь отчасти могут быть соотнесены с его сложным, многомерным, поэтическим смыслом в предпоследнем четверостишии «Оправдания». Как ни парадоксально, но из всех общепринятых значений лермонтовское словоупотребление более всего опирается (хотя

венная редкость. Здесь оно окружено совершенно необычным семантическим ореолом («Затмил твои младые дни…»), фокусирующим всю необычность лирического переживания, которое, сохраняя неизбывную лермонтовскую страстность, обретает редкую гармонию, рожденную чувством вины пред «нею», желанием быть «ею» прощенным и вместе с «нею» оправданным.

и с метафорическим преломлением) на основное, астрономическое толкование (применительно к небесным светилам): затмевать – «делать <…> темным, помрачать что» (см.: Словарь Академии российской, по азбучному порядку расположенный. Ч. II. СПб., 1809, стлб. 771). Ср. с другими зафиксированными значениями: «…делать что неясным, невразумительным, неудобопонятным»; «превышать другого заслугами, природными дарованиями, изяществом»; «…в стихотворческом слоге: *Затмились красоты, прелести,* т.е. пропали, исчезли, миновали» (там же, с. 771-772).

П.Б.Котикова

Аполлон Григорьев и Ф.А.Кони

К вопросу о сотрудничестве П.Басистова в «Пантеоне и Репертуаре»

Творческие связи и личные контакты Ап. Григорьева и Ф.А. Кони еще не были предметом специального рассмотрения. Между тем в некоторых отношениях Кони можно считать прямым предшественником Ап.Григорьева и Островского в понимании задач русского театра[1]. Однако обычно исследователи творчества Ап.Григорьева ограничиваются тем, что отмечают (вполне справедливо, конечно), что уровень театральной критики во времена Григорьева был существенно ниже уровня его статей.

Подробная история русской театральной критики времен Ап. Григорьева еще не написана, и исчерпывающая интерпретация контекста деятельности Григорьева в задачи этой статьи не входит. Мы хотели бы прежде всего уточнить некоторые эпизоды личного общения Григорьева и Кони, до сих пор не проясненные в нашей науке (судя, например, по комментариям к современным изданиям Григорьева), и указать на некоторые из идеологических причин самой возможности этих контактов.

Как известно, театральный журнал, с которым связана деятельность Кони (в разные годы называвшийся по-разному),

---

[1] Такое мнение высказывала А.И.Журавлева, руководя моей работой над кандидатской диссертацией, посвященной Кони.

имел сложную историю, Кони оставлял издание и возвращался к нему. Григорьев именно в «Пантеоне» начинал в 1845–46 гг. свою деятельность критика (правда, не при Кони, а при В. Межевиче).

В начале 1850-х годов вступил с Кони в переписку. Поводом для письма Григорьева к Кони послужило помещение в «Пантеоне» в 1850 г. (№22) объявления о предполагаемой публикации раннего перевода Григорьева: «Огромный запас материалов дозволяет нам теперь объявить о главных статьях, которые заготовлены для состава последних номеров <…> Из драматической части «Король Лир» Шекспира, новый перевод в стихах и прозе А.А.Григорьева». Как попал к Кони этот перевод, вовсе не «новый», а сделанный Григорьевым еще в юности, мы не знаем; возможно, он лежал в архиве лично знакомого с Григорьевым Кони уже давно; во всяком случае, в 1850 г. сам автор не предназначал его к публикации. 8 марта Григорьев писал Кони: «Очень рад, что помещение Вами двух моих юношеских грехов в «Пантеоне» дает мне случай и повод писать к Вам. Не распространяюсь в сочувствии к Вашему изданию, которому когда-то посвящал я так много сил – в изъявлениях моего личного уважения к Вам – а пишу к Вам прямо о деле. Дело вот в чем. Вы обещали напечатать мой перевод «Короля Лира» – ради Бога, не делайте этого: Вы остыдите и свое издание и меня. Перевод мой был мною *сделан* ещё в 1837 году, т.е. когда мне было только шестнадцать лет и когда я читал Шекспира только по-французски… Если Вы хотите что-нибудь моё, напишите мне, не желаете ли Вы, чтобы я занялся *дельным* переводом «Короля Лира»: я это сделаю за самую умеренную плату, из чистого дилетантизма и даже вовсе без платы, если Вы похлопочете о постановке моего перевода на сцену… Покаместь же, не хотите ли Вы, чтобы я перевел для Вас в стихах пьесу или фантазию Альфреда де Мюссе: «Les Marrons au Feu» – вещь славная и по мысли и по форме! Перевод комедии Делавиня тоже надобно было бы исправить[2] – ну, да уж Бог с ним!.. Посылаю Вам несколько

[2] Имеется в виду уже напечатанная к этому времени – в №1 «Пантеона и Репертуара» за 1850 г. – комедия К.Делавиня «Школа стариков» в переводе Григорьева.

переводов из Гёте[3], которые я желал бы видеть напечатанными не врознь, а вместе». В финале письма Григорьев говорит: «Еще вот что: не хотите ли Вы завести подробную и *дельную* хронику Московского театра? В этом случае, я предлагаю Вам не свои услуги, потому что я уже пишу об этом в «Отеч<ественные> записки» – у меня есть хороший приятель, человек умный, образованный и ученый, который, любя театр, взялся бы за это дело с удовольствием. Условия его будут очень просты – достаньте ему как-нибудь даровой вход в театр, и он – Ваш...»[4].

Во втором письме к Кони (от 19 апреля) Григорьев называет имя «хорошего приятеля». Это Павел Ефимович Басистов, человек, известный прежде всего как педагог и литературный критик шестидесятых годов (печатался в «Отечественных записках»).

В относительно недавней энциклопедической статье о Басистове его первая публикация не установлена, при этом самая ранняя из названных – статья 1857 года[5]. О близости Басистова к кругу Григорьева не упоминается.

Григорьев писал к Кони: «Спешу доставить Вам *первую* статью того сотрудника, о котором я Вам писал, статью, как Вы сами увидите, замечательную и по интересу содержания, и по зрелости взгляда. Павел Ефимович *Басистов* готов работать в Вашем журнале с удовольствием и притом в настоящее трудное для «Пантеона», время, без денежного вознаграждения. Достаньте ему только вход в театры поскорее, если хотите иметь даровитого и ученого рецензента, какого Вам иметь не мешает <...> Я лично не вышлю Вам ничего до июля месяца, потому что до вакации страшно обременен экзаменами в институте и в пансионах и другими учительскими обязанностями. В вакацию имею в виду сделать довольно много и для Вас лично докончить «Les Marrons au Feu» – это будет мое приношение и Вам лично

---

[3] Просьбы Григорьева Кони, видимо, не выполнил: в №8 был напечатан перевод только одного текста, «Лесного царя».

[4] *Григорьев Ап.* Письма. М., 1999, с.39-40.

[5] *Гумеров Ш.А.* Басистов Павел Ефимович // Русские писатели: 1800–1917. Биобиблиографический словарь. Т.1. М., 1992.

и журналу…»[6] (это последнее обещание издатели «Писем» не комментируют).

В современных комментариях к письмам Григорьева сказано, что никаких материалов Басистова в «Пантеоне» за 1850 г. нет; между тем в №6 есть фельетон, как раз о московских театральных событиях: «Фанни Эльслер в Москве» – причем подписанный вполне прозрачным, если иметь в виду письма Григорьева к Кони, криптонимом «П.Б-ъ».

Из второго письма Григорьева видно, что на первое письмо Кони отвечал (письма Кони к Григорьеву не сохранились), дав основания полагать, что статью «хорошего приятеля» можно выслать, она будет напечатана. В этих обстоятельствах отвергнуть присланное значило оскорбить Григорьева, и Кони этого, конечно, не сделал.

Судя по результатам просмотра последующих номеров «Пантеона», «Фанни Эльслер в Москве» – единственный эпизод сотрудничества Басистова с Кони. Вообще в «Пантеоне» в 1850 г. была нерегулярно заполнявшаяся рубрика «Московский театр», и материалы этой рубрики обычно подписывались криптонимом «А.А.» (раскрытым в №2 как «А.Андреев»).

Статьи молодого Басистова об искусстве никогда не вспоминались, насколько нам известно, и, соответственно, о влиянии эстетических идей молодой редакции «Москвитянина» на Григорьева никогда не говорилось; поэтому позволим себе здесь указать на некоторые явно «москвитянинские» черты фельетона Басистова[7].

Например, удивительно много внимания уделяется «массе публики», зрительный зал объявляется заслуживающим интереса не в меньшей степени, чем происходящее на сцене. Хотя текст в целом – фельетон, и почти сатирический, начинается он все-таки с описания инстинктивных и правильных реакций публики; причем эти эмоциональные реакции противопоставлены

---

[6] Ук. изд., с.40.

[7] Не очень понятно, кстати, этот ли фельетон Григорьев назвал замечательным «и по интересу содержания, и по зрелости взгляда», но если учитывать даты писем Григорьева и дату выхода №6, весьма вероятно, что речь шла как раз об этом тексте.

«слишком умным замечаниям записного ценителя»… Ср., допустим, то, как в позднейшей статье Григорьева «После “Грозы”» предполагаемый анализ пьесы Островского, в сущности, вытеснен описанием поведения публики.

Общее мнение близкого к Григорьеву круга отражает и само отношение Басистова к Эльслер, в которой Григорьев признавал артистку высшего типа и писал о ней, например, так: «… За исключением Фанни Эльслер, я не видел ни одной артистки, которая создавала бы типы»[8]. Романтическую, лирическую манеру игры Григорьев хотя и мог оценивать сочувственно, но все-таки считал ее эстетически второсортной (об этом чуть подробнее мы поговорим ниже); умение «создавать типы» и для эстетики 40-х-50-х гг. в целом, и для Григорьева лично (как видно, по крайней мере, из некоторых его статей, – мнение могло и меняться) – высшая способность художника. Удивительно, кстати, что Григорьев приписывает способность «создавать типы» танцовщице, причем делает это в той статье, где отказывает в такой способности русской драматической актрисе Самойловой и даже Щепкину.

***

Желание Ап.Григорьева видеть статьи своего единомышленника в журнале Кони не случайно и обусловлено, на наш взгляд, близостью некоторых существенных представлений об искусстве. В 1851–54 гг., участвуя в разделе журнальных обозрений «Москвитянина», Григорьев очень часто (13 статей!) пишет именно о «Пантеоне», причем пишет подробно и нервно: чувствуется, что такой интерес определен не только вниманием Григорьева к русскому театру, но и некоей историей отношений с журналом и его редактором. Григорьев то ругает «Пантеон» за публикуемые «пошлости»[9], то позволяет себе необычно высокие,

[8] Цит. по: *Григорьев А.А.* Театральная критика. Л., 1985, с.85.

[9] Пантеон и репертуар русской сцены, издаваемый под ред. Ф.Кони, №2. Февр. №3. Март. №4. Апр. // Москвитянин, 1851, №11. Разд.: Критика и библиография, с.360-372.

с точки зрения позднейших представлений о литературной иерархии, оценки Кони и его журнала: «Пантеон так значительно поднялся, что стал по крайней мере на равную степень с Современником: литературный взгляд его, а именно взгляд редактора и наиболее заметных сотрудников – не ниже, а много выше взгляда Современника»[10]. Заметим, что резкие отзывы Григорьева о публикуемых в «Пантеоне» плохих пьесах и стихах регулярно сопровождались оговорками вроде следующей: «Театральная летопись, подписанная именем самого редактора, замечательна благородством тона и справедливостью взгляда вообще. Можно спорить, можно не соглашаться с автором во многом, но надобно отдать честь его вкусу, его симпатии к искусству»[11]. Довольно скептически оценивая способности Кони как редактора, Григорьев ценил его как критика.

Может быть, в наибольшей степени симпатию Григорьева могло вызвать сочувственное отношение Кони-критика к пьесам Островского в 1850-х гг. Как известно, пьесы москвитянинского периода в целом петербургской журналистикой (к которой «географически» принадлежали и журналы Кони) были встречены отрицательно. На новом пути поддержали драматурга прежде всего товарищи по молодой редакции «Москвитянина». Тем более ценно свидетельство «беспартийного» Кони, отразившего впечатления интеллигентной публики, не связанной определенными литературно-политическими пристрастиями. Хотя рецензии Кони и авторов его журнала на спектакли по ранним пьесам Островского отмечены в библиографическом труде К.Д.Муратовой[12], они практически не обсуждались

---

[10] Пантеон. Журнал литературно-художественный, издаваемый Ф.Кони. Взгляд на прошлый 1853 год журнала и обозрение 1-й кн. 1854 года // Москвитянин, 1854, №5, отд.V, с.29. Не исключено, что это сопоставление несопоставимых литературных величин свидетельствует, что Григорьев был достаточно осведомлен о сложной истории отношений Кони и Некрасова, причем сочувствовал именно Кони.

[11] Пантеон и репертуар русской сцены, издаваемый под ред. Ф.Кони, №2. Февр. №3. Март. №4. Апр. // Москвитянин, 1851, №11. Разд.: Критика и библиография, с.372.

[12] *Муратова К.Д.* Библиография литературы об Островском. 1847–1917 гг. Л., 1974.

историками литературы и театра. Отношение Кони к великому реформатору русской драмы и сцены Островскому – это мало услышанный последующими поколениями голос неангажированного зрителя-современника.

Как и Григорьев «москвитянинской» поры, Кони в 50-х гг. объявляет, что русский театр давно нуждался в «новой жизни и новом направлении», которые и были даны Островским (ср. с григорьевской мыслью о «новом слове», которое дал Островский русской литературе).

Поскольку Кони был именно театральным критиком, главный материал его – спектакль, и потому первой пьесой Островского, о которой Кони публично высказался, была комедия «Не в свои сани не садись» (не забудем, что именно ею Островский дебютировал в театре): «Комедия г.Островского явление в высшей степени отрадное, она далеко оставляет за собой все виденное нами в течение нескольких лет. Верность и выдержанность характеров, мастерское изложение, ни на минуту не ослабевающий интерес действия и при всем этом простота и безыскуственность, как в изложении, так и в действии, ставят эту комедию наряду с лучшими произведениями нашей литературы»[13]. Это написано под впечатлением спектакля. В следующем номере «Пантеона», прочитав комедию в «Москвитянине», Кони подробно анализирует пьесу и пишет о «сладком чувстве», которое овладевает «театральным критиком по обязанности», когда он встречает «произведение <…> светлеющее ясной мыслию, говорящее языком, проникающим в сердце…»[14].

Одним из достоинств драматического произведения Кони считал простоту содержания, и эту простоту, возведённую до художественности, он увидел в комедии Островского в обрисовке лиц. Драматург заставил полюбить и Русакова, и Бородкина, и Дуню, несмотря на свойственную им внешнюю неуклюжесть, потому что сумел выявить их внутреннюю человеческую сторону, которая и затронула человеческие чувства зрителей. По большей части отзывы о этой «москвитянинской» пьесе в петербургской

[13] Пантеон и репертуар русской сцены, 1853, №3, отд. «Русский театр в Петербурге», с.44.

[14] Там же, №4, отд. «Русский театр в Петербурге», с.34.

журналистике были другие; ср., напр., у Чернышевского в его резкой рецензии на «Бедность не порок»: «“Не в свои сани не садись” заставила некоторых и самых жарких почитателей первого произведения г.Островского <«Свои люди – сочтёмся!»> опасаться, что он уже не в силах создать что-нибудь достойное автора “Своих людей”»[15]. Кстати, рецензии на наиболее популярную раннюю пьесу Островского, «Свои люди – сочтёмся!», которая была восторженно встречена современниками, принадлежащими к разным лагерям, в том числе и революционными демократами, в «Пантеоне» нет. Очевидно, Кони увидел в ней продолжение гоголевской традиции. Кони высоко ценил комедию Гоголя «Ревизор», но она, по его мнению, породила плеяду подражателей, изображавших одни тёмные стороны русской жизни, а это не отвечало просветительским взглядам критика. Впрочем, возможно, отсутствие отзыва о «Своих людях» можно объяснить и тем, что эту пьесу, как известно, цензура долго не пропускала на сцену, а Кони, как мы уже замечали, обсуждал в первую очередь спектакли.

На страницах «Пантеона» мы зато встречаем отзывы обо всех других пьесах Островского 1850-х гг.: «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется». В 1852 г. по поводу «Бедной невесты» Кони сформулировал свое понимание важнейшей особенности драматургии Островского: «Сознавая, что первое условие служения изящному есть правда, он старается ставить правду выше всего, быть верным и абсолютной ее идее и ее приложению к искусству, или, другими словами, он относится к действительности непосредственно»[16].

Позже, в статье «По поводу спектакля 10 мая 1963. «Бедность не порок» Островского», А.Григорьев вспоминал об этом времени так: «Бедность не порок» – третья из драм Островского, игранных на сцене (первая – «Сани», вторая «Бедная невеста»), и четвертая из напечатанных им. Она относится ко второй половине его творчества, к той эпохе, когда западничество – ибо оно ещё существовало в 1854 году – с озлоблением видело в нем идеализатора коренного, народного быта и ожесточенно за это

[15] Цит. по: *Чернышевский Н.Г.* Литературная критика: В 2 тт. М., 1981, т.1, с.52.

[16] Пантеон и репертуар русской сцены, 1852, №4, с.3.

его преследовало. Боже мой! Чего-чего не говорилось в ту еще темную, крутую пору сторонниками враждебных лагерей. Говорились вещи дикие до невозможности, говорилось одними, что грязь и пьянство возводит Островский в апофеозу, что он не Шекспир, а «гостинодворский» Коцебу»[17].

Кони не только ценил Островского как драматурга, но и оказался близок с ним в понимании задач национального театра, особенностей состояния русского репертуара, специфики современного зрителя. Совпадения и мыслей, и даже почти что формулировок, обнаруживающиеся в статьях Кони и в многочисленных «записках» Островского о театре – особая тема, которую здесь мы лишь обозначаем. Из возможных сопоставлений позволим себе одно.

Кони, встречая в подзаголовке пьесы слово «оригинальная» (а так поставщики репертуара называли свои пьесы в том случае, если они не были переводами или переделками французских источников), всегда обращал на него внимание: «Что значит оригинальная? Особенность, отличие, самобытность, в эстетическом смысле прототип. Верно, во мне достанет настолько грамотности и сознания, что я никогда не осмелюсь написать на безделушке: оригинальная пьеса моего сочинения»[18]. Против такого чисто технического употребления слова «оригинальный» выступал и Островский: «…Чтоб написать оригинальное драматическое произведение, нужны, во-первых, талант, который дается не всякому; во-вторых, прилежное изучение иностранных литератур; в-третьих, нужна опытность, без которой знание сцены и сценических эффектов невозможно»[19].

***

Кони и Григорьев сходились не только в высокой оценке творчества Островского, но и в некоторых общеэстетических

[17] *Григорьев А.А.* Театральная критика. Л., 1985, с.262.

[18] «Литературная газета», 1843, №47, стлб.837-838.

[19] «Причины упадка драматического театра в Москве». Цит. по: *Островский А.Н.* ПСС: В 12 тт. Т.12. М., 1978, с.188.

суждениях. Причем если у Григорьева, идеолога и теоретика, эти суждения представляются вполне естественным порождением философской основы его «органической критики», то присутствие их в рецензиях на спектакли у литературного «чернорабочего» Кони, занятого тяжелым журнальным трудом, свидетельствует о довольно редких в журналистике такого типа попытках с просветительской серьезностью судить том, о чем обыкновенно судили с легкостью фельетониста. Заметим, что и вообще работе Кони как редактора журналов, посвященных театру, свойственна просветительская серьезность (проявлявшаяся, например, в готовности регулярно печатать не только новые пьесы, тексты популярных водевилей, но и переводы пьес классических – эта готовность, между прочим, проявилась и в упомянутом выше намерении опубликовать григорьевский перевод «Короля Лира»).

Похожим образом, например, Григорьев и Кони оценивают романтическую манеру игры, обсуждая (опять-таки как раз в начале 1850-х!) новейшие постановки «Гамлета». Григорьев по поводу неудачного возобновления «Гамлета» в исполнении Леонидова в статье «Заметки о московском театре (Гамлет Шекспира)» вспоминает об исполнении роли Гамлета Мочаловым и констатирует: «Романтический Гамлет умер с Мочаловым, а Гамлет Шекспира еще ни разу не являлся во всей полноте и простоте. Но что же такое этот настоящий Гамлет, удовлетворит ли он настолько, насколько удовлетворял в своё время поддельный, разбудит ли он такие же тревожные вопросы в душе человека, сведенный с романтических ходуль, разоблаченный донельзя? Вот вопрос, который разрешит только новый гениальный актер»[20]. Признавая огромный талант Мочалова (бывшего для Григорьева, как известно, символом эпохи, важнейшим проявлением романтического «веяния»), Григорьев, тем не менее, считал романтическую интерпретацию Гамлета неверной, а масса подражаний Мочалову Григорьева раздражала.

Кони в 1853 г. требует неромантической манеры игры под впечатлением от исполнения роли Максимовым: «его Гамлет

[20] Заметки о московском театре («Гамлет» Шекспира), 1850 (Цит. по: *Григорьев Ап.* Театральная критика. Л., 1985, с.54).

становится живым человеком и актер исчезает, а это главная задача сценического искусства… По мне, великий актер не тот, кто свою душу ставит вместо чужой, а тот, кто чужою душою умеет заменить свою. Г.Максимов, исполнив так Гамлета, сделал подвиг…» («Максимов в роли Гамлета»)[21]. В это время такие суждения звучали в театральной критике еще ново: статья Кони вызвала нападки Булгарина, который тем самым пытался защитить Каратыгина. Заметим, что Кони, вступивший с Булгариным в полемику, отвечая, в подтверждение своей правоты ссылался на мнение публики, полюбившей максимовского Гамлета[22], и эта апелляция к публике как к авторитету тоже напоминает принципиальный эстетический демократизм москвитянинцев[23]. Если проследить, как ставили «Гамлета» в России в XX в., то можно сказать, что мнение Кони оказалось актуальным и в наши дни: мы имеем в виду игру Высоцкого в роли Гамлета («своею душою заменил чужую») и игру Смоктуновского, который «чужою душою умеет заменить свою».

---

[21] Заметим, что такая близость принципиальных мнений не препятствовала, однако, «Москвитянину» и «Пантеону» вести в то же самое время «журнальную драку»; так, например, в №4 «Пантеона» за 1854 г. некий «Корреспондент “Пантеона”» язвительно называет Григорьева, между прочим, «русским фельетонистом по части Шекспира» (отдел «Московский вестник», с.19).

[22] «Пантеон», 1854, №4, отд. «Театральная летопись», с.50.

[23] У Кони, приходится признаться, эта апелляция к суду публики как окончательному используется лишь в некоторых случаях и не препятствует критику в иных ситуациях говорить о том, что публике не следует потакать и вкус ее надо воспитывать («Критике никак нельзя во всем сообразовываться со вкусом публики, которая так громко и радушно вызывает актеров и авторов, которая так простосердечно хохочет в водевилях и так патриархально плачет в слезливых драмах» («Литературная газета», 1842, №2, с.36).
Подобные просветительские декларации, как известно, есть и у Островского: «…Неразвитая литературно публика не может понимать типа, который изображает актер, и поэтому не может интересоваться, верно или нет актер изображает данный характер; ей нужно, чтобы актер забавлял её, тешил – только и всего» («Записка по поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения». Цит. по: *Островский А.Н.* ПСС: В 12 тт. Т.12. М., 1978, с.220). Григорьев в своем доверии к верной интуиции публики был, кажется, вполне последователен. В фельетоне Басистова есть сложное соединение насмешки над светской и «осведомленной» частью публики и уважительного отношения к зрительному залу в целом (некоторое подобие славянофильского противопоставления «публики» и «народа»?).

***

Я бесконечно благодарна Анне Ивановне за предоставленную мне возможность прикоснуться к истории театра, с такой любовью и глубиной исследованной ею в многочисленных трудах о драме. Читая их, я слышу голос Анны Ивановны, который останется в моей памяти навсегда.

Приложение

Фанни Эльслер в Москве 5 июня 1850 года[24]

Пишу к вам под влиянием последних рукоплесканий, которые раздались в Московском Театре в честь незабвенной нашей гостьи. Сейчас только кончилась «Катарина». Не ожидайте от меня полной критической оценки таланта Фанни Эльслер. Мысли мои не успели собраться в связное целое. В голове у меня еще мелькает то какое-нибудь дивное движение этой рисующей ножки, то неожиданный поворот этого античного профиля, то какая-нибудь грациозная поза этого тела, как будто сотканного из гармонических звуков. И вдруг, среди очарования, в котором держат меня эти обаятельные картины, я разражаюсь невольным смехом, когда мне приходит в голову какое-нибудь чересчур умное замечание записного ценителя, которых я так много сейчас наслушался. То опять припоминаются мне те места балета, где из самых молчаливых уст вырывались несвязные восклицания невольного восторга и по всему театру пробегал ропот одобрения, это тихое, трепетное: браво, браво! которое каждый выговаривает робко, шепотом, не переводя дыхания, как будто боясь разрушить очарование глаза, – это истинное «браво», которое в некоторых местах балета заставляло

[24] Пантеон и Репертуар, 1850, №6, отдел «Калейдоскоп», с.8-11.

забывать холодные фразы заранее приготовленного восторга и сжигало собою весь хлам равнодушия к этому таланту.

Всё это быстро сменяется в моем воображении и переплетается в пеструю картину, в фантастические арабески. А между тем, мне хотелось бы сказать вам, сделала ли что-нибудь Фанни Эльслер для нашей сцены своим пребыванием в Москве? Открыла ли она какую-нибудь неизвестную нам прежде сторону в исполнении балета? вызвала ли она своими танцами какую-нибудь новую потребность в нашей публике, которая так охотно посещает балеты, и почти исключительно балеты? Словом: сказала ли она что-нибудь новое любителям балета?

Московская публика была чрезвычайно строга к Фанни Эльслер. В первое представление, знаменитая танцовщица была принята холодно. Ей бросили счетом три букета. В следующие спектакли громче раздавались рукоплескания, больше букетов летело на сцену, чаще вызывали артистку: но все это не походило на тот восторг, какой, казалось, должна бы пробудить в Москве эта прославленная танцовщица, которой в Нью-Йорке сенат выходил на встречу. Словом: фурору не было.

После такого строгого, холодного приема, я никак не решаюсь высказать вам мои собственные впечатления. Я боюсь, чтобы они не показались дикими. В самом деле, Фанни Эльслер была по мне в «Мечте художника» так воздушно грациозна, в Лизе («Тщетная предосторожность») так женственно-резва, в «Катарине» так величаво прекрасна, что я от души благодарил ее за посещение Москвы. Но для вас, я думаю, интереснее будет узнать впечатление, которое произвела она на массу публики, нежели мнение отдельного лица. Да и для меня легче пересказывать вам чужие суждения, которые мне случилось подслушать сегодня в толпе, нежели самому рассуждать о балете.

Вот, около молодого человека, собрался кружок ценителей. Оратор – из числа тех, кого у вас в Петербурге называют *китами*. Он важно толкует своей публике, что «московские *меломаны* очень сухо приняли Фанни Эльслер». Меломанами называет он, должно быть, любителей балета: но почему любителей балета называет он меломанами, этого я не могу объяснить.

* Местная знаменитость

— Да за что же и принимать ее лучше? – подхватывает какой-то маленький, напомаженный до блеску франт с масляными глазками: – ей далеко до *Санковской**. Помните, в «Мечте художника» – когда Санковская выходит из рамы – она по всей сцене идет как картина: а Фанни Эльслер только два раза сделала это па (при этом франт показывает, какое па сделала Фанни Эльслер); а потом и пошла прыгать.

— Так вы находите, что Санковская лучше? – вскрикивает какой-то почтенный господин с открытой физиономией, которая вся расцвела от самодовольного смеха: Э, полноте! как это! Подите! что это! что вы! – продолжает он, отмахиваясь рукою и удаляясь к какой-то даме.

— Что, какова Фанничка-то? – говорит киту юноша с розовыми щечками, мимоходом пожимая ему руку и увлекая его за собою.

Кит и юноша перебивают друг друга с улыбками и сильными телодвижениями восторга. Напомаженный господин провожает их насмешливым взглядом, который ясно говорит: «чем восхищаются люди!».

— Ну, что-с? – спрашивает с многозначительной миной какой-то барин, бросающийся в глаза признаками цветущего здоровья и необыкновенно ярким жилетом, останавливаясь перед худощавым господином, тоже чисто одетым, но с озабоченной физиономией, и дружески трепля его по плечу.

— Да – тихо отвечает ему озабоченная физиономия, – хороша. И ведь не штуками хороша.

— В том-то и дело, брат, что не штуками, – подхватывает цветущий здоровьем господин.

— Но главное то, что в ней нет ничего *эдакого*, – объясняет каким-то молоденьким дамам черногривый лев с брильянтовым перстнем на белой перчатке, делая при слове: *эдакого*, чрезвычайно презрительное движение губами и руками, чтобы выразить как можно сильнее свое омерзение ко всему эдакому.

— Может быть, – с снисходительной улыбкой отвечает лев: а я все-таки скажу, qu' elle a fait son temps, и уж пора бы ей перестать танцовать.

— Да какая женщина-то! женщина-то какая! – говорит,

подходя к черноглазому льву, какой-то восторженный юноша жиденького телосложения, в длинных, но редких волосах, и в поэтически драпирующейся альмавиве…

Но не довольно ли? Делайте, какие хотите, заключения из этих толков: а я кладу перо, повторяя вместе с китом, что действительно московские «меломаны» приняли Фанни Эльслер необыкновенно сухо.

По выражению: elle a fait son temps! то есть, *она уже отпраздновала*, вы можете заключить о том, что нужно для московских *меломанов*, в области искусства.

П. Б-ъ.

Е.С.Гродская

Автобиографический герой Ап.Григорьева и герой Тургенева

Творческие и личные взаимоотношения Тургенева и Ап. Григорьева – тема, естественно возникающая при изучении обоих писателей и в некоторой степени изученная[1]: много пишут о личных взаимоотношениях, о встрече во Флоренции в марте 1858 года.

Б.Ф.Егоров и Р.Виттакер видят черты личности Григорьева в тургеневском Лаврецком (отец Лаврецкого, как и отец Григорьева, женился на крестьянке, и герою Тургенева, и Григорьеву неверна жена). Виттакер к общности биографических черт добавляет то, что «самым главным для Григорьева здесь было то, что он давно, даже раньше Лаврецкого, воспринимал себя как человека «в народ верующего» и «воспитавшего в себе смирение перед народною правдой»[2]. Б.Ф.Егоров в григорьевском анализе образа Лаврецкого видит «зародыши будущего почвенничества»[3]. Мы еще вернемся к обсуждению этой темы.

---

1 См. прежде всего: *Носов С.Н.* Аполлон Григорьев. Судьба и творчество. М., 1990; *Он же.* Тургенев и Аполлон Григорьев // И.С.Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1990; *Виттакер Р.* Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822 – 1864). СПб, 2000; *Егоров Б.Ф.* Аполлон Григорьев. М., 2000.

2 *Виттакер*, с.257.

3 *Егоров,* с.169.

Конечно, вспоминают григорьевский цикл статей о Тургеневе[4]: Р.Виттакер просто приводит цитаты, С.Носов упрекает Григорьева в «мифологичности» мышления, оторванности от конкретного литературного факта и, как следствие, в том, что Григорьев «не замечает интимно-лирического подтекста»[5] «Дворянского гнезда» и «требует» от Тургенева создания эпоса. Тут нам ближе точка зрения А.И.Журавлевой, писавшей, что для Григорьева «живой факт искусства – это самое главное, самый неопровержимый, не допускающий ни отмены, ни замалчивания аргумент»[6]. К полемике с С.Носовым мы еще вернемся.

В статье «Тургенев и Аполлон Григорьев» С.Носов не так категоричен, как в монографии, и подробно обсуждает проблему «донкихотства» и «гамлетизма» Тургенева и Григорьева[7], пишет о сходстве мировоззрения Григорьева и Тургенева, индивидуализме и романтизме обоих.

Нам представляется, что кроме рассмотрения личных взаимоотношений Григорьева и Тургенева, поиска сходства в их мировоззрении, толкования григорьевских статей о Тургеневе, сравнения Григорьева с Лаврецким, было бы важно уяснить соотношение григорьевского автобиографического героя (в это понятие мы вкладываем сопряжение автобиографических героев прозы, «я» поэзии и критики) и того, как Григорьев воспринимал героя тургеневского. В этом аспекте тема «Тургенев и Григорьев» не рассматривалась.

Апогея интерес Григорьева к Тургеневу достигает в момент создания «Рудина» и «Дворянского гнезда»[8]. Взаимосвязь тургеневских героев, отмечаемую современными исследователями, установил еще Григорьев, подчеркнув в статье «И.С.Тургенев

---

[4] Впервые: Русское слово, 1859, №4, отд.II, с.1-34; №5, с.20-41; №6, с.1-52; №8, с.1-40.

[5] Носов, с.152.

[6] *Журавлева А.И.* «Органическая критика» Аполлона Григорьева // Григорьев Аполлон. Эстетика и критика. М., 1980, с.13.

[7] Об этом же пишет и Р.Виттакер (с.261), который, в отличие от Носова с его подробными рассуждениями, ограничивается сравнением личности Григорьева с важными для Тургенева архетипами.

[8] Отметим, что в «москвитянинские» времена Григорьев недооценивал Тургенева.

и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”», что Лаврецкий «глубоко, душевно связан еще и с миром Рудина, «Фауста», Гамлета Щигровского уезда»[9]. Григорьев понимал героя Тургенева как борьбу в сознании писателя «идеализма» с «реализмом», «наносных начал» с «почвой»: «Лаврецкий – уже не Рудин, отрешенный от всякой почвы, от всякой действительности…»[10].

Григорьев с почти родственным участием пишет о книжной, отвлеченной от реальной жизни юности Лаврецкого. И это неудивительно. В «Моих литературных и нравственных скитальчествах» Григорьев характеризовал своего героя так: «Передо мною долго, очень долго ходили не люди живьем, а образы романов или образы истории. Сколько-нибудь естественного отношения к жизни и к людям я должен был добиваться от себя трудом несравненно более упорным, нежели тот мозговой процесс, который был потребен для усвоения отвлеченностей «Феноменологии духа». Болью сердца, язвами самолюбия покупалось впоследствии это сколько-нибудь естественное отношение!»[11]. Очевиден параллелизм с тургеневским героем, который ведет свою родословную еще от Гамлета Щигровского уезда, едко говорящего: «Я Гегеля изучил, милостивый государь, знаю Гете наизусть… Стало быть, я вашего поля ягода… Я тоже заеден рефлексией, и непосредственного нет во мне ничего»[12].

Григорьев, часто примерявший на себя маски различных литературных героев, примерял и маску Гамлета Щигровского уезда. Одно из его поздних стихотворений прямо так и называлось – «Монологи Гамлета Щигровского уезда». «Я болен нервно-судорожным смехом», – признается его герой. И тут Григорьев-поэт прямо цитирует Григорьева-критика: «Анализируя бестрепетно самих себя, мы дошли, наконец, до судорожного и болезненного смеха тургеневского Гамлета Щигровско-

---

9 *Григорьев А.А.* Соч.: В 2 тт. М., 1990, т.2, с.127.

10 Там же, с.194.

11 *Григорьев А.А.* Воспоминания. М., 1988, с.66.

12 *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 12 тт. М., 1975, т.1, с.344.

го уезда над тревожным порыванием»[13]. Но тут мы наблюдаем смещение точек зрения. Если, надевая в стихотворении маску тургеневского героя, автобиографический герой Григорьева как бы сливается с ним и говорит от его имени, то Григорьев-критик обозначает именем тургеневского персонажа людей эпохи абстрагируясь от того же самого героя в обобщенно-личном «мы».

Отношение самого Тургенева к Гамлету Щигровского уезда критик считал «болезненным», «нервно-судорожным», сродни отношению автора к Рудину в первой части повести. Отождествляя и самого себя с тургеневским героем, Григорьев называет себя «отсталым», «ненужным» человеком (так он нередко подписывал свои поздние статьи): «Я – отсталой, не в силах восторгаться/Ни коммунистским счастьем в мире новом,/Ни даже – в этом на ухо признаться/Едва дерзну – ни даже – «Русским словом»/С передовыми Зайцева статьями,/Ни (о позор мне!) жондом народовым»[14]. Парадоксальность тут в том, что когда тургеневский герой говорит о себе, что он ничтожный и ненужный, неоригинальный человек, то он при этом живет в глуши, его статью не печатают, он действительно без остатка растворился в «веяниях» времени (выражение Григорьева), они поглотили его личность, он как все. Герой стихотворения Григорьева, наоборот, противопоставляет себя всем, разночинской массе, которая стремится к «коммунистскому счастью».

***

Григорьев понимает тургеневского героя как борьбу различных начал в сознании его создателя. Григорьевскую «борьбу» следует понимать шире, чем просто «борьбу противоположностей», например хищного и смирного типов. Борьба для Григорьева – это и взаимодействие противоположных начал, если угодно, их сопряжение.

Когда Григорьев пишет о типах у Тургенева, видно, как он

[13] *Григорьев А.А.* Соч.: В 2 тт., т.2, с.105.

[14] *Григорьев А.А.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. СПб., 2001, с.164.

понимает сложность и неоднозначность различных «веяний» эпохи. Можно отметить два полюса, на которых основываются григорьевские рассуждения о литературе и в частности о Тургеневе и его персонаже. Первый полюс – это «тревожное начало» романтизма. Второй – это слово, высказанное в борьбе с «тревожным порыванием» и яснее всего обозначившееся, по Григорьеву, в пушкинском Белкине, тургеневском Рудине и особенно в Лаврецком.

***

Можно провести параллель между демонами-масонами Григорьева – Званинцевым и Имеретиновым (повесть «Один из многих») – и Василием Лучиновым из «Трех портретов» Тургенева. На протяжении небольшого повествования Лучинов совершает целый ряд злодейств. При этом Лучинова характеризуют как «человека, одаренного необыкновенной силой воли, страстного и расчетливого, терпеливого и смелого, скрытного до чрезвычайности и… очаровательно, обаятельно любезного»[15]. В этом нельзя не узнать демонического Званинцева (из ранней повести Григорьева «Один из многих»), для которого люди были пешками в его игре, который умел быть любезным при необходимости и одновременно расчетливо холодным, обладал железной силой воли, «отрицательным обаянием». (Родоначальником таких образов был, конечно, Печорин как рефлексия Лермонтова по отношению к байроническому герою.)

Разница между григорьевскими Званинцевым, Имеретиновым и тургеневским Лучиновым в том, что с Лучинова автором сорван флер загадочности. Имеретинов в конце повести связывает свою судьбу с украденной у «страдательного» Чабрина девушкой, а Званинцев гибнет на дуэли от руки Севского – оба финала романтичны. А Лучинов умирает от паралича, только преданный им слуга отца «один умел понимать его несвязный лепет». Этими словами кончаются «Три портрета» (нет ли тут намека на «несвязный лепет» романтизма?). И сцена дуэли

[15] *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 12 тт., т.5, 1954, с.92-93.

в «Трех портретах» – без секундантов, с противником, у которого ржавая шпага и который не умеет драться, – вовсе не походит на дуэль «по строгим правилам искусства», на которой дрались григорьевские Званинцев и Севский. Скорее эта тургеневская дуэль сродни поединку в «Отцах и детях», о котором мужики думали, что это господа только себя тешат.

Таким образом, Тургенев, изображая нехарактерного для своей эстетики «активного» и «блестящего», «хищного» персонажа, наказывает его, уже как раз вполне в соответствии с собственной художественной системой. Григорьев назвал тургеневское отношение к Лучинову трагическим, потом оно, по мнению критика, перешло в комическое в «Дворянском гнезде» в образе Ивана Петровича, отца Лаврецкого. В «Дворянском гнезде» есть ситуация, сходная с ситуацией «Трех портретов»: барчук соблазняет бедную сироту (в «Трех портретах» – воспитанницу господ, а в «Дворянском гнезде» – дворовую девушку). Как говорилось выше, по мнению Б.Ф.Егорова, этот эпизод тургеневского романа взят из биографии Григорьева, отец которого против воли деспота-отца женился на дворовой. Отношение Тургенева к «блестящему» типу представляется Григорьеву правильным: «Иван Петрович <отец Лаврецкого – Е.Г.> и Василий Лучинов – две разные стороны одного и того же типа… Как в «Трех портретах» манера изображения истинная, – так и в вышеприведенном месте из «Дворянского гнезда» манера изображения истинная, а вовсе не покаятельная»[16] (т.е. Тургенев не раскаивается в своем возвышенно-трагическом отношении к Лучинову).

***

Тип Василия Лучинова получил развитие в Веретьеве из «Затишья», и здесь ясно обозначилось авторское отношение к буйному прожигателю жизни. В диалоге с Марьей Павловной Веретьев так объясняет свое пристрастие к алкоголю: «Так вот я для чего пью, Маша, чтобы испытать те самые ощущения, которые испытывает эта ласточка… Швыряй себя, куда хочешь, несись,

[16] *Григорьев А.А.* Соч.: В 2 тт., т.2, с.198.

куда вздумается…»[17]. Веретьев заявляет, что иначе жить нельзя, ведь «все мы попорчены, измяты». В этих двух словах сосредоточена сущность тургеневского типа – попорчены рефлексией, как Гамлет Щигровского уезда, измяты бесплодными страданиями, как Рудин и Лаврецкий.

А вот что об этом романтическом типе писал Григорьев: «… Во всяком случае это были люди, вполне отдававшиеся или по крайней мере поддавшиеся жизни. Характеристическая особенность этих людей в том, что они… были все почти, и в особенности даровитые из них, страстные поклонники изящного, и другая особенность в том, что почти никто из них, и в особенности даровитые, не сделали никакой карьеры». Свое «особенное расположение к этому типу» Григорьев объяснял так: «… погибшие даровитые личности были все-таки страшно даровиты, и безумное буйство их сил свидетельствует, как хотите, о богатстве природы…»[18].

Григорьев чувствует родство с этим типом. Постоянны его жалобы в письмах на слабость характера, на пристрастие к загулам. См. в письме-исповеди к Погодину от 26 августа – 7 октября 1859 года: «Мучимый своим неистовым темпераментом, я – иногда в Лувре молил Венеру Милосскую, и чрезвычайно искренне (особенно после пьяной ночи), послать мне женщину, которая была бы жрицей, а не торговкой сладострастия…»[19]. Параллель с Веретьевым, говорящим Марье Павловне: «Знаете ли, я уже заранее думаю, как я приведу вас перед Милосскую Венеру» – очевидна. Сходство между Веретьевым и автором «Борьбы», конечно, и в любви к цыганской песне (выразителен в этом отношении рассказ Фета «Кактус», посвященный Григорьеву и его «Цыганской венгерке»).

В данном контексте важна реплика Григорьева в том же письме Погодину: «О, строгие судьи безобразий человеческих! Вы строги – потому что у вас есть определенное будущее, – вы не знаете страшной внутренней жизни… русского развитого человека, этой *постоянной* жизни накануне нищенства… на-

[17] *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 12 тт., т.6, 1955, с.50.

[18] *Григорьев А.А.* Воспоминания, с.27.

[19] *Григорьев А.А.* Письма. М., 1999, с.220.

кануне долгого отделения или третьего отделения, этой жизни каинского страха, каинской тоски, каинских угрызений… Это не оправдание беспутств… Беспутства оплаканы, может быть, кровавыми слезами, заплачены адскими мучениями. Это вопль человека, который жаждет жить честно, по-Божески, по-православному и не видит к тому никакой возможности»[20]. Вот тут коренная разница между прожигателем жизни Веретьевым, из-за которого утопилась любящая его девушка и который только вздыхает о бесцельно прожитой жизни (итог ее подводит замечание Тургенева: «…из Веретьевых никогда ничего не выходит»), и автобиографическим героем Григорьева, заплатившего за свои «беспутства» «каинскими угрызениями».

Сочувствие Григорьева к Веретьеву ясно высказывается в статье о «Дворянском гнезде»: «Ведь те веретьевские артистические черты, которые Тургенев придал Паншину, черты непосредственной даровитости, поэтического понимания, вовсе нейдут к нему… Все веретьевское скорее шло бы к Лаврецкому, разумеется, в меньшей степени, нежели развито оно Тургеневым в самом Веретьеве»[21]. Григорьев понимал, сам изведав «вся добрая и злая», что буйство сил, отпущенных Веретьеву, его артистическое чутье симпатичнее черт другого героя «Затишья» – Владимира Сергеевича, который и женился, и карьеру сделал, но не живет, а существует.

Слабость Григорьева к загубившим себя душам объясняется сущностью души его собственного автобиографического героя. Самого Григорьева считали погибшим даже его ближайшие друзья, а люди не столь близкие прямо говорили: «…кажется, он совсем погиб и проку от него никакого не будет»[22]. Это сказано за шесть лет до смерти Григорьева, а за эти шесть лет Григорьев напишет поэму «Вверх по Волге», «Мои литературные и нравственные скитальчества», основной корпус критических текстов. «Есть известная притча о двух мышах в кувшине

[20] Там же, с.221.

[21] *Григорьев А.А.* Соч.: В 2 тт.. т.2, с.156.

[22] Письмо А.В.Дружинина А.Н.Островскому от 29 сентября 1858 г. Цит. по изд.: Письма к А.В.Дружинину (1850–1863) / Ред. и комментарий П.С.Попова (Летописи Государственного литературного музея, кн.9). М., 1948, с.106.

сливок. Одна побарахталась, отчаялась и утонула. Другая барахталась, барахталась и… сбила из сливок кусочек масла. Кусочек почвы… Оперлась на него и спаслась <…> Григорьева как никого другого можно уподобить той самой славной мышке. Так называемые метания и колебания Григорьева были честной работой души, живым делом сознания»[23].

Тургенев вынес своему герою суровый приговор. Григорьев же в явлении своего автобиографического героя доказал «ненапрасность» пережитых им «веяний», заставив, наконец, принять его «как факт» жизни и литературы.

***

О Рудине Григорьев сказал: «Тургенев принялся было казнить Рудина, а в эпилоге круто поворотил к апотеозе»[24]. Ср. в статье 1859 г. «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» Григорьева: «Часто и в самое продолжение борьбы эта казнь <казнь романтизма – Е.Г.> представляла собой известное изображение змея, кусающего собственный хвост, то есть конец анализа бывал часто поворотом к началу…»[25]. «Плохо сшитые» «Рудин» и его эпилог, по Григорьеву, свидетельствуют, что «борьба поэта с противоположным типом далеко еще не покончена, или покончивалась им доселе насильственно, и постоянно отдается, как отдалась она явно в Рудине»[26]. Автобиографический герой

[23] *Журавлева А.И., Некрасов В.Н.* Григорьев и русская литература // Пакет. М., 1996, с.141.

[24] *Григорьев А.А.* Соч.: В 2 тт. Т.2, с.106.

[25] Там же, с.105. Двойственность, некую нестыковку Рудина начала романа с Рудиным в эпилоге отмечал и Чернышевский, но с большим неодобрением и не желая понимать причин такой двойственности: «Повесть должна была бы иметь высокий трагический характер, посерьезнее Шиллерова Дон Карлоса, а вместо того вышел винегрет сладких и кислых, насмешливых и восторженных страниц, как будто сшитых из двух разных повестей» («Н.Готорн, «Собрание чудес, повести, заимствованные из мифологии», 1860; цит. по: Чернышевский Н.Г. ПСС: В 15 тт. М., 1939–1953, т.7, с.449). Так потом Тургенев будет колебаться в отношении к Базарову, хотя Рудин как человек сороковых годов значительно ближе автору, чем герой «Отцов и детей».

[26] *Григорьев А.А.* Соч.: В 2 тт., т.2, с.129.

Григорьева, как мы уже отмечали, сам пережил борьбу с «тревожным порыванием».

«Апотеоза» – это трагическая гибель Рудина на баррикадах (хотя Чернышевскому почему-то эта сцена казалась слишком сниженной); тут романтическая привязанность Тургенева к «страстному» и «блестящему» типу явно взяла верх. Но больше возвышает героя в финале то, что он начинает бояться фразы, бояться «сказать красиво» (по словам Базарова)[27]. В эпилоге Лежнев признается, что уважает Рудина, потому что тот «не пускал корней в недобрую почву, как она жирна ни была». «Почва» – григорьевское словечко, употребленное Тургеневым отнюдь не с возвышенной эмоциональной окраской (а Григорьев, между прочим, говорил о том, что рудинская оторванность от «почвы» (т.е. от «действительной жизни») пагубна.Однако известно, что сам Григорьев считал, что не нужно становиться с действительностью в уровень, что, если взять «отрицательную сторону» пушкинской натуры, Белкина, за образец, то можно перейти в «застой, мертвящую лень, хамство Фамусова и добродушное взяточничество Юсова»[28].

Тут надо сказать, что «Рудин» написан Тургеневым в 1856 году, и в отношении автора к к «недоброй почве» можно усмотреть полемику с москвитянинцами, с тем же Григорьевым. А про недостаточность «белкинского» начала Григорьев писал уже спустя 3 года. Однако, как нам кажется, мы можем говорить о том, что Тургенев в «Рудине» пережил сходный с автобиографическим героем Григорьева нравственный процесс. Это и борьба с идеализмом, романтизмом, «фразой», и утверждение тревожных начал.

В Рудине видели сходство с Бакуниным, однако сам Тургенев писал в 1856 г. С.Т.Аксакову: «Мне приятно также и то, что Вы не ищете в «Рудине» копии с какого-нибудь известного лица <…>

---

[27] Лежнев отвечает на рудинское замечание о «фразе»: «Что я за судья такой, и что бы я был за человек, если б, при виде твоих впалых щек и морщин, слово: фраза – могло прийти в голову?». Характерно, что сказанное Лежневым – тоже по-своему фраза. «Что я за судья такой?» – это ведь восклицание вполне в духе романтической фразеологии 30–40-х годов.

[28] «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», 1859. Цит. по: *Григорьев А.А.* Соч.: В 2 тт., т.2, с.71.

Уж коли с кого списывать, так с себя начинать»[29]. Это очень важное замечание, позволяющее говорить о том, что герой Тургенева – по крайней мере отчасти герой автобиографический, как и у Григорьева.

Григорьев примерял и маску Рудина: выше цитировалось письмо Погодину, где поэт уподоблял себя Рудину в эпилоге. Об одной из ипостасей своего героя – Браге из «Одного из многих» – Григорьев пишет, что он «наполовину Веретьев, наполовину Рудин».

Личная неустроенность, вечное скитальчество героя Тургенева и впрямь были близки Григорьеву, который не раз цитировал Евангелие, говоря, что Сын Человеческий не имам где главу приклонити. В этом благополучный «барин» Тургенев и наполовину крепостной по происхождению Григорьев похожи: у них обоих (правда, по разным причинам) не было своего угла. Характерно, что встретились и по-настоящему сошлись они не в России, а за границей, во Флоренции.

***

Лаврецкий, по мнению Григорьева, – это последнее на тот момент слово Тургенева о «хищном», «страстном» и «загнанном», «смиренном» типах, о почве и идеализме. В Лаврецком отразились многолетние раздумья Тургенева о том, что есть русский человек в переходную эпоху. Именно писателем переходной эпохи считал себя Тургенев. Он, как замечал Григорьев о Пушкине, очерчивал линиями то, что другие потом наполнят красками.

Лаврецкий вобрал в себя черты предыдущих героев Тургенева и теснее всего связан, очевидно, с Рудиным: Григорьев в статье о «Дворянском гнезде» постоянно сравнивает этих двух героев, подчеркивая их сходство в приверженности идеализму и близость Лаврецкого, в отличие от Рудина, к почве.

Истории любви этих героев, на первый взгляд, похожи. И Наталья, и Лиза – цельные натуры, поверившие своим

[29] *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 12 тт., т.12, 1958, с.202.

избранникам, готовые идти за ними «хоть на край света», но любовь разрушают внешние препятствия. Поведение Лаврецкого, несомненно, отличается от легкой игры Рудина, любовь Лаврецкого и Лизы одновременно «идеальнее» и «почвеннее», глубже, чем несостоявшийся роман Натальи и Рудина.

Как уже замечено, в «Дворянском гнезде» отразились тургеневские впечатления от рассказов Григорьева о своем неудачном браке, о «домашнем деспотизме» родителей, слабом, переменчивом характере отца. Но важнее внешнего сходства биографий Григорьева и Лаврецкого внутреннее сходство и одновременно различие реального человека и литературного героя. Григорьев, по собственному его выражению, в эпоху «зеленого «Москвитянина» испытал «обновленную веру в грунт, почву, народ»[30]. Именно этим кончает Лаврецкий, вернувшийся на родину, как он сам замечает, «землю пахать». После выхода «Дворянского гнезда» совсем немного остается до начала сотрудничества Григорьева с братьями Достоевскими в их журналах «Время» и «Эпоха». Достоевский сделал из почвенничества именно доктрину, теорию, что было глубоко враждебно Григорьеву, который был противником теоретического подхода к явлениям жизни не только на словах, но и всем своим творчеством, складом натуры. «Григорьев во «Времени» и особенно в «Эпохе» застал и чутко уловил этот момент «застывания» почвенничества в доктрину, в ненавистную ему «теорию» со всеми вытекающими отсюда последствиями…»[31] Однако это впереди.

Что же касается того, что Григорьев «требует» от Тургенева создания эпоса и не замечает, по мнению Носова, «интимно-лирического подтекста» «Дворянского гнезда», тут, нам кажется, все сложнее. Григорьев вовсе не требовал «непременных толп рукоплещущего народа в кульминационные моменты повествования»[32]. Григорьев не утверждает, что роман Тургенева – «историческая трагедия». Критик подробно обосновывает свою мысль о незавершенности «Дворянского гнезда» как *романа*

[30] *Григорьев А.А.* Воспоминания, с.43.

[31] *Журавлева А.И.* «Органическая критика» Аполлона Григорьева, с.42.

[32] *Носов,* с.153.

и Лаврецкого как героя этого *романа*. Кроме того, понятна григорьевская мысль о том, что отношение Тургенева к Лаврецкому так же неоднозначно, как и к Рудину. Он и «байбак», и страстный человек, и человек мысли, и человек почвы, терпящий крах и одновременно способный к духовному возрождению. Григорьев не игнорирует «интимно-лирический подтекст» произведения – это подтверждает глубокий разбор сцены объяснения Лаврецкого с женой.

Горячее отношение Григорьева к Лаврецкому: «Лаврецкий – живой человек, связанный с жизнию, почвою, преданиями, но прошедший бездны сомнения, страданий, совершивший несколько моральных скачков»[33] (критик даже сожалеет, что ни одна женщина не оценила героя до Лизы) – говорит об ощущении родственности Григорьева с Лаврецким. Правда, на самом деле получается, что двигались они в разных направлениях. Если Лаврецкий, несмотря на пережитые «бездны сомнения», все же кончает смирением, то автобиографический герой Григорьева и он сам окончательно сказались в «Моих литературных и нравственных скитальчествах» в качестве эпическом и поэме «Вверх по Волге» в качестве лирическом. Григорьев, в отличие от Тургенева, не хотел «сжигать» «все, чему поклонялся». Он до конца продолжал свою «борьбу».

***

В таких не схожих, на первый взгляд, авторах, как Тургенев и Аполлон Григорьев, оказывается на поверку много общего. И дело не только в том, что их герои в полной мере выразили свое время. Этих героев объединяет и страстная вера, и разъедающее сомнение (донкихотство и гамлетизм), и романтизм, «очарованность», и неверие в собственные силы, сознание своей ненужности. Сопряжение не противоположных, а взаимодополняющих начал образует единство художественных миров И.С.Тургенева и Аполлона Григорьева.

---

[33] *Григорьев А.А.* Соч.: В 2 тт., т.2, с.194.

А.Н.Першкина

Н.Косица как полемическая литературная маска Н.Н.Страхова

Николай Николаевич Страхов существовал на страницах журнала «Время» в трех ипостасях. Во-первых, он был автором «статей ученого содержания», критиком позитивизма и работ Дарвина. Под статьями такого рода стояли его имя и фамилия, и за все время издания журнала их было всего пять[1]. Также в рамках своего ученого поприща Страхов переводил К.Фишера[2], статьи И.Тэна о Дж.С.Милле[3] и оценивал современное состояние науки в России[4] – эти тексты публиковались анонимно.

Во-вторых, Страхов был во «Времени» литературным критиком, и свои рецензии тоже не подписывал (самой известной считается статья об «Отцах и детях» Тургенева[5]; напомним также

---

1 Жители планет // Время, 1861, №1; Замечание на «Ответ» г.Лаврова // Время, 1861, №2; Дурные признаки (О книге Ч.Дарвина «Происхождение видов») // Время, 1862, №11; Новая школа. Статья первая. Ясная Поляна, школа, журнал педагогический, изд. гр.Л.Толстым // Время, 1863, №1; Вещество по учению материалистов // Время, 1863, №3.

2 *Фишер Куно.* Учение Спинозы о Боге // Время, 1861, №9.

3 Современная английская философия. Джон Стюарт Милль и его система логики (Статья г.Тэна) // Время, 1861, №6.

4 Жрецы науки для науки (По поводу статьи «Наука и гениальные люди» в «Учителе» 1862, №24) // Время, 1863, №1.

5 «Отцы и дети» И.Тургенева. Русский Вестник. 1862 г., №2 // Время, 1862, №4.

статьи о «Литературных воспоминаниях» И.Панаева[6], собраниях сочинений Писемского[7] и Добролюбова[8]). А впервые он попробовал себя как литературный критик уже в самом первом номере «Времени»[9].

В-третьих, под псевдонимом «Н.Косица» Страхов вел полемику с «Современником», «Русским словом» и «Искрой» – с радикальным звеном петербургской литературы.

Если первые две ипостаси Страхова более-менее изучены, то Н.Косица никогда не становился объектом самостоятельного исследования. В дореволюционный период самой важной составляющей в наследии Страхова считались его философские идеи. Равнодушие к Косице советских литературоведов можно объяснить идеологическими причинами: врагами «Современника» нельзя было заниматься всерьез. В настоящее время исследователи тоже в основном описывают Страхова как критика и философа, оставляя его литературную маску в стороне. Статьи Косицы до сих пор не переизданы.

Во «Времени» было помещено одиннадцать текстов Н.Косицы[10]. Еще два традиционно приписываются этой литературной маске Страхова[11]. Впервые она появилась в журнале в апреле 1861 года: статья «Нечто о петербургской литературе» была подписана инициалами «Н.К.»[12]. Дальше статей становилось

---

6 Литературные воспоминания И.Панаева // Время, 1861 №3 и №11.

7 Несколько слов о г.Писемском по поводу его сочинений. Т.I, Спб., 1861 // Время, 1861, №7.

8 Н.А.Добролюбов (По поводу I тома его Сочинений) // Время, 1862, № 3.

9 Подводный камень. Роман М.Авдеева. «Современник», 1860, № X и № XI // Время, №1.

10 «Нечто о петербургской литературе» (Время, 1861, №4); «Еще о петербургской литературе» (1861, №6); «Нечто о полемике» (1861, № 8); «Об индюшках и Гегеле» (1861, №9); «Литературные законодатели» (1861, № 11); «Пример апатии» (1862, №2); «Нечто об опальном журнале» (1862, №5); «Тяжелое время» (1862, №10); «Нечто об авторитетах» (1862, №12); «Слово и дело» (1863, №1); «Новое художественное произведение» (1863, №2).

11 Письмо с Васильевского острова в редакцию «Времени» // Время, 1861, №6; Микроскопические наблюдения // Время, 1862, №2.

12 Страхов раскрыл свое авторство при переиздании этой статьи в составе сборника «Из истории литературного нигилизма 1861–1862 гг.» (Спб., 1890).

все больше, появлялись они часто, Косица обсуждал всё новые темы. Постепенно «разрастался» и страховский псевдоним. В июньской книжке корреспондент «Времени» уже подписывался как «Н.Ко». В августе был сделан шаг назад, обратно к «Н.К.». Но в сентябре под статьей «Об индюшках и Гегеле» значилось «Н.Кос.». В ноябре это был уже «Н.Коси.». В январском номере, в начале 1862 г., – «Н.Косиц.». Полная фамилия, «Косица», а вернее, «Н.Косица», стояла под статьей «Нечто об опальном журнале» («Время», 1862, №5). Последнее письмо Косицы опубликовано в февральском номере за 1863 г. Инициал «Н.» так и не был раскрыт. Судя по реакции других журналов, вся петербургская журналистика была в курсе того, кто на самом деле пишет под этим псевдонимом. Например, «Современник» и «Гудок» советовали Н.Страхову прекратить свое знакомство с Н.Косицей[13]. Псевдоним был раскрыт самим Страховым в «Воспоминаниях о Федоре Михайловиче Достоевском» в 1880-е годы – он писал, что выдумал себе это имя с оглядкой на одну из литературных масок Пушкина, Феофилакта Косичкина[14].

Таким образом, Страхов затеял своеобразную игру с читателями и литературными соперниками. Он привлекал внимание к своей маске, раскрывая ее постепенно. Так же постепенно разъяснялась природа враждебного отношения Косицы к «петербургской литературе». Довольно долго, почти весь 1861 год, журналисты игнорировали выпады Косицы, скорее всего,

[13] Журнальные разговоры о том, что Страхов и Косица – это один и тот же человек, начались весной-летом 1862 г. В апрельской книжке «Современника» появилась статья Антоновича «О духе «Времени» и о г.Косиц. как наилучшем его выражении», в которой поруганию подвергались все тексты Косицы, а также статья «Жители планет», подписанная «Н.Страхов». В № 25 «Гудка» (цензурное разрешение от 6 июля 1862 г.) в разделе «Сонник» появилось указание на то, что видеть во сне Н.Страхова предвещает «кушать индейку и читать Гегеля» (намек на статью Косицы «Об индюшках и Гегеле» из №9 «Времени» за 1861 г.). А в № 35 «Гудка» в разделе «Советы некоторым литераторам» было напечатано для Н.Страхова: «Прервать знакомство с господином Косиц.….». Думается, на Косицу обратил внимание в первую очередь Антонович после статьи «Пример апатии» (Время, 1862, №1), где автору «Современника» досталась солидная порция упреков. И именно от Антоновича пошли слухи о том, что за маской Косицы скрывается Страхов.

[14] Полное собрание сочинений Ф.М.Достоевского в 14 томах. Т.1. СПб., 1883, с.236.

потому, что тогда он не сразу смог возбудить негодование противников – своими статьями задеть Чернышевского. Но когда он переключился на более обидчивого Антоновича – началась реакция.

Среди внешних отличительных черт текстов Косицы, помимо устойчивого и «нарастающего» псевдонима, необходимо назвать обязательный подзаголовок: «Письмо к редактору "Времени"» (для статей «Нечто о петербургской литературе» и «Еще о петербургской литературе»), «Письмо к редактору» (в статье «Нечто об опальном журнале») и «Письмо в редакцию «Времени» – для всех остальных восьми текстов. Если же говорить о тематике и внутренних отличительных чертах – то это внимание к «Русскому слову», «Искре», «Современнику» и «Свистку». Косица много писал о «свисте»–особой манере поведения, которая появилась в журналистике именно благодаря «Свистку». Юмористическое приложение к «Современнику» высмеивало и «освистывало» своих противников и литераторов старшего поколения. Косица же доказывал, что хотя русская литература и страдает от обилия устаревших авторитетов, нигилисты, по сути, всего лишь хотят занять место тех, кого они ниспровергают… Противостояние Косицы с молодой демократической печатью подробно описаны описано самим Страховым в «Воспоминаниях о Федоре Михайловиче Достоевском»: «Во мне было постоянно какое-то органическое нерасположение к нигилизму… с 1855 года, когда он стал заметно высказываться, я смотрел с большим негодованием на его проявления в литературе. Уже в 1859 и 1860 году я делал попытки возразить против нелепостей, которые так явно и развязно высказывались; но редакторы двух изданий, куда я обращался[15], люди хорошо знакомые, решительно отказались печатать мои статьи и сказали, чтобы и вперед я об этом не думал. Я понял тогда, какой большой авторитет имеют органы этого направления, и очень опасался, что такая же участь меня постигнет и во «Времени». Поэтому для меня было большою радостью, когда моя статья «Еще о петербургской литературе», разумеется, благодаря лишь

[15] Имеются в виду журналы «Русский мир» и «Светоч», с которыми Страхов сотрудничал соответственно в 1858 и 1860 гг.

Федору Михайловичу, была принята («Время» 1861 г., июнь); тогда я стал писать в этом роде чуть не в каждой книжке журнала… Неизбежной частью этой задачи была полемика»[16]. Слово «нигилизм» в лексиконе Страхова-Косицы появилось в январе 1863 года как результат рефлексии над романом Тургенева «Отцы и дети».

С самой первой статьи Косица начинает рассказывать читателю свою биографию, которая отчасти пересекается с фактами жизни самого Страхова: он якобы живет в Петербурге, «живо помнит в литературе последние 16 лет»[17]. Это пишется в 1861 году. Значит, литература, петербургская в частности, стала интересовать Косицу где-то в 1845-м. Между прочим, именно в 1845 году Н.Н.Страхов переехал в Петербург из Костромы и поступил в Петербургский университет, то есть получил все возможности для того, чтобы внимательно следить за современным литературным процессом. Если предположить, что биография вымышленного персонажа повторяет биографию своего создателя, то и возраст у Косицы такой же, как и у Страхова, – 32-33 года. Ни с кем из литераторов на момент начала сотрудничества со «Временем» Косица не знаком, но он очень много читает. С идеями журнала он вполне согласен. Со временем Косица, постоянный автор журнала, станет уже рекомендоваться читателю как человек, близкий к редакции: в примечаниях к статье «Нечто об опальном журнале» он назван «наш сотрудник», а в статье «Тяжелое бремя» Косица сообщает о личном знакомстве с Н.Н.Страховым и рассказывает о недавнем визите к последнему.

Письма-статьи Косицы чаще всего небольшие, не дотягивают до печатного листа. Все они написаны легко, шутливо, с большим количеством каламбуров – что делало Косицу одним из ведущих полемистов «Времени». Именно Косицу, а не Страхова, потому что тот как критик в 1860-е отличался строгостью и серьезностью стиля. Можно сказать, что Страхов стремился создать на страницах «Времени» самостоятельного персонажа,

[16] *Страхов Н.* Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Полное собрание сочинений Ф.М.Достоевского в 14 томах. Т.1. СПб., 1883, с.235.

[17] Нечто о петербургской литературе // Время, 1861, №4.

который, напоминая своего создателя чертами биографии и, конечно, идеологически, все-таки заметно отличался бы от него стилем, темами, интонацией своих текстов.

Появление на страницах «Времени» Косицы можно считать реализацией изначального замысла редакции – создать литературную маску для постоянного полемиста. Еще в №1 за 1861 г. была напечатана статья «Письмо постороннего критика в редакцию журнала «Время»», автором которой был Ф.М.Достоевский: он первым попытался создать для «Времени» условный образ «постороннего критика», литератора, не являющегося сотрудником журнала, но сочувствующего редакции. Биографически у этих двух персонажей («постороннего критика» Достоевского и Косицы) мало общего – «посторонний» старше и живет в провинции. Цели у них тоже разные – «посторонний критик» не ограничивает свои интересы только молодой радикальной печатью. Но функцию на страницах «Времени» он и Косица выполняют одну и ту же – занимают позицию стороннего единомышленника редакции.

Статью «Нечто о петербургской литературе», дебют Косицы, можно назвать прологом к его большому исследованию молодой петербургской журналистики. Вообще, складывается впечатление, что он не придумывал каждую статью в отдельности, откликаясь на тот или иной повод, поданный «Современником» или «Русским словом». Письма Косицы читаются как цельный цикл статей, связи между которыми были продуманы заранее, еще до появления самого первого текста. В первом письме разъясняется, почему петербургская литература для автора главная тема: в Петербурге литература развивается снизу (а не питается ученостью из университета, как в Москве), без намека на преклонение хоть перед чем-то (а в Москве появились в свое время славянофильство и западничество – преклонение перед прошлым и европейской культурой), и в то же время она простая (в Москве – высокомерная и напыщенная) и дерзкая (в Москве – серьезная). Главная отличительная черта петербургской литературы – это ее самостоятельность. В конце письма Косица выводит архетипический образ молодого петербургского литератора: «Представьте – полнейшее отрицание авторитетов; слабое, даже ни-

чтожное развитие эстетического вкуса; некоторое отвращение к стихам, как к чему-то очень приторному; пламенное желание общественной пользы; желание стать во главе, на виднейшем и главнейшем месте в нашем движении вперед; очень малая начитанность; полнейшая уверенность в достоинстве собственной логики и в непогрешимости самобытных, хотя весьма немногих собственных убеждений; неопределенное, но постоянное недовольство всем и всеми; инстинктивное уклонение от общества и пребывание в узких кружках; причисление себя к избранным и весьма немногим; полнейшее незнание действительности; мизантропический взгляд на людей, скорая вера во все дурное; воззрение на жизнь более аскетическое или стоическое, чем современное»[18]. Косица оговаривается, что перечислил только отрицательные черты, потому что образ молодого петербургского журналиста видится еще очень смутно: созданием полного портрета Косица собирается заняться в будущем и потому не прощается. Статья заканчивается интересной и необычной характеристикой леворадикальной печати: «Ужели все это – мыльный пузырь, подражание, пустое словоизвержение, искусство для искусства, превращение голов в книги и книг в головы, – одним словом, ужели все это одна гигантская брамбеусовщина?»[19]. Здесь традиционные клише, при помощи которых радикалы клеймили своих идеологических противников («искусство для искусства», «брамбеусовщина», т.е. «реакционное» потакание низкопробным вкусам), – используются для характеристики самой молодой демократической петербургской печати[20].

---

[18] Время, 1861, №4, Критическое обозрение, с.26.

[19] Впервые Страхов использовал выражения «искусство для искусства» и «мыльный пузырь» для описания литературной и критической деятельности «Современника» в статье «Литературные воспоминания И.Панаева» («Время», 1861, №3).

[20] Интересно, что несколько позже Д.И.Писарев в статье «Цветы невинного юмора» (Русское слово, 1864, №2) рассуждает о «чистом искусстве» примерно в той же манере, что и Косица, то есть выдавая за адепта оного не только многострадального Фета, но и всех основных сотрудников журнала «Время», а также Щедрина. «А весь легион сотрудников «Времени», все эти гг.Григорьевы, Страховы, Косицы и все, «их же имена бог весть», – разве можно не признать их жрецами чистого искусства и разве можно не поставить их в этом отношении гораздо выше гг. Фета, Случевского, Майкова

С рассуждений о брамбеусовщине, от которой никак не избавится столичная журналистика («призрак пустого брожения, шумного, но бесплодного словоизвержения, пестрого, но безобразного хаоса слов и мыслей»), Косица начинает и статью «Еще о петербургской литературе» (1861, №6, с.137). «Брамбеусовщина» – уродливый результат стремления к самоутверждению, к оригинальности; новейшие примеры такой «брамбеусовщины» для Косицы – статья Чернышевского[21] «О причинах падения

и Крестовского? Вся политика, наука и критика «Времени» составляет, очевидно, одну длинную, сладкую-пресладкую, нежную-пренежную идиллию, написанную в прозе Афанасием Ивановичем собственно для того, чтобы изумить и обрадовать голубушку Пульхерию Ивановну в день ее шестьдесят седьмого тезоименитства. Собственно, одна Пульхерия Ивановна только и должна была бы читать эту идиллию, а если у «Времени» было, как оно говорит, 4000 подписчиков, то это доказывает только, что Пульхерия Ивановна у нас на Руси составляет лицо не единоличное, а в некотором смысле коллегиальное. Да, чистое искусство, вытесненное задорными отрицателями из области «сладких звуков и молитв», немедленно влетело в мир «корысти и битв» и на этой новой почве разрослось с такою силою и быстротою, какой никто не мог бы в нем предположить». Безусловно, Писарев был знаком с текстами Косицы (так как он на них отвечал) и, вполне возможно, он решил отплатить той же монетой.

Интересно, что для Писарева Страхов и Косица – как будто бы разные люди. Скорее всего, Писарев воспринимал Страхова как критика, например, как автора рецензий на «Отцов и детей» (Время, 1862, №4) (в этой рецензии разбирался текст самого Писарева, так что повышенный интерес Писарева к Страхову можно легко объяснить) и на первый том собрания сочинений Добролюбова (Время, 1862, №3), а Косица для Писарева – полемист.

Но еще интереснее то, что «Цветы невинного юмора» были опубликованы в феврале 1864 года («Время» закрыто с апреля 1863, первая книжка «Эпохи» (сдвоенная, январь-февраль) еще не появилась). В первую очередь эта статья Писарева была направлена против Щедрина, и его Писарев упорней всего именует служителем искусства для искусства. Вполне возможно, что Писарев сначала решил написать статью, в основе которой будет именно такая терминологическая путаница, вспомнил Косицу как изобретателя такого приема и решил на него тоже заодно обрушиться.

[21] Косица, конечно, дает понять, что его занимает вовсе не частный промах Чернышевского лично; «Современник» напоминает Косице «какой-то сказочный, баснословный мир, в котором совершаются большие чудеса. Г.Чернышевский или другой рыцарь, как новый Бова королевич, делает в этом мире тысячи богатырских подвигов. Он свистнет – и десятки ученых уничтожены; махнет пером – смотришь, какой-нибудь науки как не бывало, или история целого народа – развеяна прахом» Под Бовой королевичем явно подразумевается Добролюбов: обыгрывается его псевдоним «Г. –бов».

Рима» («Современник», 1861, № 5) и «Схоластики XIX века» Писарева («Русское слово», 1861, № 5). Эти тексты привлекли внимание Косицы из-за того, что в них отрицаются авторитеты, причем не «частные», а общие – история и философия как науки. Косицу возмутило заявление Чернышевского о том, что Рим был разрушен только потому, что на него напали варвары, а вовсе не потому, что имперское общество выродилось и было множество внутренних предпосылок к гибели империи. У Писарева вопиюще неверной кажется идея о том, что философия развивает «умственный аристократизм», значит, разъединяет людей, а плодами этого сомнительного «искусства» могут наслаждаться только немногие; из этого, по Писареву, следует необходимость упразднить философию. Подобные высказывания бессмысленны в своей дерзости, и Косица причисляет к «опытам искусства для искусства». Он постоянно повторяет, что сам он стремится держаться действительности («действительность», как известно, – главный лозунг идеологических врагов Страхова).

Так Страхов, скрываясь под литературной маской, начинает борьбу против молодой журналистики. Уже во второй статье он заявляет о широком круге своих интересов, обращаясь к текстам не только «Современника», но и «Русского слова». Косица указывает на конкретные ошибки авторов этих журналов, обсуждает причины этих ошибок и т.п. Ранее найденный полемический прием – применять к работам Чернышевского и Писарева термины, в которых обычно описывалась деятельность их идеологических соперников, – Косица настойчиво развивает.

В следующей статье, «Нечто о полемике» («Время», 1861, №8), Косица отступает от уже наметившейся линии прямой борьбы с «Современником» и Писаревым и уходит в общие рассуждения о полемике как таковой. Кстати, может, именно поэтому для этого текста дается подпись «Н.К.», а не ожидаемое в соответствии с механизмом наращивания псевдонима «Н.Кос.». Косица утверждает, что полемика составляет солидную часть всей петербургской литературы вообще, причем это, к сожалению, полемика, направленная на «личности», использующая «грубую силу частных мнений», что не приносит обществу пользы. Косица предлагает завести особый раздел «Брань» и, отбросив

лицемерную сдержанность, помещать там «краткие и выразительные статьи такого содержания:

Статья 1. В «Русском Вестнике» статья такого-то – отвратительная чушь.

Статья 2. Мы нашли в «Отечественных Записках» статью такого-то. Непроходимая дичь!

Статья 3. В «Современнике» читатели встретят статью такого-то. Какая невообразимая ерунда!

Статья 4. Появилась в «Русском Слове» статья такая-то. Господи, как глупы-то бывают люди!» и т.д.».

Кстати, в этих четырех воображаемых статьях достается всем противникам «Времени», с которыми оно сцепилось в первый год своего существования. А словечки вроде «чушь» и «дичь» заимствованы у сотрудника «Современника» Антоновича: Косица опять играет с чужой не то что терминологией, но манерой выражаться, показывая, что за всей этой «бранью» нет серьезных литературных целей. Журналисты спорят только потому, что у них «язык чешется». Правда, такого рода споры являются ярким проявлением некоторых полемических стратегий. Главная из них, которую Косица еще в первом своем письме называл отличительной особенностью петербургской литературы, – это «свист». Косица пытается создать свою теорию «свиста». А параллельно с этим много рассуждает о «свисте» на страницах «Времени» и Ф.М.Достоевский (хотя он, скорее, заступается за юмористическое приложение к «Современнику» и его особую манеру выражаться). В статье «Нечто о полемике» свист – это синоним слова «брань» и название для личной полемики. Свистать берутся в первую очередь авторитетные журналы, будто опираясь на свой авторитет и этим увеличивая силу воздействия свиста. Но журналу, который часто обращается к «свисту», могут перестать верить. Заметная составляющая современной личной полемики – жалобы на свистунов. Обычно жалуются те, кто гнушается свистом, и в качестве щита выставляют также авторитеты, но уже не собственные, а общие и признанные – писателей, ученых, политиков. В противостоянии этих двух позиций, которые, вообще-то, обе плохи и бесполезны, Косица становится на сторону свистунов: во-первых,

они свободнее, во-вторых, их бездоказательная брань на самом деле не может никому навредить. Того же Пушкина современная полемика не затронет и не свергнет. Вообще все, что есть настоящего в литературе, находится в безопасности от нападок. И поэтому наша журналистика так похожа на некий фантастический мир, где никто ничего не знает о реальном положении дел. Говоря о фантастическом мире, Косица отсылает к своему предыдущему тексту, где он назвал «Современник» миром «баснословным», в котором Чернышевский и Добролюбов – два сказочных рыцаря, одни движением низводящие авторитеты и уничтожающие науки.

В следующей статье, «Нечто об индюшках и Гегеле» («Время», 1861, № 9), Косица продолжает исследовать Чернышевского, в частности статью «О причинах падения Рима», и говорит теперь о его губительном влиянии на других литераторов. В поле зрения публициста «Времени» статья из №8 «Библиотеки для чтения» «По поводу журнальной полемики. Повальное недоразумение», автором которой был Е.Ф.Зарин[22] (авторство Зарина раскрыто Чернышевским в статье «В изъявление признательности. Письмо к г.З-ну» из № 2 «Современника» за 1862 г.).

Статья Зарина была необычна для «Библиотеки…», потому что содержала апологию Чернышевского. Преклонение перед ним, фанатичное до неправдоподобия, сквозит в каждой фразе. «Г.Чернышевский принадлежит к тем людям, которые в литературе своей страны бывают хранителями лучших преданий развивающейся мысли и продолжателями лучших убеждений в общественном сознании» (с.34). Отвечая противникам Чернышевского, Зарин вспоминает и про Косицу: имена не названы, но цитат и отсылок хватает, чтобы понять, кто имеется в виду. Он пишет, что кое-кто из петербургских журналистов забил тревогу после статьи Чернышевского «О причинах падения Рима» – заговорил «об отрицании истории, общих авторитетов, о разрушительной наклонности – жить и руководствоваться своим умом» (с.47). Косица воспринял этот пассаж как вызов, к тому же Зарин подал хороший повод для насмешек: развивая

[22] См.: *Майорова О.Е.* Е.Ф.Зарин // Русские писатели. 1800–1917 гг. Т.2, М., 1992., с.324-325.

тезис Чернышевского о том, что «Рим погиб от варваров», Зарин дошел до вывода о том, что ни от чего другого Рим погибнуть и не мог, точно так же как колония индюшек не может погибнуть от роскоши и разврата, индюшек могут лишь вырезать люди, которые считают их мясо очень вкусным. Косица не мог пройти мимо нелепого сравнения человеческой цивилизации со стаей индюшек.

Другой неудачливый продолжатель идей Чернышевского, на которого нападает Косица, – Антонович, отрицающий значение философии Гегеля («Современник», 1861, №8). В своем отрицании публицист «Современника» опирается на философа Р.Гайма, который якобы также не считал гегелевскую систему адекватной и разумной. Сквозь маску Косицы прорывается Страхов-ученый: он анализирует идеи Гайма, приводит цитаты из него и доказывает, что Гайм с должным уважением относился к Гегелю, а Антонович просто не понял ни того, ни другого.

Обсуждение молодежи, развивающей идеи Чернышевского, продолжается в следующем письме – «Литературные законодатели» («Время», 1861, № 11). Там Косица занимается текстом «Литературные рабочие» («Современник», 1861, № 10), подписанным буквами «Т.З.», которые означали «тюремный заключенный» и за которыми скрывался Н.В.Шелгунов[23]. Шелгунов критиковал современную литературу за то, что ее слишком много: писателей, произведений, журналов, призывая выгнать из литературы всех плохих писателей и упразднить все одинаковые журналы, оставив только по одному изданию на направление. Косица сравнивает Шелгунова с халифом Омаром, приказавшим сжечь Александрийскую библиотеку, и иронически указывает, что от упразднения лишних изданий пострадал бы сам «Современник», потому что этот журнал и «Русское слово» дублируют друг друга. Желание Т.З. хозяйничать в литературе очень напоминает Косице желание Чернышевского хозяйничать в истории (опять отсылка к статье «О причинах падения Рима»). Таким образом, Косица показывает, что его старое недовольство Чернышевским было своевременным и правильным:

[23] См.: *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 тт. Т.3. М., 1958, с.150.

весь «Современник» уже проникся идеологией неуважения к авторитетам любого уровня.

В статье «Пример апатии» («Время», 1862, №1) мысль о похожести «Современника» и «Русского слова» развивается: «Г.Чернышевский – догматик, твердо держащийся известных идей; г.Писарев – критик и скептик, всё подвергающий сомнению и анализу. Г.Чернышевский – аргументатор, желающий убедить читателей строгими логическими выводами; г.Писарев – свистун, избравший своим главным оружием – брань и насмешку. Г.Чернышевский полагает, что он строитель; г.Писарев прямо говорит, что он разрушитель. Г.Чернышевский смел и откровенен, г.Писарев еще смелее и откровеннее; г.Чернышевский есть основание и начало, г.Писарев – вывод и конец» (с.58). Видимо, такое сравнение публицистов конкурирующих радикальных изданий (и почти отождествление их в финале рассуждения: «основание и начало… вывод и конец») – полемический выпад, который должен был задеть и «Современник», и «Русское слово». Далее «страстный юношеский бред» Писарева (с.59) сопоставляется с манерой Антоновича, весьма похожей, но еще более нелепой; известно, что стилистический радикализм «Русского слова» не был симпатичен «Современнику», так что и это сравнение для более «солидного» и старого журнала должно было быть оскорбительно.

Как раз в конце 1861 – начале 1862 г. Антонович стал главным оппонентом Косицы, между ними завязалась «личная полемика». В первом номере «Времени» за 1862 г. Косица отвечает на статью Антоновича «О почве (Не в агрономическом смысле, а в духе «Времени»)» («Современник», 1861, №12) статьей «Пример апатии». Интересно, что разъяснять «Современнику» суть почвенничества взялся не штатный сотрудник «Времени», а якобы свободный от всяких обязательств перед редакцией Косица. Это было сделано, скорее всего, чтобы показать, насколько равнодушна редакция к выпадам врагов. Между прочим, Косица использует терминологию Аполлона Григорьева, называя почвенничество «органическим взглядом» и связывая в первую очередь с народным началом: «Вместо того, чтобы судить народ по какой-нибудь нашей мерке, нужно стараться везде открыть

его собственную мерку, ту единственную и нормальную мерку, которая определяется самою сущностью каждого народного явления. Это значит – нужно понять народ» (с.65-66). Косица считает, что эта мысль уже была высказана на страницах «Времени» другими авторами вполне ясно. Получается, что Антонович просто глух к подобным идеям.

Следующее письмо Косицы – «Нечто об опальном журнале» («Время», 1862, №5) – продолжает полемику с Антоновичем и является ответом на статью «О духе «Времени» и о г.Косиц. как наилучшем его выражении» («Современник», 1862 , №4). Антонович жаловался, что вся журналистика ополчилась против «опального» «Современника», но больше всего нехорошего говорится о нем, Антоновиче, и больше других злословит Косица. Между тем у самого «Времени» якобы «ничего нет: ни духа, ни направления, ни серьезной мысли; объявления – шарады; статьи отучают мыслить, а критический отдел – самый слабый из всех отделов». Антонович щадит только «Униженных и оскорбленных» и «Записки из Мертвого дома», а особенно ругает, помимо статей Косицы, статью всё того же Страхова «Жители планет». Видимо, такое избирательное и негативное внимание именно к этим двум сотрудникам «Времени» свидетельствует, что Антонович уже в апреле 1862 знал: Косица – это Страхов (если не считать «Замечания на ответ г.Лаврова» (одна страница во втором номере за 1861 г.), «Жители планет» к апрелю 1862 года были единственным текстом во «Времени», под которым стояли имя и фамилия Страхова). Кстати, в статье «Нечто об опальном журнале» Косица начинает активно заступаться не только за себя, но и за напечатанные без подписи страховские рецензии на «Отцов и детей» и сочинения Добролюбова.

«Нечто об опальном журнале» сопровождено примечанием от редакции. Позже в «Воспоминаниях о Федоре Михайловиче Достоевском» Страхов будет вспоминать, что редакция, то есть Достоевские, часто подправляли кое-что в текстах Косицы. В основном они добавляли какие-нибудь лестные слова о его оппонентах, в частности о «Современнике», чтобы не портить отношения окончательно, и делали это без всяких пометок вроде «Ред.». Но в пятом номере корректировка преподнесена именно

как примечание от редакции. По своему содержанию оно призвано усилить эффект, который произвела статья. Особенно интересно то, что Косица назван здесь сотрудником журнала: «Мы находим это письмо весьма недостаточным и удивляемся легкомыслию и односторонности своего сотрудника. Считаем нужным прибавить по крайней мере следующие замечания» (с.90). Т.е. публикацию в пятом номере можно считать исключительно важной не только в истории борьбы «Времени» и «Современника», но и в истории отношений Косицы и редакции «Времени» – отныне он и сотрудник, и тот, кто активно заступается за Страхова.

К слову сказать, здесь Косица сообщает о себе еще одну «биографическую подробность»: говорит, что, считая нынешнее письмо, всего в редакцию «Времени» им отправлено 7 текстов. На такое замечание Косицу вынуждают рассуждения Антоновича о том, что «маска из "Времени"» от месяца к месяцу «кокетливо приподнимает свое покрывало», превращаясь из Н.К. в Н.Ко., потом в Н.Кос. и так далее, а «теперь маска начинает выплетать себе новую маску, наоборот, то есть начинает с К.Н.». Здесь Антонович намекает на статью «Микроскопические наблюдения» из №2 «Времени» за 1862 г., в которой фельетонист, подписавшийся инициалами К.Н., разбирает недавний литературный скандал вокруг А.Ф.Писемского. Именно от родства с К.Н. и пытается откреститься Косица, говоря про свои 7 писем. Добавим, что историки журналов братьев Достоевских тоже считали, что К.Н. – это Н.Косица[24], игнорируя свидетельство со стороны самой литературной маски.

Напомним, что в №2 «Времени» за 1862 г. нет ни одного текста, подписанного именем Страхова, или текста, который тот бы назвал своим впоследствии. Но в конторской книжке журнала имеется запись о том, что Страхов получил за этот номер 65 рублей 75 копеек[25]. Учитывая его стандартный гонорар за

[24] См.: *Томашевский Б.* Примечания // Достоевский Ф.М. Полное собрание художественных произведений: В 13 тт. Л., 1930., с.611. См. также: *Нечаева В.С.* Журнал М.М. и Ф.М.Достоевский «Время», 1861–1863. М., 1975, с.265.

[25] Приходно-расходный журнал по изданию журналов «Время» и «Эпоха». – ОР РГБ, ф.93/I, к.1, ед.х.22, л.9.

страницу печатного текста (около 3 руб. 12 коп.), можно заключить, что он должен был дать в №2 примерно 21 страницу. Если признать принадлежащими Страхову семистраничные «Микроскопические наблюдения», возникает необходимость искать где-то еще 14 страховских страниц. Кстати, они могут скрываться в составе «Наших домашних дел», постоянным автором которых был А.У.Порецкий. Этот раздел в февральской книжке занимает 29 страниц, но сам Порецкий (судя опять-таки по его обычному гонорару за страницу – около 3 руб. 30 коп.) написал только 16 (так как получил за номер 54 руб. 33 коп.[26]). Оставшиеся 13-14 мог написать именно Страхов, но, к сожалению, на основании имеющихся свидетельств невозможно предположить, что именно из «Наших домашних дел» могло ему принадлежать.

Но даже если допустить, что именно Страхов был автором «Микроскопических наблюдений» и подписал этот текст криптонимом «К.Н.», то важно отметить, что он предпочитал не смешивать свои литературные маски: его Косица должен был заниматься только молодой радикальной петербургской журналистикой, а статья «Микроскопические наблюдения» была посвящена по большей части А.Ф.Писемскому и его препирательствам с оппонентами. Как известно, среди оппонентов Писемского особенно ярко выделяются представители леворадикального лагеря, в частности газета «Искра». Но К.Н. пишет в первую очередь вовсе не о них, а о «Библиотеке для чтения».

Кстати, такое различие объектов полемического интереса К.Н. и Косицы вполне объяснимо и в том случае, если предположить, что К.Н. – это Страхов. В начале 1862 г. еще не были приостановлены «Современник» и «Русское слово» (журналы не будут выходить с июня по декабрь 1862 года), а значит, Косица вполне мог довольствоваться своими старыми оппонентами; Страхову же, наоборот, всегда было интересно порассуждать о Писемском (см. его «Несколько слов о г.Писемском» еще в №7 «Времени» за 1861 г.).

В следующем письме, «Тяжелое время» («Время», 1862, № 10), Косица обсуждает свои отношения с редакцией журна-

[26] Там же, л.8.

ла и с Н.Н.Страховым в особенности. Косицу смутила шутливая реплика в газете «Гудок» (в рубрике «Советы некоторым литераторам», № 35 за 1862 г.), где Страхову советовали прекратить знакомство с Косицей: «Давно уже замечал я, что г.Страхов неблагосклонно смотрит на мои письма к вам <к редактору. – *Прим. А.П.*>; несмотря на довольно короткое знакомство со мною, он или вовсе не говорил об них, или же отзывался какими-то очень неопределенными фразами» (с.194). Прибежав к Страхову выяснять отношения, Косица застал его за переводом К.Фишера и за размышлениями о «жителях планет»; на беспокойные вопросы Косицы Страхов отвечал, что недоволен его статьями потому, что в них нет страсти, нет индивидуального подхода к явлениям и чувства жизни, а значит, они не могут никого заинтересовать и пользы от них никакой. По дороге домой расстроенный Косица вспоминал, как закрылись недавно «Современник» и «Русское слово», и думал, что на литературном небосклоне ничего не изменилось после того, как погасли два этих ярких светила. Заметим, что эти печальные мысли Косицы – первая реакция Страхова на события, случившиеся еще в июне. Косица, потрясенный разговором со Страховым и удрученный воспоминаниями о судьбе закрытых журналов, призывает литераторов быть дружнее: «Не будем ссориться, думал я, не станем раздражаться один против другого! К чему приступать друг к другу со строгими, тяжелыми требованиями <…> Из-за чего же нам расходиться? Не лучше ли соединиться как возможно теснее, пренебречь своими спорами и разногласиями и стремиться к существенному – к образованию одной великой нравственной силы?» (с.200).

Лишившись своих обычных противников, Косица находит новых, отвечая на выпад славянофилов, видимо, увидевших соперников и в радикальных демократах, и в почвенниках, предложивших свою версию национальной идеи[27]. Правда, он делает вид, что не принял на свой счет слова И.С.Аксакова о неискреннем,

[27] «В прежние времена Русские, обезьянничая, передразнивали Немцев и рядились в немецкие кафтаны. Теперь наоборот: санкт-петербуржцы обезьянничают, передразнивают Русских и рядятся в Русские зипуны и охабни! Последняя ложь горше первой» («День», 1862, № 39, Общий отдел. Примечание к «Воспоминанию студентства 1832–1835 годов» И.С.Аксакова).

подражательном народолюбии петербуржцев, и с позиции постороннего наблюдателя обсуждает полемику «Дня» с «Искрой» (статья «Балаганчик «Дня»» в №38 «Искры» за 1862 г.), отмечая некорректные приемы всех участников спора.

Завязать полемику с «Искрой» получается почти мгновенно: в №47 этой газеты за 1862 г. появляется анонимная статья (Г.З.Елисеева) «Хроника прогресса», в которой достается Косице. Косица отвечает статьей «Нечто об авторитетах» («Время», 1862, №12). Предмет спора – экономическая теория, к обсуждению которой публицисты пришли после разговора о сущности и смысле благотворительности. Елисеев апеллирует к авторитету Милля; Косица решает побить «Искру» ее же оружием, подробно излагая взгляды на благотворительность не только Милля, но и Мальтуса и доказывая, что оба они не высказывались против благотворительности, но только призывали «каждого человека предоставить самому себе».

«Хроника прогресса» стала для Косицы очередным «вызовом»: Елисеев иронически обсуждал разговор между Страховым и Косицей, описанный в «Тяжелом времени», и заявлял, что столь ученый человек, как Страхов, должен был честно объяснить собеседнику, что тот бездарен. Как видно, к началу 1863 года на тему отношений Страхова и Косицы охотно шутили.

«Нечто об авторитетах» имеет интересную форму: впервые за долгое время «письмо в редакцию» выглядит действительно как письмо, где много обращений к адресату и будто даже проскакивает приватность, как если бы этот текст был написан для конкретного адресата, а не для печати. Косица пытается разыграть раскаяние за то, что из-за него «Время» так часто ввязывается в неприятные споры. «Напугавшись», что его раскрыли и теперь будут считать за Страхова, Косица хочет продолжать игру в «постороннего».

В №1 «Времени» 1863 г. Косица берется за исследование нигилизма. Статья «Слово и дело. Комедия в пяти действиях Ф.Н.Устрялова» должна была быть рецензией на соответствующее произведение соответствующего автора, но половина ее посвящена «Отцам и детям» Тургенева. Косица утверждает, что нигилизма как единой и цельной идеологии не существует.

Есть только нигилисты. Они представляют собой некую пеструю толпу, «не сложившийся, туманный, чреватый будущим хаос». Напугавшись этого хаоса, представители старшего поколения придумали для него идеологическую основу. Самым ярким примером размышлений старшего поколения о нигилистах Косице представляются «Отцы и дети» Тургенева. До выхода романа сами нигилисты не были склонны называть себя этим именем, а тут схватились за него. Из образа одного нигилиста в умах читателей вырос образ целого направления. Роман Тургенева не только дал обществу слово, более того, он вдохновил других литераторов на создание аналогичных произведений, и пьеса Устрялова «Слово и дело» является одним из плодов этого влияния[28].

Здесь заметно, как существенно изменился Страхов со времени рецензии на «Отцов и детей» («Время», 1862, №4): его стал занимать нигилизм как таковой (обсуждая «Отцов и детей», он и о слове «нигилизм», и о явлении почти не говорил).

В статье о «Слове и деле» неожиданно появляется авторское «мы»: «Мы ничего не имеем против нигилистов», «мы сочувствуем им всею душою», «мы готовы с этим согласиться», – такого раньше у Косицы никогда не было. Можно предположить, что таким образом подчеркивается завершение его объединения с редакцией. В своих последних статьях Косица уже успел заявить о том, что является самостоятельным сотрудником, что он знаком с ведущими авторами «Времени», в частности с Н.Н.Страховым, что он способен заступаться за другие публикации журнала и понимает, к чему приводит его активная полемическая деятельность. Почти через два года после начала своего сотрудничества с редакцией он получил право говорить от ее имени.

[28] Ее герой Вертяев напоминает Базарова, но подправленного автором там, где тургеневский герой казался Устрялову недостаточно жизненным. Основная коллизия пьесы состоит в том, что на словах герой отвергает любовь, на деле – влюбляется и более-менее комично переживает разлад между мыслью и чувством. Косице кажется, что именно эти корректировки тургеневского характера все портят, Вертяев получается скучным и неинтересным, и подражатель рушит иллюзию, которую в свое время создал Тургенев, – будто нигилизм существует и имеет силу. Молодое поколение по вине Устрялова снова кажется безвидным и безымянным хаосом.

Также в этом «мы» можно предположить и редакторскую правку. Мы уже приводили фрагмент из воспоминаний Страхова, где он говорил, что Достоевские, более сочувственно, чем Страхов, относившиеся к «Современнику» и молодому поколению вообще, пытались смягчить тон выступлений Косицы. Вполне возможно, что изначально текст «Слова и дела» был более резким, так как впервые в нем Страхов-Косица берется за слово «нигилизм». Но потом редакторы подкорректировали текст, заодно вставив в него и слово «мы».

Последнее письмо Косицы, «Новое художественное произведение», появилось в №2 за 1863 год. Его тема – конфликт русской критики и русской художественной литературы: критика стоит намного ниже нашей литературы и совсем ее не понимает; этот тезис доказывается на примере Тургенева и Островского. На Тургенева, «огромное явление» в нашей литературе, после появления «Отцов и детей» посыпались упреки: критика была смущена тем, как Тургенев «разоблачил» Базарова. Между тем Тургенев всегда был «полон беспощадного анализа и самого пронзительного скептицизма». «Как же можно было не замечать этого так долго?»

Непонимание критиками Островского особенно ясно проявилось после премьеры пьесы «Грех да беда на кого не живет». Так, автор «Театральной хроники» в №25 «Санкт-Петербургских ведомостей» воспринял эту пьесу по шаблону, созданному еще Добролюбовым: представил всех персонажей как обитателей темного царства, разделив на самодуров (Краснов и Бабаев) и жертв (Таня). В газете «Иллюстрация» (1863, №5) немного варьируют теорию Добролюбова, заявляя, что Краснов героически борется со все тем же темным царством. Автор третьей рецензии («Русское слово», №1) жалел, что Краснов не нигилист: нигилисту бы хватило трезвости взгляда и нравственной тонкости, чтобы простить свою жену. Итак, критика либо использует Островского, позволяя себе грубые передержки, в собственных публицистических целях, либо – если рецензент все-таки понимает действительный смысл пьес Островского – порицает его как «защитника невежества и застоя». В развернутом Post scriptum Косица неожиданно заговаривает про «Современник»,

радуется возобновлению журнала как возможности возобновить принципиальный спор, отвечает на упреки в том, что «Время» журнал хвастливый[29], и обещает в следующем письме обратить внимание на одного из авторов «Современника». Но это следующее письмо так и не появится, потому что через месяц с небольшим «Время» будет закрыто.

Итак, всего на страницах «Времени» статей, бесспорно предложенных читателю как статьи Косицы, было одиннадцать. Есть еще два текста, которые иногда приписываются не просто Страхову, а именно Косице. Как мы уже писали выше, если и допустить, что автором «Микроскопических наблюдений» (1862, №2) был Страхов, то все-таки надо учитывать, что Косица открестился от этого текста. А еще в №4 за 1861 г. была небольшая статья «Письмо с Васильевского острова в редакцию «Времени»», подписанная буквами «Л.К.», которую тоже приписывали Страхову-Косице[30]. Согласно конторским книжкам за апрель 1861 г. Страхов получил 37 руб. 50 коп., а значит, предоставил для №4 около 12 страниц. Письмо Косицы «Нечто о петербургской литературе» занимает 8 страниц, а «Письмо с Васильевского острова» – 3,5. Так что действительно есть основания атрибутировать «Письмо с Васильевского острова» Страхову; но Страхов – не обязательно Косица. Напомним, что в письме «об опальном журнале» (1862, №5) Косица писал, что напечатал 7 текстов. С «Письмом с Васильевского острова» получилось бы во.

После закрытия «Времени» Косица из литературы не пропал. Пока Достоевские решали цензурные проблемы и добивались разрешения издавать другой журнал, он, например, успел поучаствовать в газете «Оса»[31]. Редактором ее был Ап.Григорьев, думается, Страхов-Косица по его приглашению поучаствовал в этом издании. Далее был один-единственный текст для «Эпохи»[32].

[29] См.: Современник, 1863, №1-2, Обзор журналов, с.253.

[30] См.: *Томашевский Б.* Примечания // Достоевский Ф.М. Полное собрание художественных произведений: В 13 тт. Л., 1930, с.596. См также: *Нечаева В.* Журнал М.М. и Ф.М.Достоевских «Эпоха» 1864–1865. М., 1975, с.262.

[31] Литературные благовония. Открытия, совершаемые российскою словесностью // Оса, 1863, № 23.

[32] Письмо в редакцию «Эпохи» // Эпоха, 1864, № 1-2.

По ходу издания журнала Страхов примерил на себя другую литературную маску – летописца, ежемесячно предоставлявшего в «Эпоху» свои «заметки». Один раз Косица появился в «Библиотеке для чтения»[33]. Но больше всего он сотрудничал в 1869–1870 гг. с журналом «Заря»[34]. Объединяет все эти тексты то, что в них Косица продолжает выписывать оригинальную биографию – намекает на свой возраст и литературный стаж, описывает круг знакомых, ссылается на свои тексты во «Времени». В суждениях он становится немного свободнее – будто действительно Достоевские много его правили, сглаживая резкие формулировки и удерживая от выпадов в сторону молодого поколения например. Но с другой стороны, в этих текстах нет той идейной общности, эволюции литературной маски, главного противника в лице того же «Современника» – всего, что было у Косицы во «Времени». Косица перестает быть полемистом, критиком критиков, он превращается в критика литературного, который больше внимания уделяет писательским фигурам: Тургеневу, Карамзину и Чернышевскому-романисту (в статье «Счастливые люди» из «Библиотеки для чтения»). Но даже эти сюжеты для себя он находит достаточно поздно – в 1865 и даже, точней, в 1869–70 гг. В первые годы после закрытия «Времени», в статьях для «Осы» и «Эпохи», Косица кажется публицистом посредственным. Кажется, что Косица вместе с первым журналом Достоевских потерял свое место в литературе. В «Эпохе», учитывая хаотичность ее устройства и развития, а также постоянную нехватку текстов, ему места не нашлось. Молчание в период с 1865 по 1869 гг. можно объяснить и тем, что ему снова пришлось искать журнал или газету, где были бы уместны «письма в редакцию», и – что важнее – тем, что Косица к этому времени потерял главных оппонентов – закрылся «Современник», умер Писарев. К концу 1869 года Косица решил попробовать себя в качестве литературного критика, но ничего стоящего написать не сумел.

---

[33] Счастливые люди. Один из наших типов // Библиотека для чтения, 1865, № 7-8.

[34] За Тургенева // Заря, 1869, № 9; Еще за Тургенева // Заря, 1869, № 12; Вздох на гробе Карамзина // Заря, 1870, № 10.

Е.Н.Пенская

Островский и Сухово-Кобылины

Подходы к теме

В отношениях Сухово-Кобылина и его сестры, писательницы Елизаветы Васильевны Салиас (Евгении Тур), много неясного. Нам хотелось бы по крайней мере прояснить и восстановить совпадающие детали, наметить контекст.

Напомним, что дебют Сухово-Кобылина-драматурга в 1855 году совпал с выходом пьесы Островского «Не так живи, как хочется».

Сухово-Кобылин и Островский не были знакомы и не общались, несмотря на то что разница в возрасте была несущественной (6 лет) и их связывала общая литературная и театральная среда (оба учились в Московском университете, Островский нередко посещал салон Евгении Тур, а близкие Островскому актёры Ф.Бурдин и П.Садовский не только играли в пьесах Сухово-Кобылина, но и были его собеседниками, «консультантами»).

Сухово-Кобылин никогда не понимал и не принимал Островского, считал его скучным и утомительным[1]. См., например, дневниковую запись от 2 декабря 1855 года: «Вечером был в театре. Играли пиэссу Островского «Бедность не порок». Боже! Что это такое?»[2]. Трудно преувеличить с годами растущую

---

[1] *Салиас Е.А.* Сухово-Кобылин А.В. Интервью // Дело Сухово-Кобылина. М., 2002, с.420.

[2] Цит. по: Дело Сухово-Кобылина. М., 2002, с.269.

одностороннюю неприязнь. Так, к примеру, Сухово-Кобылин радовался провалу актёра Варламова в его бенефис представления пьесы Островского «Семейная картина» в Александринском театре (см. запись: «Бегство публики от пьесы Островского» на газетной вырезке с рецензией Н.А.Селиванова в альбоме Сухово-Кобылина)[3].

Островский лишь раз напрямую высказался о Сухово-Кобылине, в письме к И.А.Всеволожскому от 5 апр. 1882, где интерпретируется скандал, вспыхнувший между драматургом и труппой. Речь шла о постановке драмы «Дело» на сцене Малого театра в 1882 году. Когда начались репетиции «Дела», «одна из полукомических ролей отдана была хорошему и симпатичному актёру, Решимову; является автор и посылает режиссёра Черневского взять роль у Решимова на том основании, что для пьесы нужен не фат, а комик»[4]. Знаменательно, что Островский отметил незнание Сухово-Кобылиным законов жизни современного театра: «автор 20 лет не был в Моск<овском> т<еатре> и труппы совсем не знает».

В сюжете «Островский и Сухово-Кобылин» есть еще один важный аспект, впоследствии отчасти мифологизированный: соперничество Сухово-Кобылина и Островского.

Критики противопоставляли их друг другу с самых первых рецензий. Драматургию Сухово-Кобылина мерили «аршином» «бытового» театра Островского, которому Сухово-Кобылин не соответствовал[5]. Нам удалось установить, что представление о «соперничестве» Островского и Сухово-Кобылина сложилось в значительной степени благодаря усилиям П.Д.Боборыкина, писавшего в 1879 году по поводу постановки «Свадьбы Кречинского» в Малом театре: «Так строить и вести действие не умеет

---

[3] Цит. по: Сухово-Кобылин: Pro et contra / Сост., вступ. статья, комм. В.М.Селезнева, Е.О.Селезневой. СПб., Русская Христианская Гуманитарная Академия. 2010, с.631.

[4] *Островский А.Н.* ПСС: В 12 тт. т.12, М., 1987, с.87.

[5] Театральные заметки // Русский вестник, 1856, №1, отд. «Современная летопись», с.57, 60, 62; Новости наук, искусств, литературы и пр. // Отечественные записки, 1856, №1, отд. V, с.8; [*Суворин А.С.*] Картины прошедшего. Писал с натуры А.Сухово-Кобылин. М., 1869 // Вестник Европы, 1869, №9, с.427 и др.

никто из писателей последних 20 лет; у Островского нет ни одной вещи сценичнее этой. Только разница между Островским и Сухово-Кобылиным вот какая: у одного в разговорах и положениях – строго художественная правда, в бытовых фигурах поразительное сходство; у другого – талантливая компоновка, смесь творчества с литературной работой, вторжение своего писательского «я», которое и слышится всего живее в языке главного героя»[6]. Хотя следует отметить, что это едва ли не первое детальное сопоставление и противопоставление Сухово-Кобылина и Островского, которому позднее будут следовать практики искусства, то отдавая предпочтение Сухово-Кобылину перед Островским как автору будущего, создателю нового символического языка сцены, гротескного, фарсового стиля, преодолевшего быт[7], то, напротив, акцентируя в творчестве Сухово-Кобылина его архаичность, неактуальность, умышленность и пессимизм в сравнении с жизнеутверждающим Островским[8].

Противоположную картину отношения к Островскому мы можем наблюдать со стороны сестры Сухово-Кобылина, Евгении Тур.

Евгению Тур – Салиас-де-Турнемир – и Островского связывала московская журнальная среда и литературно-театральный быт, общие знакомства. Среди них, в частности, Е.М.Феоктистов[9],

---

[6] *Боборыкин П.Д.* Московские театры // Русские ведомости. 1879, 6 мая, с.1-2.

[7] См. об этом, напр., у А.Блока («О драме», 1907), В.Мейерхольда («Русские драматурги (Опыт классификации с приложением схемы развития русской драмы)», 1911), П.Гнедича («Последние орлы (Силуэты конца 19 века). Сухово-Кобылин и тип Расплюева») и др.

[8] *Алперс Б.В.* Новый Островский (К 60-летию со дня смерти) // Советское искусство. 1936. №27, 11 июня, с.3; по поводу пьесы «На всякого мудреца довольно простоты»: *Алперс Б.В.* Спектакль молодых // Литература и искусство, 1942, 29 августа; *он же:* «Сердце не камень» и поздний Островский // Театр. 1973. №7, с.73.

[9] Напомним некоторые детали биографии Феоктистова, важные для понимания сюжета. В 1851 году Феоктистов — выпускник Московского университета, в 1861–1862 гг. редактор журнала «Русская речь», приглашённый Салиас, с 1863 г. чиновник особых поручений при министре народного просвещения, с 1871 по 1882 гг. редактор «Журнала Министерства народного просвещения», в 1883–1886 гг. начальник Главного управления по делам печати, правая рука министра внутренних дел Д.А.Толстого.

в конце 1840-х гг. домашний учитель Евгении Тур: он вполне «театральный человек», даже «человек кулис», знаком с актёрами Малого театра, близок с Островским, его друзьями, кругом «молодой редакции» «Москвитянина». Впоследствии, в 1880-х гг., через Феоктистова Евгении Тур поддерживала отношения с М.Н.Островским[10]. Приходится признать, впрочем, что отношение завсегдатаев салона Евгении Тур к Островскому было сложным: между прочим, в известном скандале вокруг имени Островского, обвинённого в плагиате актёром Д.Горевым-Тарасенковым, кружок Салиас, судя по мемуарам Феоктистова, был на стороне Горева[11].

Кульминация дружеских тёплых и творческих взаимных отношений Евгении Тур и Островского приходится на конец 1840-х – первую половину 1850-х гг. Именно тогда Островский написал известную рецензию на повесть Евгении Тур «Ошибка» (1850). Здесь сформулированы ключевые для Островского эстетические идеи: «Говорят, что прошло время чистого художества, что теперь время творчества мыслящего; но мы этому поверим только тогда, когда увидим такие произведения, в которых эта так называемая рефлексия не путает изящества и не ослабляет впечатления, им производимого. До сих пор мы видим только попытки такого рода, наполненные *высокими взглядами и глубокими*

---

[10] Это подтверждается, например, замечанием И.С.Тургенева по поводу назначения Феоктистова начальником Главного управления по делам печати 1 янв. 1883 г. и возникшей в связи с этим влиятельной группировки И.И.Воронцова-Дашкова, М.Н.Островского и Т.И.Филиппова: «А Аспазия у них Феоктистиха и старая бандерша Евгения Тур» (из письма к М.М.Стасюлевичу от 29 декабря 1882 (10 января 1883) г.)

[11] «Кетчер с исступлением покровительствовал некоему Гореву <…> Чтобы представить доказательства своего таланта, Горев читал свою собственную комедию, которая была потом напечатана в “Отечественных записках”; я присутствовал при этом чтении у графини Салиас; сравнивать Горева с Островским было бы просто смешно; пристрастие, однако, было так сильно, что не только Кетчер приходил от него в восторг, но даже П.Н.Кудрявцев и А.Д.Галахов ставили его наряду с автором “Своих людей”! Впоследствии брат драматурга М.Н.Островский рассказывал мне, что отрицать всякое участие Горева в этой пьесе было бы не совсем справедливо…» (*Феоктистов Е.М.* Глава из воспоминаний // Атеней, Пг., 1926, кн.III, с.93-94). Уместно упомянуть, что и А.В.Сухово-Кобылин был полностью на стороне Горева.

идеями, но лишённые художественности»[12]. Речь идет и об особых возможностях женщин-писательниц, обладающих знанием жизни, чувством конкретной детали, богатыми наблюдениями сердца; Островский разбирает вроде бы обобщённые женские истории, но в них угадываются черты биографии самой Евгении Тур (бурный роман с Н.И.Надеждиным, неудачное замужество, вообще житейские неудачи как импульс прихода в литературу). Исследователи считают, что «Ошибка» прочитана Островским также и субъективно: в его собственной жизни была ситуация, соотносимая с сюжетом рецензируемой повести.

То, что драматург поддерживал дебютирующую писательницу, подтверждается и упоминанием произведений Островского в переписке Евгении Тур с третьими лицами, что доказывает ее стойкий интерес к пьесам Островского. Так, в конце ноября – начале декабря 1851 года она пишет Н.М.Сатину: «На днях выходит давно всеми ожидаемая *«Бедная невеста»*, и Остров<ский> был так любезен, что предложил мне прочесть её у меня, в одну из моих суббот, когда собираются у меня московские литераторы. Я жду этого вечера с нетерпением. Эта комедия-драма выходит в свет, предшествуемая огромной репутацией. Дай Бог, чтоб она удалась ему столько же, как *«Свои люди сочтёмся»*[13]. Эта взаимная приязнь сохранилась до конца. В одном из поздних писем (1880-х годов?) Евгения Тур приглашает снова Островского и просит прочесть одну из комедий, вспоминая о давнем чтении в её доме комедии «Бедная невеста». В новых обстоятельствах слушателями будет поколение юных: внук, племянница и племянник. «Время гонит всех стариков к могиле, но хотела бы слышать ещё раз одну из Ваших комедий <…> Я просила бы Вас прочесть “Грозу”<…> Это моя любимая пьеса»[14]. Островский становится в доме Евгении Тур своим, близким человеком, необходимым писателем, в то время как отчуждение и неприязнь Сухово-Кобылина к нему растет.

---

[12] *Островский А.Н.* ПСС: В 12 тт. М., М., 1978, с.17.

[13] Письма Елиз. Вас. Салиас к Н.М.Сатину // Новые Пропилеи. М.; Пг., 1923, т.1, с.27.

[14] *Тур Е.* Письмо А.Н.Островскому. б.г.// Неизданные письма А.Н.Островского. М.; Л., 1932, с.504.

О чем говорят приведенные факты? Только ли о том, что родственников связывали сложные литературные и семейные отношения: и поклонение талантливому брату (особенно со стороны сестры), и неприязнь, и осуждение, и соперничество? Только ли то показывают факты, что к Островскому современники относились по-разному и амплитуда этих колебаний людей практически одного и того же круга была достаточно широка? Думается, что эти вещи самоочевидны. Однако есть один важный аспект, имеющий принципиальное значение для более общего понимания русской культуры. При всех модификациях и сдвигах, которые происходили во второй половине XIX века, все равно русский литературный процесс оставался иерархичным, предполагавшим острую чувствительность к положению в литературной системе, в принадлежности центру и переходам на периферию, повышенную заботу и внимание к распределению мест, рядов, сортов. Островский, безусловно, в национальном сознании выполнял функцию культурной меры, эталона. «Очная ставка» по поводу «главной» фигуры — «встреча» и «столкновение» писательницы Евгении Тур и драматурга-философа Сухово-Кобылина — дает возможность соотнести два типа восприятия этой меры. Эти два «случая» близки друг другу биографически и по семейным обстоятельствам, формальной принадлежности литературному цеху и одновременно, как видим, далеки друг от друга по существу. Растущая симпатия с одной стороны и рядом яростное неприятие с другой — больше чем частный эпизод. Он говорит о том, что на каждого поклонника приходился оппонент, и бунт против литературы, бунт против кумиров нередко происходил в этом тесном мире благодаря соседству противоположных типов оценки таких бесспорно крупных величин, как Островский. Сухово-Кобылин и Евгения Тур тому яркий пример.

Е.Н.Пенская

Козьма Прутков «Опрометчивый турка» (1859-1860)

О мифологической модификации текста[1]

В работе А.И.Журавлевой «Русская классика как национальная мифология» сформулирована идея о том, что в XIX веке пантеон русского Олимпа составили литературные персонажи. Этот пантеон стал «мифологией самой литературы, поставляя следующим поколениям писателей новый национальный материал художественной символизации и эмблематики»[2].

Козьма Прутков — фигура, возникшая как результат мифологизации русской литературы; это отчетливо узнаваемый к 1850-м годам персонаж, активно работающий с мифологией,

[1] Впервые курсовую работу о пародийном театре Козьмы Пруткова я написала в семинаре А.И.Журавлевой «Русская драма и литературный процесс XIX века» в 1981 году. В 1982 году эта тема обсуждалась также с Всеволодом Некрасовым и стала дипломной работой, которая в 1986-1989 гг. переросла в кандидатскую диссертацию «Генезис пародийной маски Козьмы Пруткова», написанную под неформальным руководством А.И.Журавлевой. Сегодня мне кажется, что тема еще до конца не исчерпана и коррелирует с идеями Анны Ивановны, высказанными в более поздних ее работах (1990-2000-х годов). Об одном частном случае нашего диалога мне и хотелось рассказать.

[2] *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002, с.253.

провоцирующий и одновременно пародирующий мифогенный компонент, заложенный в литературе, в устройстве литературного процесса и писательской среды. Поэтому в самой природе этой литературной маски и в каждом отдельном прутковском выступлении, пародийно актуализируются разные мифологические механизмы. Ритуалы, достаточно прочно укоренившиеся в литературной повседневности XIX в. и ставшие активным инструментом мифологизации устойчивых мотивов и клише авторского поведения, читательской реакции, берутся на вооружение создателями Пруткова.

В изучении литературных ритуалов сейчас наметилось несколько тенденций. Такие ритуалы рассматриваются как необходимые составляющие литературной жизни, как инструменты дискуссии и критики[3], как элемент биографии, писательской репутации[4]. Однако, помимо прочего, чествования, цеховые торжества, проводы с середины XIX в. обретают еще и сильную мифологизирующую функцию.

Эту функцию можно проследить на примере каждой прутковской «выходки», но в «Опрометчивом турке» устройство литературного мифа, его сценарий видны особенно остро. «Опрометчивый турка, или Приятно быть внуком, естественно-разговорное представление» стал поводом для возникновения цепочки из трех родственных литературных сюжетов. Он претерпел три забавные модификации, объединенные общей темой. О них пойдет речь ниже.

Напомним известные факты. Последовательное внедрение прутковской фигуры в течение десяти лет в самый центр литературной жизни — и по времени (1850-е годы), и по обстоятельствам сопровождалось атрибутами, необходимыми для полноценного писательского существования. Создатели Козьмы Пруткова продуманно представляли публике все нужные детали обихода, которым и обставляли своего героя по вдохновению, отчасти беспорядочно. Не исключено, что подобная

---

[3] *Кузовкина Т.* Некролог Булгарина Жуковскому // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2004. [Вып.] 3, с.276—293.

[4] *Рейтблат А.* Некролог как биографический жанр // Биография вне шаблона. СПб., 2006, с.3-10.

хаотичная тактика вброса то одной, то другой детали, нарочитая стихийность специально входили в план действий и предъявлялись вполне сознательно, с некоторым расчетом, будто бы имитирующим живые реальные условия. Но в конце концов, когда в 1863 году «опекуны» приняли решение о том, что пора поставить точку в этой игре, то литературное хозяйство, оказалось, включало и корпус изданного, и обстоятельный архив рукописей, завершенных и неоконченных, иконографию, «гисторические материалы», а также некролог, написанный племянником. На последнем остановимся немного подробнее.

В некрологе отмечалось, что смерть создателя «бессмертных творений» (следовал перечень) совпала с 10-летним юбилеем его творческой деятельности. Мы не будем обсуждать в данном материале все перипетии Пруткова «реального», возникшего анонимно в 1851 году, получившего законное имя в 1853-м и публиковавшегося до 1863 года, и Пруткова «канонического», закрепленного «Полным собранием сочинений» в 1884-м, не будем касаться и многочисленных контрафактных использований имени, которые тоже эксплуатировали одну из «мифологических» составляющих образа. Отметим, что у Пруткова два официальных некролога, составленных в разное время и разными участниками. Некролог, открывающий «Полное собрание сочинений», повторяет некролог ранний, только усиливает стилистику ведомственных жизнеописаний прессы 1850-1860-х гг.[5] «Биографические сведения» подписаны Владимиром Жемчужниковым.

Рассмотрим вариант некролога 1859-1860 гг. Он устроен многоступенчато: к его основной, «традиционной» части «пристегнуты» и дополнительные, в его состав кроме обычных сведений и фактов, интерпретированных по-прутковски, входят еще и другие произведения, прежде всего «Опрометчивый турка». В практике издания этой прутковской пьесы есть две традиции: иногда она сопутствует некрологу, иногда публикуется отдельно.

Как устроен «Опрометчивый турка»? Обратим внимание, что

[5] *Козьма Прутков.* Полное собрание сочинений. М.; Л., Academia, 1931, с.582. Далее ссылки в тексте идут по этому изданию указанием страницы в скобках.

текст включает «легенду-объяснение», уточняющую, что это не полное произведение, а отрывок, обнаруженный в портфеле покойного с печатною золоченою надписью: «Сборник неконченого (d'inachevé) № 1». В Прологе — выход Известного писателя, представляющего зрителю драму. Сначала в ней только два действующих лица: Иван Семенович и его камердинер. Пьеса начинается с того, что Иван Семенович собирается сыграть на скрипке «написанный в этом веке романс» «Не шей ты мне, матушка…», Камердинер подносит нечто на блюдечке. На это Иван Семенович говорит: «Не надо. Я всегда без этого» (с.254). Играет, но ничего не слышно. Занавес опускается. Затем начинается пьеса с совсем другим списком действующих лиц, взятым из комедии «Фантазия» 1851 г. Бессвязный переброс репликами сводится к «посмертной истории», «эпитафии» Ивану Семеновичу. Одинаковый рефрен трижды повторяет персонаж Миловидов, сопровождая объявление о смерти Ивана Семеновича новой историей: «Итак, нашего Ивана Семеныча уже не существует! Все, что было у него приятного, исчезло вместе с ним!..» (с.256). При первом упоминании следует возвращение к описанию начальной сцены: «у него, смело могу сказать, один только недостаток: он был твердо убежден, что при природном даровании можно играть на скрипке без канифоли» (с.257). Во второй раз на реплику Миловидова: «Итак, нашего Ивана Семеныча уже не существует! Все, что было у него приятного, исчезло вместе с ним!..» — Батог-Батыев отвечает (шепелявя с присвистом) лермонтовской фразой из элегии «Памяти А.И.Одоевского»: «Я знал его!.. Мы странствовали с ним в горах Востока и тоску изгнанья делили дружно» (с.259). В третий раз миловидовское: «Итак, нашего Ивана Семеныча уже не существует! Все, что было у него приятного, исчезло вместе с ним!..» — разворачивается в аппетитное воспоминание о гастрономических пристрастиях «усопшего», который через несколько строк окажется живым, войдет в гостиную и как ни в чем не бывало объявит о своем открытии — обнаруженном внуке одной из участниц этой нелепицы: «Когда Иван Семеныч задавал обеды и приглашал власти, то любил угостить тончайшим образом. Лежавшие в супе коренья изображали все ордена, украшавшие груди

присутствующих лиц… Вокруг пирожков, вместо обыкновенной какой-нибудь петрушки, посыпались жареные цветочные и фамильные чаи! Пирожки были с кисточками, а иногда с плюмажами!.. Косточки в котлетах были из слоновой кости и завернуты в папильотки, на которых каждый мог прочесть свойственный его чину, нраву, жизни и летам — комплимент!.. В жареную курицу вечно втыкался павлиний хвост. Спаржа всегда вздевалась на проволоку; а горошек нанизывался на шелковинку. Вареная рыба подавалась в розовой воде! Пирожное разносилось всем в конвертах, запечатанных казенною печатью, какого кто ведомства! Шейки бутылок повязаны были орденскими ленточками и украшались знаками беспорочной службы; а шампанское подавалось обвернутое в заграничный фуляр!» (с.260).

Текст «Опрометчивого турки» сверхлитературен. По сравнению с другими прутковскими текстами он гораздо активнее начинен конкретными именами, аллюзиями, списками ссылок и упоминаний. Это литературная гастрономия, общее меню литературных обедов, традиционных для салонно-кружковой, а позднее журнальной культуры[6]. Одно только появление Ламартина в связке с Демидовым, оставившим ему завещание, влечет целый пласт возможных интерпретаций и комментариев, словно бы провоцирующих возможные версии, трактовки, гипотезы столь загадочного объединения этих имен в общем контексте[7]. Прутковская провокация как раз и заключается в обнаружении банальностей, в раскрытой мифологизации.

---

[6] *Вейнберг П.И.* Литературные обеды: (Из моего литературного архива) // Исторический вестник. 1908. Т.111, №1, с.177-185. Описываются редакционные вечера в ресторане «Медведь» в Петербурге (в 1870-е гг. каждый месяц); *Перцов П.П.* Литературный Петербург в 1892–1898 гг. (Глава вторая) // Литературные воспоминания 1890–1902. М.; Л., 1933, с.45-97; *Дружинин А.В.* Дневник // Дружинин А.В. Повести. Дневник. М., 1986, с.128-409 (о литературных обедах и вечерах: «четверги» у А.А.Краевского, обеды в Шахматном клубе, у Некрасова, Тургенева; домашний спектакль у Е.Штакеншнейдер в Петербурге в 1850-е гг.).

[7] Идея «провокации контекста» принадлежит Вс.Н.Некрасову, она была отчетливо сформулирована в разговоре с автором этих строк 5 января 2004 года. Провокация контекста, по мысли Некрасова, — это привлечение смеющихся на свою сторону. Цель такой провокации — зацепить смешным, сделать так, чтобы банальность оказалась на виду.

Так, Ламартин к 1850-м годам — вполне банален, банальны его тексты, банален ламартиновский культ[8]. Ниже приведем

[8] *Сурина Н.* Русский Ламартин // Русская поэзия XIX века: Сб. ст. / Под ред. и с предисл. Б.М.Эйхенбаума и Ю.Н.Тынянова. Л., 1929. Позволим себе привести здесь выборку цитат, ламартиновское присутствие в которых отчетливо маркирует движение от содержательного, значимого к общему, клишированному.

В.Г.Белинский. «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А.С.Грибоедова (1840):

«И *такая* мечтательность нашла своих поэтов в Ламартинах и свои поэтические произведения в идеально чувствительных романах, вроде «Аббаддонны»; но разве Ламартин поэт, а не мечта, — и разве «Аббаддонна» поэтическое произведение, а не мечта?» (цит. по: *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. Т.III. М., 1953, с.432).

И.И.Панаев, «Белая горячка» (1840):

«Жаль, что она взлелеяна французскими книгами, — Гюго и Ламартина считает величайшими гениями и ставит их чуть не наряду с Байроном, хотя из Гюго она ничего не читала, кроме его лирических стихотворений. <…> А ваш господин Рябинин, хотя он и пишет стихи, по вашему мнению, верно лучше Ламартина, все-таки смешон. <…> Гюго она уже пожертвовала мне, но Ламартина сильно отстаивает. <…> Так она не шутила? О великий, гениальный Ламартин! без тебя она не стала бы писать ко мне! Жадно пробежал я этот листок — и потом положил его в карман, взял книжку Ламартина, присланную ею, и отправился ходить… <…> На первый листок ее ко мне о Ламартине я отвечал ей предлинным посланием и после того получил от нее три письма» (цит. по изд.: *Панаев И.И.* Повести. Очерки. М., 1986, с.69, 76, 77, 78, 87).

П.В.Анненков, «Письма из-за границы» (1841–1842):

«…Ламартин, да и множество других, все с бутоньерками! <…> Я видел месяца два тому назад в палате Ламартина за работой: он ткал ввиду всех нас великолепное одеяние из золота, парчи, воздуха и вечерней зари своим мыслям о братстве народов, о подчинении всех иностранцев делу всеобщей цивилизации, мыслям, для которых изобрел и название политики социальной (sociale)» (цит. по изд.: *Анненков П.В.* Парижские письма. М., 1984, с.46, 59).

П.В.Анненков, «Парижские письма» (1846–1847):

«…Ламартин, всегда находящийся в восторженном состоянии, поднял вместе с политическими и социальные вопросы, предлагая для разрешения последних устроить два новых министерства: публичной благотворительности и народной жизни. <…> Пробавляется она <поэзия рабочего класса> *общими местами* французской поэзии: любовью матери, беспомощностью сироты, свежим утром, свободною ласточкой, всеми вещами, которые, действительно, имеют живую струну в душе народа и всегда находят отголосок, но которые В.Гюго и Ламартином исчерпаны до дна, до последней капли»(цит. по ук. изд., с.145, 156).

выборку фрагментов мемуарных, публицистических, эпистолярных, художественных текстов, ламартиновское присутствие в которых отчетливо маркирует движение от содержательного, значимого к общему, клишированному.

Мы специально привели столь обширные выписки. В них

А.И.Герцен, «Былое и думы»:
«Но правительство, в котором сидел Ламартин, в них не нуждалось и вовсе об них не думало. <…> Ворцель во главе польской демократии явился напомнить Временному правительству о Польше. Ламартин принял его холодной риторикой» («Былое и думы», часть VI, гл VI. Цит. по: *Герцен А.И.* Собрание сочинений: В 30 тт. Т.XI, М., 1957, с.134). «А! господа консерваторы, вы не хотели даже и такой бледной республики, как февральская, не хотели подслащенной демократии, которую вам подносил кондитер Ламартин» («Былое и думы», часть VIII, «После набега». — Там же, с.512).
И.И.Панаев, «Провинциальный хлыщ» (1856):
«Разве вы не знаете, что это книжка, с которой я никогда не расстаюсь; это мой милый Ламартин. Это поэт, каких немного! У него все — гармония стиха, нравственные мысли, и к тому же, читая его, чувствуешь, что que c'est un gentilhomme! <…> — Ну, а что ваш французский учитель говорит вам о Ламартине? <…> По моему мнению, молодые люди должны быть воспитаны непременно на Корнеле и на Ламартине: Корнель внушает высокие понятия о чести, а Ламартин — религию…» (цит. по изд.: *Панаев И.И.* Повести. Очерки. М., 1986, с.218).
П.В.Анненков, «Февраль и март в Париже 1848 года» (1859–1862):
«Измученный Ламартин попросил воды у казармы Дорсе на набережной, и когда подали ему стакан вина, произнес, выпивая его: «c'est le banquet». <…> Ледрю-Роллен, а особенно Ламартин, сделавшийся вдруг идолом и забавой толпы, говорили ежечасно, ежеминутно, задерживая таким образом массы народа на каждом шагу. Были густые колонны работников, которые врывались в Ратушу и требовали одного, чтоб Ламартин говорил…<….> Затем под мелодраматическим навесом из пик, сабель и пистолетов, смахивавшим чрезвычайно на обычную обстановку республиканских пьес в Cirque Olympique, Ламартин отвергнул красное знамя, которое толпа народа предлагала ему сделать символом республики, и утвердил эту честь за старым трехцветным знаменем» (цит. по изд.: *Анненков П.В.* Парижские письма. М., 1984, с.184, 188, 197).
Ап.Григорьев, «Мои литературные и нравственные скитальчества» (1862):
«Не на тех также стремлениях возьму я французскую реставрацию, которые начались у Гюго его одами и выразились в «Notre Dame», в «Le roi s'amuse» и блистательно завершились «Мизераблями»; не на напыщенных медитациях или гармониях Ламартина… Не тем влек к себе дюжинный романист <д'Арленкур>, а своей французской страстностью, которая помогала ему разменивать на мелочь могучие и однообразные мрачные образы сплинического англичанина, к которому восторженное послание написал Ламартин…» (цит. по: *Григорьев Аполлон.* Воспоминания. М., 1988, с.80, 81).

видно, как трансформировался — то затухал, то снова возвращался — культ Ламартина, поэта, политика, победителя, побежденного, проигравшего. Ламартин в течение нескольких десятилетий прочно и долго присутствовал в сознании русской публики, что особенно отражено и закреплено в романе «Былое и думы» Герцена, в публицистике и эпистолярии Анненкова, зоркого наблюдателя и очевидца европейской жизни 1840-1860-х. Однако «Опрометчивый турка» Пруткова — это и шифровка, и приглашение к дешифровке, и одновременно ловушка для любых комментаторских посягательств на текст, бессмысленных в правильной и логичной процедурной серьезности толкований. Расчленение названия на отдельные составляющие и отслеживание судьбы отдельных слов, очень конкретных словесных и образных сцеплений, чревато гибелью. И «турка», и «опрометчивый», при нарочитой бессмыслице сочетания, на самом деле крепко укоренены в текущей словесности.

Итак, «Опрометчивый турка» — дополнение к главному прутковскому некрологу — возникает неслучайно в назначенный опекунами юбилейный год деятельности придуманного автора и сам по себе является собранием отсылок и аллюзий к крупным именам русской истории и культуры. Подробно останавливаться на обсуждении темы мемуарной и дневниковой прозы мы не будем[9]. Документальная литература в свою очередь играет немаловажную роль в строительстве отечественного мифологического пантеона[10].

В прутковской системе, «центральной» для литературы, просматриваются и внутренние эпизоды, которые занимают ключевое место в общем сценарии поведения этой фигуры. «Опрометчивый турка» относится к подобным «осевым», «каркасным» сочинениям, контекстным провокациям, «цепляющим» знаковые события, сильно мифологизированные позднее.

---

[9] *Тартаковский А.Г.* Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в.: От рукописи к книге. М., 1991; *он же.* 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения. М., 1980; *он же.* Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века. М., 1997.

[10] *Приказчикова Е.Е.* Культурные мифы и утопии в мемуарно-эпистолярной литературе русского Просвещения. Дисс. на соискание уч. ст. доктора филологич. наук. Екатеринбург, 2010.

К примеру, в литературном календаре первой половины XIX века одно из самых заметных мест занимает 50-летие литературной деятельности И.А.Крылова, отмечавшееся как национальное торжество в феврале 1838 года. Такого великолепного зрелища, каким явился его юбилей, еще не знала литературная Россия. На чествование юбиляра съехались сановники, придворная и военная знать, артисты, литераторы и художники. Среди множества официальных адресов и поздравлений юбиляра особенно выделялась речь Жуковского. В ней поэт вспомнил о Пушкине, «едва расцветшем» и «вдруг исчезнувшем». Торжественным юбилеем как бы подводился итог творческой жизни 69-летнего баснописца. Смерть Пушкина и «круглая литературная дата» Крылова невольно рифмовались в сознании современников, словно бы корректируя непоправимость утраты. Неслучайно мотив рождения соседствовал с мотивом смерти, оборачиваясь в последующих, более поздних упражнениях Пруткова «ритуалом погребения» и вообще пристрастием к пародированию официозных церемониалов, литературных и государственных. Важно отметить, что к 1830-м годам Иван Андреевич Крылов осознавался персонажем, принадлежавшим отечественному национальному пантеону[11]. В публикациях по крыловскому и другим поводам отрабатывалась специфическая риторика, выстраивалась поэтика одновременно и юбилейного, и похоронного жанра. Не исключено, что допрутковская история «опекунов» рождалась как провокационная реакция на подобную мифологизацию. Можно предположить, что прутковские шалости возникали как смешные контр-реплики этим ритуалам.

Судя по толстовским запискам 1838 г, адресованным Александру Адлербергу, «компания» наблюдала за крыловскими торжествами. Несколько басен, которые наперегонки сочиняли тогда Толстой, Адлерберг и Александр Барятинский, посвящены Ивану Андреевичу. Не исключено, что именно с этих упражнений начинается прутковская история. Басенный компонент в ней

[11] И.А.Крылов в воспоминаниях современников / Вступ. статья, сост., подгот. текста и комм. А.М.Гордина, М.А.Гордина. М., 1982. (Серия литературных мемуаров)

и фоновое, закадровое участие Крылова как фигуры национального и отчасти интернационального масштаба, уже начавшей мифологизироваться и обрастать легендарными деталями, в конструировании прутковского замысла отнюдь не случайно. Напомним, что одна подобная домашняя заготовка была известна еще в 1920-х годах: пародийная басня впервые опубликована только в 1924 году, в журнале «Русский современник», №1, а позднее вошла во все советские издания собрания сочинений А.К.Толстого, публикации сопровождались комической графикой — рисунками-вариациями на тему крыловского текста «Философ и огородник». Похоже, пародийным комментарием этого басенного цикла можно считать реплики: «Вот, увидев, философа, огородник и думает: дай-ка я ему сделаю штуку!». И «штуки» вводят темы других крыловских басен: «Крестьянин и работник», «Листы и корни», «Трудолюбивый медведь». Но какой бы «портрет» крыловского текста ни воспроизводился, с чем бы ни контаминировался, все равно непременным финалом оказывались строки: «Ну тут, знаете, философ и говорит ему этак высокопарно, знаете, этак торжественно, этак тезоименитным слогом — ведь они все, философы, такие, ведь и Вольтер был философ, и Дидерот был философ! Они все этак, знаете, красно говорят, кажется сначала этак все приятно, а посмотришь? И выйдет Пюсель д'Орлеан!».

Этот эпизод, казалось бы, очевидный, требует некоторого дополнительного комментария.

Допрутковская деятельность «опекунов» и тех родственников, кто прямо или косвенно был причастен к его рождению, обычно упоминается как факт отчасти побочный. И в самом начале и позднее оформление литературной маски по сути своей оставалось делом семейным, поначалу шуточным, а в конце превратившимся в предмет дележа, немалых распрей и споров о прутковском наследстве, но это отдельная тема. В любом случае допрутковская история обычно упоминается лишь в общих чертах, а опубликована совсем фрагментарно. Описанные выше сюжеты лишь косвенно встраиваются в десятилетний спектакль, где крупные и промежуточные роли были давно распределены. Однако нам кажется, что участие посредников

и хранителей также ждет некоторого уточнения. К таким «теневым» фигурам относится Адлерберг, и с именем Пруткова его связывают нечасто. И то скорее «по умолчанию».

Согласно ранним публикациям, традиционно сложилось исследовательское мнение о том, что Александр Адлерберг, министр Императорского Двора и уделов, канцлер российских Императорских и царских орденов, кроме молодых забав, которые он разделял с двоюродным братом, никак не замечен в дальнейших литературных перипетиях. У нас нет возможности достоверно подтвердить или опровергнуть это мнение. Однако в бумагах Адлерберга сохранились отдельные записки (отдельные листочки с записью на них вопросов и ответов неизвестных лиц в конверте с такой же надписью «Вопросы и ответы»). В них мы находим фрагменты крыловских басен на французском, соседствующие с фрагментами «Орлеанской девственницы» Вольтера[12]. Любопытно, что своеобразной «скрепой» между этими «кусками» служат реплики, словесные приметы, парадоксальным образом отсылающие к «Опрометчивому турке». Упоминается «написанный в этом веке романс» «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан», рифмующийся с «Пюсель д'Орлеан». Выглядит это так: «Не шей ты мне, матушка, Красный сарафан, потому что выйдет PUCELLE D'ORLEAN». И далее приведены следующие строки:

Фрагмент 1[13]**:**

Ses yeux ardents, éblouis, enchantés,
Avidement parcourent ses beautés.
Qui n'en serait en effet idolâtre?[14];
Pourquoi d'ailleurs le prendre en ce pays?
Vous en avez tant dans le paradis! (pp. 32).

CHANT DEUXIÈME ARGUMENT.

Jeanne, armée par saint Denis, va trouver Charles VII à Tours; ce qu'elle fit en chemin, et comment elle eut son brevet de pucelle voir aimé, c'est là le

[12] *Адлерберг А.В.* «Вопросы и ответы» (афоризмы, изречения, каламбуры). 1860. – РГИА, ф.1614, оп.2, ед.хр.106.

[13] Для удобства представления этих записей мы разбили их на четыре фрагмента.

[14] Voltaire: Préfaces, avertissements, notes, etc. par M.Beuchot. P., 1829–1834. T.XI. Le Pucelle d'Orlean. P.20.

vrai bonheur. Qu'importe, hélas! d'arracher une fleur?
C'est à l'amour à nous cueillir la rose. (pp.46)

Фрагменты второй, третий и четвертый — точные выписки из книги переводов Крылова на французский язык, выполненных Ипполитом Масле[15]. Первая выписка из басни «Вельможа и философ»:

Voulant utiliser un moment de loisir,
Un grand causait avec un sage
Sur maint et maint sujet, au gré de leur désir.
Tout-à-coup il lui dit: Vous avez l'avantage
De connaître le monde, et même dans les cœurs,
Comme en un livre, on dit que votre esprit sait lire.
Sur un abus, qu'on voit chez nous ainsi qu'ailleurs,
Ne pourriez-vous donc pas m'instruire?
C'est une trame dont je veux trouver le fil.
— Et de quoi , Monsieur , s'agit-il?
— Quelque établissement qu'on fasse
De magistrats ou de savans,
Pourquoi sont-ce les ignorans
Qui les premiers y prennent place?[16]
Contre l'esprit usurpateur
N'est-il donc aucun antidote,

[15] Fables de J.Krylof. Moscou, 1828. Par Hippolite de Masclet. О крыловских переводах, выполненных Ипполитом Маскле и о проникновении их в «домашнюю» культуру, о французских искажениях в этих переводных версиях почти прутковского характера см. *Rjéoutski Vl.* Littérature, traduction et propagande: Hippolyte Masclet, traducteur de Krylov et de Khemnitser, dans le contexte de son époque. Les Français en Russie au siècle des Lumières, sous la dir. Ferney-Voltaire, 2010, 2 vol. (Colloque: Les Français dans la vie intellectuelle et scientifique en Russie au XIXème siècle; см.: http://www.singer-polignac.org/fr/missions/lettres-droit-et-arts/colloques); Французы в научной и интеллектуальной жизни России XVIII-XX веков. Сб. материалов конференции / Отв. ред. А.О.Чубарьян, Ф.-Д.Лиштенан; сост. О.В.Окунева. Ин-т всеобщей истории РАН. М., 2010. Полемику, как мы помним, вызвала книга «Басни русские, извлеченные из собрания И.А.Крылова с подражанием на французском и италианском языках разными авторами и с двумя предисловиями, на французском г.Лемонтея, а на италианском г.Салфия. Изданные г.Орловым» (1825). Об этой книге писал, между прочим, и Пушкин («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А.Крылова).

[16] Эта строчка, как и еще одна ниже, – подчеркнуты в рукописи карандашом.

Dont pour raison je prendrais note?
—Aucun, répond le sage au grand seigneur.
Je vous le dis en confidence,
Des établissemens il en est, je le crois,
Comme de nos maisons de bois.
Je le sais, par expérience;
J'en ai fait bâtir une; en bien, en conscience,
Les maîtres n'étaient pas entrés,
Que déjà les grillons s'en étaient emparés.

Третий фрагмент — мораль басни «Волк и кукушка»:

S'exposent les premiers à se faire assommer.
Tel, ainsi qu'un Caton, de concorde raisonne,
Qui ne peut vivre avec personne.

Четвертый фрагмент — начало басни «Крестьянин и работник»:

Tombons-nous dans quelque danger,
Notre orgueil se rabaisse aux plus humbles prières
Envers qui peut nous dégager;
Mais lorsque les secours ne sont plus nécessaires,
Notre libérateur souvent s'en trouve mal;
Alors autrement on en use,
Et même d'un tort idéal
C'est beaucoup si l'on ne l'accuse.
Un bon vieux paysan , suivi de son valet,
De ses prés, un jour, au village
Vers la brune s'en retournait.

Что это за смесь? Какое толкование можно предложить, пусть и крайне осторожно? Перед нами образец того самого жанра «галиматьи», которая была в основе прутковской родословной, да и всей домашней культуры 1820-1830-х годов, не только сохранившейся в домашних архивах, но и проросшей позднее в фельетонных обозрениях и журнальных контекстах лирики и прозы второй половины XIX века. Бессмысленно разбирать саму галиматью. Дурачества есть дурачества. Но галиматья интересна именно «провокацией контекстов», случайными или неслучайными «операциями», соединением имен и текстов. В данном случае важно, что Фрагмент 1, из поэмы Вольтера

«Орлеанская девственница», соседствует с баснями Крылова (Фрагменты 2, 3 и 4). Не исключено, что такое объединение дает лишний повод вернуться к давней полемике 1820-х годов о том, «метил ли Крылов в Вольтера, либо нет». Как известно, этот спор возник в связи с публикацией басни «Сочинитель и разбойник», которая впервые появилась в составе брошюры[17]. Напомним ход этих распрей. Французский перевод басни Крылова, сделанный Ксавье де Местром в «Русской антологии» (L`anthologie russe, Paris, 1823), вызвал полемику во французской критике, увидевшей в Сочинителе намек на Вольтера. Сам Крылов отрицал применение его басни к Вольтеру и, как сообщал Ю.Нелединский-Мелецкий в письме к А.Оболенскому, говорил, что «и в голове у него не было» «метить в Вольтера» (письмо от 20 декабря 1823 г.). В ответ на упреки французской критики Я.Толстой издал в Париже особую брошюру в защиту Крылова, отрицая в ней отнесение басни «Сочинитель и Разбойник» к Вольтеру (Quelques pages sur l`anthologie russe, P., 1824)[18]. Как видим, тема «Крылов vs Вольтер» довольно активно интриговала современников, и не столь важно, «метил/не метил», был ли Вольтер мишенью басенного остроумия Крылова, сколько важен был «шум» вокруг, возможность задеть и уязвить французского гения нашим доморощенным оружием. В бумагах А.В.Адлерберга специальное или неспециальное соположение крыловских «кусков» и вольтеровских воспринимается как прутковские «ответы» и «комментарии» на вольтеровские провокационные «вопросы». К тому же не стоит забывать о третьей составляющей бумаг, отсылающих к прутковским опытам. Строка из популярного русского романса рифмуется с названием вольтеровской «Орлеанской девственницы». Эта связка, с одной стороны, отсылает к «Опрометчивому турке», где романс, как мы помним, упоминается неоднократно, а с другой — даст нам сигнал о допрутковской жизни басенного цикла: «Вот, увидев философа, огородник и думает: дай-ка я ему сделаю

[17] *Крылов И.А.* Три новые басни И.А.Крылова, читанные в торжественном собрании Публичной библиотеки января 2 дня 1817 г. Спб., 1817, с.8 - 11.

[18] *Степанов Н.Л.* Комментарий к басне «Сочинитель и разбойник» // Крылов И.А. ПСС: В 3-х тт., т.3, с.473.

штуку!» — из «штук» всегда получается одно и то же, а именно «Пюсель д'Орлеан». И «штуки» эти закольцовывают сразу несколько сюжетов, в которых романсная строка и вообще другая, не басенная рифмовка выводят нас в иные проекции. Упоминание романса, а также возможные более широкие ассоциации с его автором Н.Цыгановым, чье песенное творчество было актуально для поэзии XIX века, в том числе для лирики А.К.Толстого, не менее знаково, чем присутствие Крылова-Вольтера и в публичной практике прутковских сочинителей, и в закулисных действиях, фиксируемых архивом А.В.Адлерберга. О неслучайности Цыганова и вообще романсной поэтики для Пруткова исследователи уже писали: «Наконец, последний случай — до анекдотичности наглядного — сочетания Цыганова с Козьмой Прутковым находим в уже упомянутом стихотворении Исаковского, в котором красный сарафан встречается с романтическим иностранцем, правда, не испанцем, а эльзасцем<…>[19] и тема Пруткова, таким образом, возвращается в контексте, непреднамеренно пародирующем всю тематику размера»[20].

Эта довольно запутанная история, сама по себе объясняющая генезис отдельных текстов, отдельных масок внутри целого прутковского образа, говорит о том, что устройство прутковского универсума причудливо. В нем есть свои автономные центры, жизнь которых складывалась из самостоятельных сюжетных траекторий. «Опрометчивый турка», очевидно, принадлежит к таким «фокусам» (в смысле фокусировки, концентрации и в смысле неожиданностей, литературных сюрпризов, поражающих аудиторию своим попаданием во все мишени

[19] Здесь исследователь приводит пространную цитату, которую мы позволили себе вынести в примечание: «Ой, вы, зори вешние, / Светлые края! / Милого нездешнего / Отыскала я. // Он приехал по морю / Из чужих земель. / — Как тебя по имени? — / Говорит: — Мишель. // Он пахал на тракторе / На полях у нас. / — Из какого края ты? — / Говорит: — Эльзас. // — Почему ж на родине / Не хотел ты жить? — / Говорит, что не к чему / Руки приложить… // Я навстречу милому / Выйду за курган… / Ты не шей мне, матушка, / Красный сарафан, — // Старые обычаи / Нынче не под стать, — / Я хочу приданое / Не такое дать. // Своему хорошему / Руки протяну / Дам ему в приданое / Целую страну. // Дам другую родину, / Новое житье, — / Все, что есть под солнышком, / Все кругом твое!..»

[20] *Ронен О.* Х3 ДМДМ // Звезда. 2005. №3, с.23-41.

сразу и одновременно неуместностью предположения каких-либо конкретных мишеней). Эта сборка текста, а затем перенесение отдельных частей в другие прутковские (и не только прутковские) сочинения, так называемые «заимствования», особенно наглядно прочитывается при сравнении претекстов, проясняя хорошо отработанную технику опекунов.

На этом можно было бы поставить точку, но литературные приключения «Опрометчивого турки» не закончились. Судя по обращениям к «турецко-внучатой» теме, «естественно-разговорное представление» в руках прутковских клевретов оказывалось тем речевым снарядом (не случайна «естественная разговорность», специально отмеченная создателями в качестве главной жанровой атрибуции), который «метил» все, что попадало в орбиту естественной разговорности. Если Крылов, как считали заинтересованные лица, задевал Вольтера, то прутковцы как бы сами собой, стихией свободной речи захватывали все вокруг. «Опрометчивый турка» — это такие речевые сети, в которых застревал самый разнообразный улов: то, что было на слуху и вошло в речевую привычку, о которой язык не заботился, а выбрасывал непроизвольно, и стало той формой, что всплывала и возобновлялась сама собой. «Турка» после «Турки» — это преимущественно замыслы, в публикациях никак не проявленные.

Очевидно, что «опекуны» имели на «Турку» некоторые виды и после «смерти» Пруткова. Об одном из таких замыслов сообщает А.М.Жемчужников в письме Юрию Беляеву, журналисту, корреспонденту «Нового времени», который в 1896 г. взял интервью у Жемчужникова в связи с его 75-летием (19 февраля 1896). Жемчужников рассказывал, что Прутков в 1870-х годах собирался написать продолжение «Турки», напоминающее пушкинского «Гробовщика». По разъяснениям Жемчужникова можно реконструировать план этого «Гробовщика — Нового опрометчивого турки». Он отчасти предсказывает шуточную мистерию Ф.Сологуба «Соловьев в Фиваиде» (1875), где Прутков является Соловьеву, и т.д. У самого же Пруткова из живых реальных писателей участвуют А.Писемский, известный своими приступами ипохондрии и публичными прощаниями,

«участием в собственных похоронах», а также И.Гончаров, панически боявшийся чествований и собственного юбилея ([21]) и при этом чувствительный к мысли о собственных посмертных упоминаниях[22].

Действие в «Новом Гробовщике», по сообщению А.М.Жемчужникова, должно было происходить на фоне празднования 100-летия Московского университета, 100-летия со дня смерти Ломоносова и 100-летия со дня рождения Карамзина (1866)[23].

И, наконец, последняя модификация сюжета закрепляется уже в другое время и другими авторами, взявшими за основу все того же «Опрометчивого турку» для того, чтобы отметить в 1913 году в театре «Кривое зеркало» 50-летие смерти Козьмы Пруткова и сыграть большое феерическое представление «Торжество добродетели».

Итак, мы видим, как постепенно мифологизация, выходя из сферы служебной, бытовой, из сферы критики и полемики, из сферы биографической, из сферы становления писательских репутаций, становится особой формой, особым способом существования литературы, подчас соперничая с литературной реальностью. «Опрометчивый турка» — это «магистральный сюжет» (если воспользоваться терминологией Л.Е.Пинского) как «внутри» самого Пруткова, так и во всех послепрутковских действиях, востребованных литературой. Благодаря многослойной

---

[21] «Когда возникла мысль о его литературном юбилее, Гончаров пришел в болезненное волнение, убедительно и настойчиво отговаривая всех, кто мог быть прикосновен к организации этого празднования, оставить всякую мысль об этом, угрожая, в нарушение своего сложившегося житейского обихода, покинуть среди зимы Петербург и уехать «куда глаза глядят», оставив юбилейное чествование без виновника торжества. Только после неоднократных попыток и с большим трудом удалось уговорить его принять самый тесный кружок его друзей по “Вестнику Европы”» (*Кони А.Ф.* Иван Александрович Гончаров // И.А.Гончаров в воспоминаниях современников / Отв. ред. Н.К.Пиксанов. Л., 1969. с.257 (Серия литературных мемуаров)).

[22] «В тот самый день, когда, помните, мы ездили на острова, Валериан, по возвращении нашем домой, говорил шутя, что если я умру, то он будет писать мой *некролог* и начнет так: Гончаров поздно понял свое назначение и т.д.» (письмо И.А.Гончарова к А.П. и Ю.Д.Ефремовым от 22 июля (3 авг.) 1847).

[23] Письма А.М.Жемчужникова. – ОР ГПБ, ф.793, ед.хр.19.

жизни пародийного текста, аудитория получает возможность наблюдать не только за мифологизацией писательского имени, но и персонажей, самой фактуры литературного процесса. Прутков, таким образом, сыграл двойную роль, показав пружины мифологизации, что существенно уточняет наше понимание природы отечественного литературного пантеона[24].

[24] *Вдовин А.* Концепт «Глава литературы» в русской критике 1830–1860-х гг. Тарту, Тартуский университет. 2011.

Ольга Купцова

Роли Геннадия Несчастливцева: Шекспир, Шиллер, Сервантес

Трагик Геннадий Несчастливцев и комик Аркадий Счастливцев в комедии А.Н.Островского «Лес» выстраивают свое жизненное поведение (в том числе и речевое) по готовым театральным и литературным моделям. У Несчастливцева и Счастливцева как у полярных амплуа разное отношение к слову в драме. Трагик по законам сцены не должен был отступать от написанного (часто стихотворного) текста, отсюда знание Несчастливцевым наизусть некоторого количества ролей и цитирование фрагментов из них в бытовых ситуациях. Счастливцеву же как комику в большей степени было позволено включать «отсебятину», мгновенно откликаясь на возникающие обстоятельства, и он пользуется только ситуационными театральными клише (внутри которых импровизирует реплики)[1].

Несчастливцев не только присваивает чужие слова, но заимствует риторические приемы, обращаясь к знакомым ему театральным образцам. По речи трагика можно судить о репертуаре,

[1] Любопытно, что, когда Счастливцев меняет амплуа (переходит в оперетку) в «Бесприданнице», он начинает пересыпать свою речь куплетами-цитатами.

который он переиграл: его речь, по словам А.И.Журавлевой, представляет «сплошной монтаж цитат из сыгранных им ролей»[2].

Первый раз этот персонаж представлен письмом к Гурмыжской двенадцатилетней давности, то есть времен театральной юности Несчастливцева[3] (3, 258-259). Стиль «кантониста», как его определил Бодаев, не подходящий для дворянина, возникает в связи с жизненной ситуацией, описанной самой Гурмыжской: «После смерти отца он остался мальчиком пятнадцати лет, без всякого состояния…» (3, 257). Надо полагать, что Гурмыжский-Несчастливцев, переигравший всяческую мелодраматическую «коцебятину», без особого труда нашел интонацию и лексику письма, написанного от лица «благодарного сиротки»: текст этот является сборной цитатой (только для Островского, у которого с «чувствительной эпохой» свои счеты, он пародиен, а с точки зрения персонажа серьезен). «Дитя природы, взлелеянное несчастьем» — так подписывается актер, которому еще досталось играть в «слезных драмах», представляющих семейную идиллию («тетенька моя и благодетельница!»), благородную бедность («хотя скудное подаяние ваше повергало меня не раз на край нищеты и погибели, но лобызаю вашу ручку»), руссоистских «естественных людей» («дитя природы»), несгибаемость перед жестокой судьбой (именно «взлелеянность несчастьем» и сулит в конечном итоге полное и окончательное счастье) и т.п.[4] Этот слой — одна из основ поведения и нынешнего Несчастливцева. Игру в чувствительность он пробует при первом, после долгого перерыва, общении с Гурмыжской, видимо, полагая, что той по возрасту ближе именно эта эстетика: «Сад, природа, зелень, уединение! Это рай для моей души» (3, 289).

Повзрослевший актер Несчастливцев играл в основном уже

---

[2] *Журавлева А.И.* А.Н.Островский – комедиограф. М., 1981, с.79.

[3] Все цитаты из произведений А.Н.Островского даны по изд.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 тт. М., 1973–1979.

[4] Возможно, один из объектов для сборной цитаты – комедия В.А.Каратыгина и П.И.Григорьева «Сын природы, или Ученье — свет, а неученье — тьма» (см.: *Купцова О.Н.* Жанр драматических пословиц и творчество Островского // Щелыковские чтения 2005. Островский: личность, мыслитель, драматург, мастер слова: Сб. статей. Кострома, 2006, с.20-21).

романтический репертуар, который отчетлив даже в тех случаях, когда нет прямого цитирования. Несчастливцев все время как будто произносит бесконечный театральный монолог, редко — драматург всегда использует это как комический прием — переходя на бытовую речь. Повышенная эмоциональность, сверхэкспрессивность романтического театра синтаксически проявляется в том, что большие речевые периоды контрастно резко обрываются, оставляя ощущение недоговоренности, в которой как будто и скрыто самое главное, сокровенное, невербализуемое. В речи множество риторических вопросов, восклицаний (рудиментов монолога, персонаж по-театральному размышляет вслух) и в то же время междометий (эмоции захлестывают и опережают слова): «Он солгал, бесстыдно солгал. О, как гнусен может быть человек! Но если…» (3, 302); «Зачем же даром изнашивать свою душу! Кто здесь откликнется на твое богатое чувство? Кто оценит эти перлы, эти брильянты слез? Кто, кроме меня? А там… О!» (3,313). С другой стороны, можно отметить обилие театральных доверительных обращений: братец, товарищ, дитя, женщина и т.п.

Несчастливцев пользуется словами и понятиями универсального романтического словаря. Так, состав идеального человека по Несчастливцеву — это «честь», «гордость», «великодушие», «благородство», «презрение к роду человеческому». Трагик постоянно демонстрирует романтический фатализм (ведет речи о «судьбе», и непременно «жестокой»), выказывает интерес к потустороннему миру («могила», «врата вечности», тени-«призраки», «выходцы с того света», «загробные жители», рай/ад не сходят с его уст), играет в идеализирующее и обожествляющее отношение к женщине («Благородная женщина! Не расточай напрасно сокровища твоего сердца. <…> Душа моя полна благодарностью, полна любовью к вам, грудь моя полна теплых слез! Довольно милостей, довольно ласк! Я сделаюсь идолопоклонником, я буду молиться на тебя!»)[5] (3, 298).

[5] Из набора романтических клише Островский сконструировал своеобразную словесную игрушку — трехстрочное «стихотворение» Несчастливцева, которое представляет пародию не просто на эпигонов романтизма, но собственно на актерские стихи, которыми Островский увлекался в юности: «Судьба моя жестокая! / Жестокая, судьба моя! /Ах, теперь одна могила…». Игра

И, наконец, самое важное для Несчастливцева понятие из романтического лексикона — «брат», «братство», употребляемое им на трех уровнях. Низшая ступень — брат как степень родства — имеет для комедии «Лес» сюжетное значение (брат и сестра — Несчастливцев и Аксюша). Более высокий уровень в сентименталистском ключе предполагает уже «братство по несчастью» (вне кровных уз). «Я два раза тебе брат: брат по крови и брат по несчастью», — говорит Несчастливцев Аксюше (3, 310). А наивысшая степень братства связана с романтическим культом дружбы, здесь проходит разделение на «своих» и «чужих». В данном случае речь идет о цеховом содружестве: братстве артистов-художников, по-романтически противопоставленных обывателям/филистерам, в которое принимают уже не по крови, не по одинаковым обстоятельствам и даже не по гендерному принципу (Несчастливцев готов принять в него и «сестру» — Аксюшу), но по особым душевным качествам.

Именно здесь, вокруг этого смыслового гнезда сфокусировались основные роли Несчастливцева, когда-то игранные им на театральной сцене, а теперь применяемые в «театре жизни». Иначе говоря, те роли, которые он не просто сыграл как актер, но с которыми сжился, сделал их своего рода руководством к действию, частью своего романтического жизнетворения. С братской темой так или иначе связаны роли и Гамлета (любовь «сорока тысяч братьев»), и шиллеровского Карла Моора (братья Моор и лесные братья-разбойники), и Любима Торцова (братья Торцовы), составляющие базу цитатного монтажа речи Несчастливцева.

Гамлетизм Несчастливцева

Лишне напоминать, что основой русского (да и в целом европейского) романтического репертуара стал драматург-не романтик Шекспир. «Гамлет» — главное произведение для трагика романтической школы, свидетельство его причастно-

заключается в том, что в двух первых строках не просто инверсия. В одном случае речь идет о судьбе, во втором уже о женщине.

сти амплуа. Несчастливцев Гамле́та (так произносили в провинциальном театре) играл, о чем он и говорит при первом же своем появлении. Причем играл в переводе Н.А.Полевого с его вольностями и «отсебятиной» (добавлениями и сокращениями, с преувеличением роли принца датского и упрощением, обесцвечиванием остальных персонажей).

Имена Островского и Шекспира в русском сознании сопоставимы. С легкой руки Аполлона Григорьева Островского часто стали именовать «русским Шекспиром»[6], хотя каждый называющий вкладывал в это определение свой смысл.

Современники и поздние исследователи искали и находили всевозможные сюжетные переклички пьес Островского с Шекспиром.

Самые первые опыты Островского-переводчика (начало 1850-х гг.) были связаны с Шекспиром, с одной из его комедий, в которой Островский трижды менял русский вариант названия: «Укрощение злой жены», «Укрощение строптивой» и, наконец, «Усмирение своенравной»[7]. Переводческая деятельность Островского дала повод современникам сопоставлять, к примеру, «Женитьбу Белугина» и эту шекспировскую комедию (одна из рецензий, отрицательного, правда, характера, называлась «"Женитьба Белугина", или Сказка о том, как хороший муж дурную жену исправлял»)[8]. Проводилось также сравнение последних сцен другой комедии Островского, «Бешеные деньги», с «Укрощением строптивой»[9].

---

[6] См.: *Григорович Д.В.* Литературные воспоминания (Островский и его кружок). Л., 1928, с.185, 217-225.

[7] В 1850 г. Островский сделал прозаический, а в 1865 г. — стихотворный перевод комедии, который тогда же и был напечатан, а еще через двадцать лет, в 1886 г., драматург снова обратился к переводу в связи с подготовкой первого тома четырехтомного издания Шекспира Н.В.Гербелем.

[8] *К. [Курепин А.Д.]* Московский фельетон (…«Женитьба Белугина», или Сказка о том, как хороший муж дурную жену исправлял) // Новое время. 1878. № 668. 7 янв., с.2-3. В ответ А.С.Суворин писал, что сравнение «Женитьбы Белугина» и «Укрощения строптивой» не обосновано. *Незнакомец [Суворин А.С.]* Театр и музыка // Новое время. 1878. № 681. 20 янв., с.3.

[9] *С.А.Ф.* Театральный курьер // Петербургский листок. 1878. № 125. 27 июня, с.3.

Разумеется, напрашивалось сопоставление исторических хроник Шекспира и исторических драм Островского (через пушкинскую традицию). В «Василисе Мелентьевой» видели, в частности, замоскворецкий сколок леди Макбет[10]. Отмечалось также влияние Шекспира на комедию «Свои люди — сочтемся», в сюжете которой находили некоторое сходство с «Королем Лиром», и на драму «Гроза»[11]. Одна из последних незавершенных работ Островского — перевод «Антония и Клеопатры» (летом 1886 г. драматург работал над ним в Щелыкове). Но больше всего сюжетных перекличек обнаруживали в комедии «Сон в летнюю ночь» и в весенней сказке «Снегурочка».

При такой плотности шекспировского контекста у самого Островского и вокруг его творчества можно отметить некоторую странную дистанцированность драматурга от темы «Гамлета», главной трагедии Шекспира для русской культуры 1830-1840-х гг.

Так, в личной библиотеке Островского[12] находился только ранний перевод-переделка «Гамлета», сделанный еще А.П.Сумароковым (и не отдельное его издание, а в составе «Российского феатра»). Не было (или, быть может, не сохранилось?) ни перевода Н.А.Полевого, ни перевода А.И.Кронеберга: только текст трагедии по-английски. И это при различных вариантах русских переводов «Короля Лира», «Отелло», «Макбета», «Сна в летнюю ночь» и др. шекспировских текстов в московской и щелыковской библиотеках драматурга. И это при невероятной популярности (особенно в театральной среде) перевода Н.А.Полевого, некоторые выражения из которого,

---

[10] *Чуйко Вл.* Театр // Новь. 1885. Т. VII. № 1. 1 ноября, с.165-166; *К.Кнд.[(Михневич В.О.]* Театр и музыка. (Михайловский театр) // Новости и биржевая газета. 1891. № 246. 6 сент., с.3. И, конечно, большая аналитическая статья Н.П.Кашина: *Кашин Н.П.* «Василиса Мелентьева» (Ее источники и оценка современной критикой) // Журнал министерства народного просвещения. 1913. № 11. Ноябрь, с.1-60. См. также: *Тимофеев С.* Влияние Шекспира на русскую драму: Историко-критический этюд. М., 1887, с.106-111.

[11] *Тимофеев*, с.132-142.

[12] Хранится в библиотеке ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) в Санкт-Петербурге. См. описание книжного собрания драматурга: Библиотека А.Н.Островского. Л., 1963.

например, такие, как «"башмаков она еще не износила", "о женщины! ничтожество вам имя", "как сорок тысяч братьев", "за человека страшно", "что ему Гекуба?", прочно вошли в русскую фразеологию»[13].

Островский наверняка видел в роли датского принца на московской сцене П.С.Мочалова (в юношеские годы) и, возможно, В.А.Каратыгина (тогда же), а в более позднее время Эрнесто Росси и «несравненного» Томмазо Сальвини. Говоря о шекспировских постановках на русской сцене, Островский, однако, давал лишь общую оценку шекспировских ролей Мочалова и Каратыгина — «гениальный Мочалов и великолепный Каратыгин»[14], нигде отдельно не выделяя их игру в роли Гамлета. При этом драматург упоминал в своих пьесах («Бедность не порок»», «Пучина», «Горячее сердце») игру Мочалова в исторической драме Н.В.Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», в «Жизни игрока» В.-А. Дюканжа, в «Двумужнице» А.А.Шаховского, а о Гамлете нигде не писал. Эта фигура умолчания используется как будто в пику В.Г. Белинскому, сделавшему из Мочалова-Гамлета кумира московской публики, и, возможно, в диалоге-несогласии с А.А. Григорьевым в связи с публикацией его элегии-оды-сатиры «Искусство и правда», которая появилась меньше чем через месяц после премьеры в Малом театре комедии «Бедность не порок» в журнале «Москвитянин» (№3-4, 1854). В рукописи Григорьева имелось посвящение: «Славной памяти П.С.Мочалова и живой славе А.Н.Островского и П.М.Садовского». Элегия состояла из двух частей: первая представляла восторженные воспоминания об игре Мочалова, и прежде всего о его Гамлете, и в ней Григорьев от лица всего своего поколения писал о Гамлете-Мочалове: «А он любил, я верю свято, / *Офелию побольше брата!* / Ему мы верили; одним / С ним жили чувством, дети века, / И было нам — *за человека / За человека страшно с ним!*». Здесь «он» — это Гамлет. А строки, курсивно выделенные А.А.Григорьевым, относились к мочаловской трактовке роли (спрятанная, но страстная

[13] *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX в. Л., 1988, с.264.

[14] *Островский А.Н.* Мысли о драматическом искусстве // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 тт. Т. 10. М., 1978, с.459.

любовь Гамлета к Офелии) и к самым знаменитым строкам перевода: «За человека страшно мне!», дописанным Полевым за Шекспира. Вторая часть «Искусства и правды» — это поэтический портрет П.М.Садовского в роли Любима Торцова, знаковой роли другого поколения московской публики и другого, славянофильского направления русской культуры. Это сближение имен возникало не только потому, что Садовский своей игрой напоминал Мочалова, но и потому, что, как говорил один из персонажей повести А.А.Григорьева «Одиссея великого трагика», одна «из глубоких черт Любима Торцова — это то, что он жертва мочаловского влияния…»[15].

Несомненно, ореол шекспировского Гамлета потускнел после 1840-х гг.[16] В это время на смену Гамлету-принцу датскому пришел русский Гамлет Щигровского уезда, породивший множество других литературных уездных, волостных и губернских подобий. А.А.Григорьев отозвался на тургеневский текст сатирическими терцинами «Монологи Гамлета Щигровского уезда»: «На Гамлета мы столько же похожи, / Как он на Геркулеса: наши крылья, / Как мокрая мы курица, несмело / Подчас пытаем: тщетные усилья!»[17].

Гамлеты Островского (их немного, но они есть) — из этого ряда измельчавших, трагикомических уездных, волостных, губернских гамлетов. И все они (Несчастливцев, Паратов, Ераст Громилов) появляются в его поздних пьесах 1870-1880-х гг.

Самый первый из Гамлетов Островского — Несчастливцев. Он именно *русский* Гамлет, то есть понятый в том ключе, в каком понимала шекспировские образы русская литература с 1840-х гг. (как вечный образ, сверхтип, отделившийся от конкретного произведения и имеющий право на вневременное

---

[15] *Григорьев А.А.* Великий трагик // Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985, с.150.

[16] За эти 25 лет «Гамлет», остававшийся самой популярной пьесой Шекспира, был сыгран лишь 43 раза, а в предшествующие 18 лет (с 1837 г., то есть с появления перевода Н.А.Полевого) – 79 раз (*Левин Ю.Д.* Указ. соч., с.221). Любопытно, что в период с 1856 по 1881 г. Шекспир уступил в русском репертуаре не только Островскому и Гоголю, но и В.А.Крылову. В.А.Дьяченко, И.Е.Чернышеву и др.

[17] Цит. по: *Левин Ю.Д.* Указ. соч., с.175.

существование, не ограниченное какой-либо определенной эпохой)[18]. С этой точки зрения Несчастливцев — пеньковский «Гамлет Кинешемского уезда». Как замечал Тургенев: «Таких Гамлетов во всяком уезде много…»[19].

С другой стороны, Несчастливцев — *актер*, не имеющий права играть Гамлета (то, что Островский называл «не нужным театру и публике ломаньем Шекспира»[20]). По этому поводу Островский высказывался неоднократно: «…и прежде практиковалось угнетение русского репертуара искажением Шекспира, когда это было нужно кому-нибудь. И тогда представления пьес Шекспира без трагиков были кощунством; но все-таки были ученые актеры, были труппы. Теперь Шекспира ни на петербургской, ни на московской сцене давать нельзя… У Шекспира высок строй всех лиц, все роли требуют осмысленного и постоянно оживленного чтения, надо уметь ловко держать себя в костюме, уметь ходить по сцене, нужен свободный, решительный жест»[21]. И в другой статье еще более жестко и определенно: «Наши актеры, в которых больше половины провинциальных, не умеющих носить костюма и ходить по сцене, играть Шекспира не могут…»[22]. Описывая убогий провинциальный театр, Островский приводит как пример актерской неразборчивости, непонимания масштаба драматургии Шекспира и некритичности по поводу своих актерских возможностей слова одного актера: «Один говорит: “Давайте-ка я вам на будущей неделе Гамлета отмахаю”»[23].

На этой двойственности (искреннего жизнетворчества — бытового «гамлетизма» и осознанного лицедейства, игры

---

[18] *Левин Ю.Д.* Указ. соч., с.152-153.

[19] *Тургенев И.С.* Гамлет Щигровского уезда // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 тт. Сочинения. Т.3. М., 1979, с.273.

[20] *Островский А.Н.* Причины упадка драматического театра в Москве // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 тт. Т.10. М., 1978, с.241.

[21] *Там же.*

[22] *Островский А.Н.* Мысли о драматическом искусстве… с.457.

[23] *Островский А.Н.* Официальное письмо Н.С.Петрову // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 тт. Т.10. М., 1978, с.256.

в Шекспира) и строится образ Несчастливцева[24].

Комедия «Лес» не переделка, не парафраз шекспировского сюжета, но пьеса-реплика в дискуссиях о гамлетизме русского извода.

Возможно, скрытая отсылка к гамлетовской теме есть уже в названии комедии: «Лес». В своем первом монологе после разговора с королевой-матерью и перед встречей с тенью отца Гамлет произносит: «Как гнусны, бесполезны, как ничтожны / Деянья человека на земле! / Жизнь? Что ты? Сад, заглохший / Под дикими бесплодными травами…»[25]. Заглохший сад превратился у Островского в сыр-бор «дремучий лес», в у-**сад**-ьбу Пеньки с пустошами Горелой, Паленой, Пылаевой — в пространство уничтоженной, выжженной, выкорчеванной людьми жизни.

Более заметные ассоциации с шекспировским текстом, своего рода постоянные гамлетовские мотивы, возникают после того, как Несчастливцев присваивает роль Гамлета.

Сюжетно сравнимы сцены приезда комедиантов у Шекспира и встречи двух актеров в «Лесе». Но Гамлет, приветствующий актеров, противопоставляет себя и комедианта («Комедиант, наемщик жалкий, и в дурных стихах / Мне выражая страсти, плачет и бледнеет <…> А я? / Ничтожный я, презренный человек, / Бесчувственный — молчу, молчу, когда я знаю, / Что преступленье погубило жизнь и царство / Великого властите-

[24] Подобное смешение жизненного и театрального было отмечено мемуаристами, в частности, в поведении одного из прототипов Несчастливцева — провинциального актера-трагика Н.Х.Рыбакова: «Исполняя роль Гамлета, он с почитателем его таланта к концу спектакля так хлебнул, что, не раздеваясь, так и ушел. Вот только идет он обратно с пирушки к театру, да как-то оступился и упал в канаву. На крик его подходит будочник и спрашивает:
— Кто тут буянит?
— Дурак! — зычным голосом ответил Рыбаков. — Разве не видишь — принц Гамлет перед тобой!..
Спасибо тут случился квартальный, который его узнал. Ну, конечно, распорядился он вытащить принца из грязной канавы и доставить в театр» (*Лавров И.* Сцена и жизнь в провинции и в столице. М., 1889, с.128). Вполне вероятно, что Островский, включивший множество реальных театральных эпизодов в текст «Леса», был знаком и с этой тамбовской историей, произошедшей с Рыбаковым.

[25] Здесь и далее перевод Н.А.Полевого дается по изд.: Гамлет. Антология русских переводов. 1828–1880. М., 2006, с.69.

ля…»[26]). У Островского актер «примеряет» на себя роль Гамлета и уже с высоты роли датского принца приветствует собрата по профессии. Таким образом, все цитаты из трагедии Шекспира в устах Несчастливцева (уместные в жизненной ситуации или неуместные; мелкие или очень важные фрагменты роли) в «Лесе» как бы рифмуют, переплетают историю пеньковских жителей с историей принца датского. И в том, и в другом случае разоблачение лжи-лицемерия-преступления происходит через сторонних и свободных комедиантов.

В сцену встречи пеших путешественников гамлетовская тема входит исподволь и поначалу малозаметно, через скрытые цитаты и парафрастические детали. Вот, например, Гамлет обращает внимание при встрече с комедиантами на бороду актера: «Э, э, старый приятель — у тебя бородка поотросла с тех пор, как мы не виделись»[27]. А Несчастливцев издевается над эспаньолкой Аркашки. Почти вслед за этим Несчастливцев дает себе такую характеристику: «<…> Лев ведь я. Подлости не люблю, вот мое несчастье» (3, 274-275). И можно увидеть в этом сравнении со львом всего лишь театрально-критический штамп в описании романтической актерской игры (в данном случае это автохарактеристика актера)[28]. Но напомним, в какой момент и Гамлет говорит о своей «львиной» природе: «Судьба зовет меня, / И в каждой жиле чувствую я крепость / Могучих львиных сил…»[29] — это последние слова принца перед тем, как он уходит за Тенью отца и узнает страшную новость об убийстве отца и предательстве матери[30]. Несчастливцев же заявляет

[26] Гамлет… с.85.

[27] Там же, с.84.

[28] Так, Белинский сравнивает голос Мочалова-Гамлета с «львиным рыканьем», а его движения с «львиными прыжками», позволяющими в одну секунду преодолеть половину сцены. В статьях современников об игре английского актера Э.Кина (а Мочалова называли «русским Кином») часто встречались такие обороты, как «львиная мощь» и «львиная грация».

[29] Гамлет… с.74.

[30] Позже, в сцене угрозы Восмибратову Несчастливцев еще раз напоминает о своем львином темпераменте: «Несчастный! Не становись между львом и его…» (3, 295). То, что это театральная цитата, подтверждается еще и повышением тона Несчастливцева.

о себе как о благородном «льве» перед входом в усадьбу тетки, где его также ждет неприятное открытие (но, конечно, гораздо меньшее, чем у Гамлета): обман Гурмыжской, не желающей отдавать племяннику причитающихся ему денег.

И, наконец, самая важная контаминация из двух гамлетовских цитат, завершающая второе действие «Леса» («Туда ведет меня мой жалкий жребий! Руку, товарищ!» (3, 279)). Первая часть — неточные слова Гамлета, когда он после разговора с призраком возвращается к Горацио («А я пойду, куда велит мой жалкий жребий… пойду молиться»)[31]. Это очень известная сцена, один из центров знаменитого спектакля с Мочаловым-Гамлетом. Вторая часть (только во множественном числе: «Давайте руки — ну, ну! скорее! Ласковость начинается приветствием!»[32]) — обращение Гамлета к актерам, которых принц приветствует как равных.

По всему цитатному ряду в этом явлении видно, что Несчастливцев-Гамлет «отыграл» в нем ту часть шекспировской трагедии, которая соответствует первому и второму ее действию (то есть экспозицию и двойную завязку: рассказ призрака и приход комедиантов). Композиционно это соответствует первому и второму действию «Леса». С фразой «Туда ведет меня мой жалкий жребий! Руку, товарищ!» Несчастливцев-Гамлет уходит в сторону усадьбы Пеньки. Дальше дело за ее обитателями: возникнет ли повод у актера доиграть здесь роль Гамлета до конца.

В начале третьего действия гамлетовский материал Несчастливцевым тратится по пустякам[33] или не по адресу. Актер к Гурмыжской относит слова, которые Гамлет обращает к Офелии

«В о с м и б р а т о в : «Что же вы кричите? Вы будете кричать, я буду кричать, а толку не выдет» (3, 295).

31 Гамлет… с.76.

32 Там же, с.83.

33 Вот одно из таких само по себе малозначащих пересечений. Гамлет — Полонию по поводу актеров: «Любезный Полоний! Нельзя ли угостить их порядочно?» (Гамлет… с.85). Несчастливцев — Карпу по поводу актера-Аркашки: «Послушай, Карп, не забудь моего Аркашку, напой чайком, братец!» (3, 285).

(конец монолога «Быть или не быть!»)[34]. В исполнении Несчастливцева это звучит так: «Когда я посылал эти четки, я думал: ”Добрая женщина, ты возьмешь их в руки и будешь молиться. О, помяни меня в твоих святых молитвах!”» (3, 289). Те же слова (в чуть развернутом варианте) произносит и Ераст Громилов в адрес Негиной в «Талантах и поклонниках» («Офелия! О нимфа!.. помяни меня в твоих святых молитвах» (5, 251)). Одна и та же цитата кочует из пьесы в пьесу Островского, и в данном случае это не индивидуальное ее использование, а цитатное поле амплуа трагика, то есть те фразы, по которым узнается «свой». Но ни в переводе Н.А.Полевого, ни в переводе А.И.Кронеберга, которые могли быть известны Несчастливцеву, в таком виде эти строки не встречаются: у Полевого даже ритмически они звучат иначе («Милая Офелия! О нимфа! Помяни грехи мои в молитвах»), к Кронебергу они ближе («Офелия! О нимфа! Помяни / Мои грехи в твоей святой молитве»[35]), но полного текстуального совпадения нет ни в том, ни в другом случае. Что же цитируют трагики Несчастливцев и Громилов? Ошибка ли это Островского, неточно воспроизводящего по памяти, театральная ли традиция так изменять текст «Гамлета», или собственный, уточненный перевод Островского (ведь и в других случаях есть несовпадения с переводом Полевого)?

С признанием Аксюши «братцу» в своем бедственном положении в четвертом действии пеньковская ситуация ненадолго приобретает для Несчастливцева более отчетливый гамлетовский контур. Несчастливцев ищет для своей гипотетической драматической труппы актрису, которая «думает и чувствует как Офелия». Аксюша с ее угрозами утопиться в пруду от

[34] Несчастливцев не родной сын, но воспитанник-сирота, как бы приемный сын Гурмыжской. Возникает своеобразная рифмовка с гамлетовской путаницей родства: Гамлет говорит Клавдию, что он ему «больше чем брат, меньше чем сын», «…мой дядя-отец и моя мать-тетка» (Гамлет… с.87) и т.п. И все же о Гурмыжской, которая, не стесняясь воспитанника, выходит замуж за гимназиста, юнца Буланова, уместнее было бы сказать не как об Офелии, но так, как говорил Гамлет о матери, Гертруде: «Из добродетели ты сделала коварство»; «Стыд женщины, супруги, матери забыт», но Несчастливцева-Гамлета здесь гораздо больше интересует его собственная роль в «театре жизни», чем роли других.

[35] Гамлет… с.139.

несчастной любви оказывается вполне сопоставимой с этой шекспировской героиней[36].

Несчастливцев пытается отговорить Аксюшу, как Гамлет Офелию, от замужества. Но между мотивами принца датского и Несчастливцева в этом случае большая разница: последний предлагает Аксюше уйти не в монастырь (удалиться от людей), а на сцену (то есть, наоборот, приблизиться к людям, но через преображающую силу искусства): «Я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц. Живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедной Офелией и люблю ее, как сорок тысяч братьев любить не могут» (3, 313). Белинский в рецензии на игру Мочалова посвятил страстный поэтический пассаж той реальной любви Гамлета, о которой принц говорит в прошедшем времени над могилой Офелии («любил ее, как сорок тысяч братьев»… и т.д.)[37]. Несчастливцев-актер (всего лишь тень Гамлета) может пережить эту любовь только в игре, в воображении, в театре.

Аксюша вдвойне не оправдала надежд трагика. И в пруд не бросилась (не прожила как Офелия), и в актрисы не пошла (не сыграла роль Офелии на сцене). Пеньковский Гамлет не состоялся. Гамлету не дали доиграть его роль статисты. Недоигранная роль Гамлета комична, и львиные силы растрачены впустую. Начав как Гамлет, Несчастливцев вынужденно завершает свое пребывание в Пеньках другими театральными ролями, текстуально связанными между собой.

---

[36] Мелкая, но существенная деталь: «Дитя мое!» — так обращается к Аксюше Несчастливцев и к своей Офелии Виталин, герой повести А.А.Григорьева «Офелия».

[37] «Да, он любил, этот несчастный, меланхолический Гамлет, и любил, как могут любить только глубокие и могущие души <…> О, Офелия много значила для этого грустного Гамлета, который в своем желчном неистовстве осыпал ее незаслуженными оскорблениями, а теперь, на ее могиле, поздним признанием приносит торжественное покаяние ее блаженствующей тени» (*Белинский В.Г.* «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В.Г. О драме и театре: В 2 тт. Т.1. М., 1983, с.148).

Несчастливцев и братья-разбойники

Из двух драм в узелке комика Аркашки Счастливцева одна, как выясняется в финале, оказалась пятиактной драмой Шиллера «Разбойники». В личной библиотеке Островского сохранилось издание этой шиллеровской пьесы 1828 г. с пометами драматурга[38]; цитата в финальном монологе Несчастливцева взята именно из него.

Шиллер — один из важнейших воспитателей поколения Островского, о многих представителях которого драматург мог бы сказать так, как он говорит о Славине, персонаже повести «Ошибка» Е.Тур: «некоторые произведения романтиков и <…> Шиллера» пробудили в их душах «неиспытанные чувства любви к человечеству»[39].

Гамлет, подкрепленный Шиллером, Шекспир через призму Шиллера — примета русского романтического театрального репертуара. В это время «Шекспир читается в шиллеровской интерпретации, он “поправляется” Шиллером, дополняется шиллеровскими монологами, соизмеряется с эталонами штюрмерской драматургии»[40], — отмечал В.Э.Вацуро.

Через шиллеровскую драму в комедию «Лес» вводится разбойничья тема. Упоминание о разбойниках появляется и потому, что скоморох/лицедей и разбойник в народном сознании — синонимы, и потому, что тема «благородных разбойников» характерна для литературы и театра романтизма. Лесное братство «благородных разбойников» и цеховое братство «благородных артистов» выступают здесь как контекстуальные синонимы. Богемские дремучие леса с их совами и филинами хорошо рифмуются с лесом вокруг Пеньков, «в котором всякий беглый, всякий бродяга приют имеет». Сам Несчастливцев говорит Аркашке, что они «вроде разбойников». А Счастливцев в свою очередь определяет трагика: «Вся ухватка-то разбойничья, Пугачев

[38] Разбойники, трагедия в пяти действиях, соч. Шиллера. Перев. с нем., М., 1828.

[39] *Островский А.Н.* «Ошибка», повесть г-жи Тур // Островский А.Н. Собрание сочинений: В 12 тт. Т.10. М., 1978, с.12.

[40] *Вацуро В.Э.* Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии XVII — первой половины XIX века. Л., 1982, с.356.

живой». В сцене отъема денег у Гурмыжской Несчастливцев играет бутафорским пистолетом (вынимает его и кладет на стол, убирает, когда получает деньги) — все это тоже приемы из арсенала театрального «робингудства», но при этом актер характеризует себя: «Я ведь не Стенька Разин».

Прямая цитата из «Разбойников» в финальной сцене «Леса» сразу же разоблачена Несчастливцевым в тексте как «чужое слово». Это монолог Карла Моора («Люди, люди! Порождение крокодилов…»), одно из центральных мест шиллеровской пьесы, которое всегда вызывало у русской публики овации[41]. Важно подчеркнуть, что Несчастливцев цитирует перевод Н.Х.Кетчера 1828 г., то есть относящийся к той же романтической эпохе, что и перевод «Гамлета» Полевого. Хотя слова Карла Моора в речи Несчастливцева закавычены, а в первой журнальной публикации комедии «Лес» после них внизу стояла сноска: «Из “Разбойников”, Шиллера. Дейст<вие> I-е, сцена II»[42], цитирование Островского намеренно неточно. В монологе Карла Моора говорится об отце, старшем Мооре: «Львы и леопарды питают детей своих, хищные враны заботятся о птенцах, *а он, а он*…»[43] (курсив здесь и далее мой. — *О.К.*). У Островского же слова «*а она, а она*» применительны уже к Гурмыжской. В то же время происходит характерное для Островского изменение степени родства персонажей при заимствовании сюжетного мотива: вместо пары персонажей отец — сын появляются тетка — племянник. После этих слов у Шиллера следует продолжение монолога, затем реплика Роллера и снова монолог Карла. У Островского же есть только пропуск, обозначенный многоточием, и разные реплики Моора соединяются в единый, логически увязанный текст: «Это ли любовь за любовь?» — и т.д. Несчастливцев, прерванный Милоновым, не заканчивает монолога Карла Моора[44].

---

[41] Первый раз начальные слова монолога Карла Моора («О, люди, люди!») как своего рода репетицию финала Несчастливцев произносит в сцене с Восмибратовым. И заканчивает он эту сцену «гамлетовским» восклицанием: «Руку!».

[42] *Островский А.Н.* Лес // Отечественные записки. 1871. № 1, с.238.

[43] Разбойники… с.35.

[44] Милонов обрывает Несчастливцева на характерном месте. Далее Карл Моор произносит: «Раскаяние, и нет прощения! О, я желал бы излить яд в океан,

Чувствами и речами по Шиллеру («Я чувствую и говорю, как Шиллер…» — 3, 337) Несчастливцев обеспечивает себе двойной эффектный уход, завершая жизненный «спектакль» в Пеньках и покидая уже как персонаж театральную сцену.

Шиллеровский монолог в финале тесно сплавлен, спаян с другой ролью из пьесы самого Островского — с Любимом Торцовым из «Бедности не порок». Для Несчастливцева Торцов — несомненно, одна из тех театральных ролей, за которой стоит игра Н.Х.Рыбакова и других актеров, возможных прототипов Несчастливцева.

Жизненные несчастья Любима Торцова начались, как известно, с увлечения театром. Рассказывая о своих московских мытарствах, о начале человеческого падения, Торцов вспоминал, что «все трагедию ходил смотреть: очень любил, только не видал ничего путем и не помню ничего, потому что больше все пьяный» (1, 343). Однако по речи вроде бы ничего не помнящего Любима Карпыча можно судить, что же именно видел он на московской сцене. В зрительский опыт Торцова, вероятно, входили шиллеровские «Разбойники» (и с определенной долей уверенности можно сказать, что с Мочаловым в роли Карла Моора). В знаменитом (после легендарной игры П.М.Садовского в роли Любима Торцова) месте пьесы «Бедность не порок», когда от оскорблений брата и Коршунова у Любима «кровь заговорила», и он мгновенно преобразился из шута горохового, жалкого нищего пропойцы в человека с обостренным чувством собственного достоинства, в тот самый момент Торцов так же, как и Несчастливцев, цитирует Карла Моора, но только начало его монолога («О люди, люди!» — это восклицание для современников Островского легко узнаваемые строки шиллеровской пьесы[45]). Вспомним, в какой раме оказывалась эта цитата: «Обижают Любима Торцова, гонят вон. А чем я не гость? За что меня гонят? Я не чисто одет, так у меня на совести чисто. Я не

чтобы они испили смерть из всех источников!» (Разбойники… с.36). Все прегрешения Гурмыжской, вместе взятые, не заслуживают, конечно, такой непримиримости и такого накала чувств.

[45] Одновременно это восклицание является и частью цитатного поля амплуа трагика. См., например, использование этой реплики трагиком Громиловым в «Талантах и поклонниках».

Коршунов. Я бедных не грабил, чужого веку не заедал, жены ревностию не замучил <…> О люди, люди! Любим Торцов пьяница, а лучше вас! Вот теперь я сам пойду! <…> Шире дорогу — Любим Торцов идет!» (1, 374).

Эти слова очень близки к тому обрамлению, в которое попадает шиллеровский монолог, произнесенный в финале «Леса». Вначале Несчастливцев обращается к комику: «Аркадий, нас гонят» (3, 337), затем он, как и Торцов, парирует обвинения, переадресовывая их окружающим. Только противопоставление идет не по линии бедный — богатый, как у Торцова, а по линии бытового комедиантства (лицемерия, ханжества, обмана) и искренности, подлинности, силы чувств. Затем Несчастливцев разворачивает шиллеровскую цитату, не ограничиваясь первым восклицанием, но доводит ее только до слов: «О, если б я мог остервенить против этого адского поколения всех кровожадных обитателей лесов» (3, 337). Хотя это еще не конец монолога Карла Моора, ключевым здесь оказывается слово «лес». И завершает Несчастливцев репликой: «Ну, довольно! В дорогу, Аркашка!» (3, 337). Совпадают даже мелочи. Торцов удаляется с гордо поднятой головой, а затем, не удержавшись на театральной патетике, возвращается, чтобы уже совсем не по-актерски, а по-человечески назвать обидчика Коршунова «извергом естества». Мелодраматизм и искусственность ситуации снимается за счет одной бытовой детали, комической характеристики. Так и Несчастливцев успевает наградить Милонова прозвищем «злокачественный мужчина», но, правда, актерская природа все же берет в нем верх: трагик еще раз возвращается к началу монолога и как бы закольцовывает его, снова восклицая: «О люди, люди!», а затем по-театральному выстраивает свой эффектный уход (выходит на середину сцены, «с расстановкой и внушительно» дает указание Карпу отменить тройку и медленно удаляется). Отметим также, что самые последние слова Несчастливцева — вновь гамлетовские: «Руку, товарищ!» — принц Гамлет удаляется с братом-актером[46].

[46] В финале происходит соединение множества цитатных слоев: Шекспира, Шиллера, Грибоедова (о пародийном обыгрывании последних слов финального монолога Чацкого «Карету мне, карету!» – писалось уже неоднократно), Мольера (мизантроп Альцест), автоцитирование Островского.

Таким образом, вся финальная сцена представлена не только от лица Несчастливцева, но и от лица театрального персонажа Любима Торцова, столь же узнаваемого современниками, как Гамлет и Карл Моор (само помещение Островским в один ряд ролей Шекспира — Шиллера и своих собственных уже весьма показательно). Цитируемый в «Лесе» монолог Карл Моор произносит во второй сцене первого действия «Разбойников» (то есть композиционно он имеет отношение к завязке драмы), его мизантропический характер объясняет дальнейшие поступки Моора, вступившего на путь хоть и благородного, но разбоя, на путь мести и, в конечном итоге, преступления. Любим Торцов вспоминает слова шиллеровского персонажа в момент своего человеческого подъема (кульминационная точка роли), но за этим следует снова возвращение к прежнему образу жизни доброго, но безвольного пьяницы и приживалы. Несчастливцев, произносящий те же слова, удаляется на пике своего человеческого и актерского торжества.

«Неисправимый собрат по донкихотству»[47]

В предисловии к «Разбойникам» Ф.Шиллер писал о Карле Мооре, что этот персонаж «многих из читателей приведет в замешательство»: «…Стоило только прибавить к этим пылким мечтам о величии и деятельности ненависть к неидеальному свету, и мы получили странного Дон Кихота, которого в разбойнике Мооре мы ненавидим и любим, удивляемся и сожалеем»[48].

«Странный Дон Кихот», который есть в Карле Мооре, позволяет Несчастливцеву, играющему в «театре жизни», играть одновременно обе роли (сходство с первым усиливается еще и соседством Аркашки - Санчо Пансы). Донкихотство Несчастливцева заметили многие критики-современники[49].

---

[47] Так один актер, М.И.Писарев, в письме обращался к другому актеру, П.М.Садовскому (оба они в списке возможных прототипов Несчастливцева) (Островский А.Н. Новые материалы и исследования. М., 1974, кн.2, с.178).

[48] Разбойники… с.V-VI.

[49] Обзор критических отзывов по поводу донкихотствующего Несчастливцева

Сервантес (наряду с Шекспиром и Шиллером) был одним из любимых авторов Островского[50]. В последние годы жизни драматург, уже сделавший перевод интермедий Сервантеса, собирался также переводить отдельные главы романа «Дон Кихот» (свидетельство Н.Н.Луженовского)[51].

В.Е.Багно в книге «"Дон Кихот" в России и русское донкихотство» обратил внимание на некоторые параллели в поведении трагика Несчастливцева и испанского идальго. Пребывание в усадьбе Пеньки двух провинциальных актеров, пьяниц и неудачников, «при всех своих слабостях и пороках сохранивших человеческое достоинство и способность на благородный порыв, напоминает пребывание Дон Кихота в герцогском замке»[52]. Дон Кихот, покидая дворец герцога, произносит знаменитый монолог о свободе. Герой Островского уходит из усадьбы и со сцены также после обличающего монолога (правда, заимствованного у шиллеровского персонажа, а оттого двойственного). «Актерский псевдоним — Несчастливцев — в сочетании с грозным видом трагического актера производит впечатление едва ли не прямого отражения облика, философии и жизненной позиции Рыцаря Печального Образа»[53]. К этим наблюдениям В.Е.Багно можно еще добавить неожиданный «рыцарский» поступок Несчастливцева, в эмоциональном порыве жертвующего свои деньги Аксюше.

см.: *Багно В.Е.* «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб., 2009, с.123-124.

[50] В воспоминаниях А.Ф.Кони есть эпизод о вечере у А.Ф.Писемского в 1861 г., во время которого Островский, Писемский и Н.А.Рамазанов обсуждали творчество Шекспира и Сервантеса (*Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н.Островского. М., 1953, с.113).

[51] Библиотека Островского… с.15.

[52] *Багно В.Е.* Указ. соч., с.124.

[53] Там же. Должны учитываться не только фамилия Несчастливцев, но и имя Геннадий (от греч. gennadas – «благородный») в сочетании с отчеством Демьянович (Демьян – предположительно от греч. damazō – «покорять») Островский здесь, как и в других случаях именования двойственных персонажей, использует контраст значений имени+отчества и фамилии. «Несчастный благородный покоритель» полностью тождественен Рыцарю Печального Образа.

Странствующий рыцарь и бродячий актер образуют своеобразный перевертыш: комедия «Лес» акцентирует актерское начало в рыцаре Дон Кихоте и рыцарское начало в актере Несчастливцеве. Слова И.С.Тургенева о высоком начале самопожертвования, но схваченном с комической стороны[54], очень точно характеризуют и того, и другого персонажа.

Однако возможно, что в «Лесе» была и скрытая полемика с Тургеневым, связанная с его знаменитой речью о Гамлете и Дон Кихоте. Тургенев, как известно, противопоставлял эти образы как «две коренные, противоположные особенности человеческой природы»[55]. Островский же в Несчастливцеве соединил и гамлетовское, и донкихотское начало.

Несчастливцев — в определенной степени пародия не только на бытовой гамлетизм, но и на бытовое донкихотство. В Несчастливцеве уживаются «игра в Гамлета» (примеренная на себя поза, а не гамлетовская натура) и импульсивное донкихотство (некоторые идеалистические мгновения, под влиянием которых Несчастливцев совершает добрые поступки, своего рода «помрачение», о котором он, придя в себя, всегда жалеет).

Монтаж цитат в речи Несчастливцева указывает как на укорененность персонажа в театральной и литературной традиции, так и на осознанный, продолжающийся диалог драматурга с этой традицией.

Анализ речевого поведения Несчастливцева — лишь один слой в изучении творимого им «театра жизни», создаваемого по правилам актерской режиссуры в дорежиссерском театре.

---

54 *Тургенев И.С.* Гамлет и Дон Кихот (Речь, произнесенная 10 января 1860 года на публичном чтении в пользу Общества для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым) // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 тт. Т.5. М., 1980, с.330.

55 Там же, с.331.

В.А.Кошелев

Русская Смута в драматической хронике А.Н.Островского «Тушино»

Из письма Островского к Ф.А.Бурдину, 24–25 сентября 1866: «Объявляю тебе по секрету, что я совсем оставляю театральное поприще. Причины вот какие: выгод от театра я почти не имею (хотя все театры в России живут моим репертуаром); начальство театральное ко мне не благоволит, – а мне уж пора видеть не только благоволение, но и некоторое уважение <…> Поверь, что я буду иметь гораздо более уважения, которое я заслужил и которого стою, если развяжусь с театром. Давши театру 25 оригинальных пьес, я не добился, чтобы меня хоть мало отличали от какого-нибудь плохого переводчика. По крайней мере, я приобрету себе спокойствие и независимость вместо хлопот и незаслуженного унижения. Современных пьес я писать более не стану, я уж давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей – буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они не удобны, я беру форму “Бориса Годунова”. Таким образом, постепенно и незаметно я отстану от театра» (XIV, 138-139)[1].

[1] Цитаты из произведений Островского приводятся по: *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 16 тт. М., 1948–1953.

Естественно, что это желание, высказанное самым плодовитым и самым «репертуарным» драматургом России, – тихо «оставить театральное поприще» и «отстать от театра» – было неосуществимым. Островский в это время был уже автором 22-х пьес, получивших сценическое воплощение на театрах Москвы и Петербурга. Постановки иных прошли с большим триумфом и представили автора как вполне «театрального» человека. В период написания этого письма он активно занимался «пристраиванием» на сцену особенно сложных и дорогих для постановки «исторических хроник» – «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (во второй редакции; премьера в Петербурге 9 декабря 1866) и «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (премьера в Москве 30 января 1867).

Через четыре дня после написания этого письма, 29 сентября 1866 г., Островский действительно начал писать «хронику, но не для сцены», взяв для нее «форму “Бориса Годунова”». Хроника называлась «Тушино» – и была закончена через 35 дней (5 ноября). Как и «Годунов», она была написана без принятого на театре разделения на действия и явления. Она состоит из восьми сцен, действие которых происходит в разных географических точках срединной России в течение «сентября и октября 1608 г».

Избежать «сцены» «Тушину», однако, не удалось: через год после написания она была одновременно поставлена (23 ноября 1867) и в Москве, и в Петербурге. Правда, особенного успеха не имела: в Москве за месяц выдержала всего четыре спектакля, в Петербурге за три месяца – девять.

По своей идеологии и поэтике «Тушино» решительно отличается от других исторических драм Островского. Содержанием этой последней «хроники» становится не национальный подвиг великого гражданина, не противостояние двух претендентов на царскую корону и даже не какой-то значительный эпизод русской истории. Просто – два месяца из поры русского «безвременья», не означенных никакими выдающимися событиями.

И в центре хроники становятся вовсе не исторические личности – хотя таковых показано довольно много. Царь Василий Шуйский, его брат воевода Дмитрий Шуйский и еще ничем не

прославившийся князь Михайло Скопин-Шуйский. «Тушинский вор» и его приспешники: великий гетман князь Рожинский, Ян Сапега, Лисовский, князь Трубецкой… Но исторические лица проходят «фоном» к основной драматической интриге, появляясь лишь единственный раз. А в основе действия – события и персонажи явно вымышленные: бедный дворянин Дементий Редриков, его сыновья Максим и Николай, ростовский воевода Третьяк Сеитов, его дочь Людмила… И – предводители разношерстных «шаек», сплотившиеся вокруг «тушинского вора»: Савлуков, Епифанец, Чика, Беспута, Асан Ураз…

Само заглавие пьесы – «*Тушино*» – вроде бы непривычно для Островского, любившего «говорящие», «пословичные» названия. Тушино – это имя небольшой подмосковной деревни, где с июля 1608 г. расположился своим станом Лжедимитрий II, войска которого не сумели взять Москвы. Но заглавие вовсе не указывает на место действия: из восьми сцен хроники только две местом действия представляют тушинский лагерь. Тушино выступает здесь своеобразным и многогранным символом.

В условиях Русской Смуты Тушино с самого начала стало символом *двоевластия*. На московском престоле сидел «нелегитимный» царь Василий Иванович Шуйский, не пользовавшийся ни любовью, ни уважением подданных. Рядом, в тушинском лагере, появился очередной «Димитрий Иоаннович», авантюрист и игрушка в руках поляков, которого даже служившие ему бояре величали «тушинским цариком». Это приводило к падению нравственных и государственных «устоев». В войске Шуйского были новгородцы, псковичи, дворяне и дети боярские заволжских уездов. Между тем в этих же краях Руси бродили поляки, многие города отступились от Шуйского, – и такое войско трудно было удержать. Тем более что Шуйский объявлял: «Кто мне хочет служить, пусть служит и сидит в осаде; а кто не хочет, пусть идет теперь же; а оставшись, пусть после не бегает: я никого не силую». Все целовали крест на верность царю; но очень многие на другой день после того бежали в Тушино. Многие так поступали ради выгоды: побывавши в Тушине, возвращались в Москву, а потом, поживши в Москве, снова ехали в Тушино.

> «Послужат Димитрию – воротятся к Шуйскому; потом опять едут, признают вора «Димитрием», а когда у Димитрия им надоест, приезжают снова с повинной на верную службу Шуйскому. Для ратных людей ни Димитрий, ни Шуйский не имели авторитета законности; и тот и другой давали жалование; получив жалование от Шуйского, беглецы получали в Тушине, потом возвращались, выпрашивали прощение и служили Шуйскому, пока им давалось жалование от Шуйского; и так случалось, что иной москвич раз пять или шесть бегал из Москвы в Тушино и возвращался назад. Москвичи-торговцы привозили из Москвы в Тушино и припасы, и одежду, и лекарства, брали за это хорошие деньги, и Тушино было в изобилии, а Москва день ото дня терпела недостаток; только московские торговцы, разживаясь в Тушине, сберегали копейку про черный день. Происходило по нескольку раз целование креста: беглец, прийдя в Тушино, целовал крест царю Димитрию; когда возвращался с повинной, то целовал крест царю Василию. Таких называли перелетами»[2].

Естественно, что вместе с падением нравственного авторитета власти опускались и нравственные устои общества.

Кроме того, тушинский лагерь, насчитывавший в 1608 г. около 60 тысяч разнородного воинства, был в глазах русских людей символом *вольницы* и разгула «своевольного хотения». Главную военную силу здесь составляли казаки: на службу к «тушинскому царику» поступали те, которые не уживались в Польше, Литве и Московском государстве. Они образовали своеобразный общественный строй: отсутствие родовитости и равенство по происхождению, отсутствие писаного закона и замена его волей «общества», выборная власть и суд. И, конечно же, личное право каждого идти куда угодно и делать что заблагорассудится.

> «“Гультаи” жили весело и шумно; водки и пива было разливное море <…> Игра в карты и кости забавляла гультаев и доводила их до драк и убийств: это также разнообразило жизнь. С панами были целые псарни, и они

[2] *Костомаров Н.И.* Смутное время Московского государства в начале XVII столетия. М., 1994, с.400.

> гонялись за зверьми по окрестным лесам, которых в то время было изобилие. Но более всего веселили жизнь воинов Димитрия женщины. Их было там множество. Туда из Литвы, Польши и Московского государства стекались толпами распутные женщины, почуяв лакомую жизнь. Сверх того удальцы хватали русских жен и девиц: отцы и мужья приходили просить их возвращения, а жолнеры не иначе отпускали их, как за деньги…»[3].

Третья сторона тушинского символа была связана с *обесчеловечиванием* людей. Живя «без царя в голове» и исключительно по «своевольному хотению», в обстановке разбоя, бражничанья и разгула, человек оказывался под воздействием принципа «всё позволено» – и уже не искал никаких сдерживающих нравственных факторов. Дьяк Иван Тимофеев так характеризовал современные нравы: «Все убо первые крепости оскудехом в конец: старии в нас быша младоумни и вместо разума токмо седину едину имуще…». Страшная деморализация нашла особенно яркое выражение в тех диких и бессмысленных зверствах и насилиях над мирным населением, которые совершали шайки «воровских людей».

Возникло всеобщее междоусобие, которое одна из ярославских грамот характеризовала в следующих словах:

> «собрався воры изо всяких чинов учинили в Московском государстве междоусобное кровопролитие и восста сын на отца, и отец на сына, и брат на брата, и всяк ближний извлече меч, и многое кровопролитие христианское учинилося».

Современники точно и правильно пишут: «*воры из всяких чинов*» – из всех сословий и классов общества. *Воровские люди* – это была не экономическая, а морально-психологическая категория: люди без всяких морально-религиозных устоев и правовых принципов, а таковых нашлось немало во всех классах общества. По рассказу современника, шайки «воровских людей» рыскали по всей земле и мучили и убивали людей «всякого возраста и всякого чина»; малых детей, отняв у родителей, поджаривали на огне или разбивали о камни. «Идеже не пожгут домов,

[3] Там же, с.396.

или не мощно взяти множества ради домовных потреб, то все колюще мелко и в воду мещуще; входы же и затворы всякие рассекающе, дабы никому же не жительствовати ту». В это страшное время, по свидетельству другого современника, «крови же человеческие, яко водяные источницы, течяще и земля трупием мертвых, яко древием и листвием, покрышася, и главы, яко класы, по земли валяхуся»…

В основе сюжета третьей исторической хроники Островского – именно *трагедия разрушения* всех сложившихся личных и общественных связей между людьми под воздействием Смутного времени и Тушина как его символа. Основная интрига угадывается уже в первой сцене: в постоялой избе на владимирской дороге встречаются семейство бедного дворянина Дементия Редрикова и ростовский воевода князь Сеитов с дочерью. Бедный дворянин везет своих сыновей на цареву службу:

Москва кругом обложена ворами,
Украйны все мятутся, в людях шатость:
Теперь царю народ служилый нужен.
Ну, сам я стар и в битвах изувечен,
Не в силах стал; так детки подросли –
Пора служить; а царь за то поместья
Прибавит нам и жалованья даст.

(V, 9)

Младший сын, Николушка, – писаный красавец, больше похожий на красну девицу; старший, Максим, напротив, очень мужествен и воинствен: «Я сам большой, я сам себе хозяин!/Я, батюшка, неволи не люблю…» (V, 13).

Тут к постоялой избе подъезжает воевода – и приказывает гнать из постоялой избы худородных постояльцев, «чтоб духу их не пахло»: «С двора долой плетьми…» (V, 21). Те повинуются: «с сильным не борись, с богатым не тянись». Максим вне себя от бешенства («Но знай же ты, ростовский воевода!/Что я твоей обиды не забуду!» (V, 21)). Николай тут же влюбляется в Людмилу, дочь воеводы: «На красоту твою я загляделся…» (V, 23), а та в него: «Всю ночку мне не спать,/Всё о тебе гадать и думать буду…» (V, 24). Так с самого начала определились разные дороги двух братьев.

Максим, определенный служить в царское войско «на ратном поле», столкнулся с такими «порядками», при которых мудрено отомстить за полученную обиду. Поэтому лихому переяславскому дворянину Савлукову и «перелетному» подьячему Скурыгину быстро удается его уговорить «перебежать» к «тушинскому вору»:

Там все равны; живут по Божью слову,
Боярину большому, дворянину
И ратнику простому честь одна.
Обидел кто тебя, – убей до смерти…
(V, 39)

Старший брат изменяет присяге: «Готов хоть в преисподню,/ Хоть в Тушино, лишь только б не на Пресню!» (V, 44) Николай же, посланный в Ростов с грамотами к воеводе и к митрополиту, живет надеждой увидеть «красавицу боярышню» – и остается верен царю Василию Шуйскому, помолившись, чтобы не привел Бог встретиться с любимым братом «на ратном поле». Но тут же «на Троицкой дороге» был схвачен тушинскими казаками (сумев схоронить «царевы грамоты»). Его связывают, собираясь наутро отвести «на дыбу», – но старший брат, рискуя собственной жизнью, освобождает Николая из-под стражи.

За то, что «не устерег» пленника, Михаил должен быть повешен – но спасается тем, что соглашается пойти «под Троицу с Сапегой»: «Коль в Тушино пошел, так, значит, Бога / Не побоюсь» (V, 67). В это же время между Николаем Редриковым, прибывшим в Ростов, и дочерью воеводы Людмилой разыгрывается настоящая любовь («Нашелся он, мой суженый, желанный» (V, 68)) – и дочь убеждает отца выдать ее замуж за любимого. К молодым приезжает отец жениха, старый Редриков.

Между тем банды Сапеги и Лисовского терпят неудачу при штурме Троице-Сергиева монастыря: «Угодники со стен на нас грозятся / И от врагов обитель ограждают…» (V, 84). Михаил не желает оставаться в осаде и «год бороться с Богом». Тут приходит известие о том, что переметнувшиеся к тушинцам переяславцы собираются идти войной на Ростов – и Максим готов идти с ними и, наконец, осуществить свою месть: «задушить» воеводу Сеитова.

Последняя сцена хроники, происходящая в тереме ростовского воеводы, – самая трагическая. Начинается она идиллически: поженившиеся Людмила и Николай счастливы; счастлив и старый отец; воевода, правда, заботится о дочери и готовится отправить молодых в более спокойный Ярославль… Ловят подьячего-изменника; воевода приказывает его повесить – и эта смерть открывает целую череду дальнейших «умертвий». Приходит весть о близком нападении на Ростов изменников-переяславцев с бандами «тушинского вора»; воевода с Николаем отправляются на защиту города; собирается защищаться и старик Редриков, снимая со стены старый бердыш.

Первым из врагов старику попадается его старший сын Максим, – но старик не имеет силы убить первенца. Тут же разгорается драка двух тушинских бандитов, завладевших беззащитной Людмилой: «Она моя!». Терем воеводы загорается. Один из бандитов, боярский сын Беспута, убивает другого, татарского мурзу Ураза, – но на Беспуту бросается и убивает его Максим, а Максима убивает вбежавший Николай… Оказывается, что воевода взят в плен вместе с митрополитом, а горящий терем окружен разбойниками. «Спасенья нет» – и молодые остаются в огне. А с ними и старый отец:

Зачем мне жить? Что видеть? Святотатство,
Грабеж церквей! Мученье беззащитных!
Девиц и жен позор! И поруганье
Святынею и иноческим чином!
Детей, убийц своих отцов седых!
Все лютости ужасной той годины,
Предсказанной пророками издревле,
Когда идет с ножом на брата брат!..

(V, 104)

В русской словесности «социалистического реализма» (например, в «Донских рассказах» М.Шолохова) часто обыгрывалась похожая ситуация: сын против отца, брат против брата и т.д. Но там тщательно утверждался тезис: подобная «лютость» оправдана войной «за правое дело». Островский исходит из принципиально иной установки: в гражданской войне, порождении русской Смуты, «правого дела» не бывает. Брат,

убивающий брата, *не может получить морального оправдания ни в каком случае*.

Вот, во второй сцене хроники, возникает стан царских войск. Царь в размышлении: «Грядущее темно…». И констатирует: «На грозном троне я сижу без власти!» (V, 29). И вздыхает: ему, старому лису, победившему Димитрия Самозванца, нет даже достойного соперника:

А я борюсь, а я воюю, Боже!
С холопами, с ворами, с беглецами!
Обругано Твое святое имя,
Обругано помазанье Твое.
Заведомо берут цепного вора,
Порфирою со смехом облачат,
Зовут меня на суд с шутом потешным,
Его царем законным величают, –
Изменником помазанника Божья…
(V, 29)

Но никто «помазанника Божья» почему-то поддержать не хочет: к «шуту потешному» в Тушино «подьячие бегут, купцы из лавок/Бегут князья, бояре, воеводы/И ратники…» (V, 25). Москва – «пустеет». Между тем, на словах, «поголовно, все без принужденья, целуют крест». И непопулярному в народе царю остается горестно восклицать: «Пойдем смотреть, как лгут царю и Богу» (V, 31).

В пятой сцене – противоположный стан. Лгут и «тушинскому вору», позиционирующему себя в качестве «природного царя». Даже великий гетман Рожинский кривится, когда «царик» «величает братом Сигизмунда», короля польского: «У Сигизмунда/И конюхи его такого братства/Не захотят» (V, 62). Его откровенно презирают даже сподвижники, служа ему только потому, что «по сердцу» им «грабить и разорять»: а что же иное можно делать, служа подобному «царику»?

В смутное время нормой жизни становится клятвопреступление – *жизнь по лжи*. Это констатирует, например, Максим Редриков:

Толкуй еще! Уж заодно грешить,
Я утверждался крестным целованьем

Двоим царям служить: в Москве Василью,
А в Тушине Димитрию. Василья
Я обманул, а этот чем же лучше?
(V, 59)

А естественным деятелем эпохи гражданской смуты является психически ненормальный боярский сын Беспута:

Не говори! В меня посажен дьявол.
Да не один, а может, много их.
В своем нутре я слышу разговоры,
Я сам молчу, а он во мне хохочет.
И в те поры зальется сердце кровью,
По телу дрожь, а волос станет дыбом,
В глазах круги зеленые и искры,
И бесенята маленькие скачут;
Мне кровь тогда, что пьяному похмелье;
Готов пролить я реки алой крови.
И чем слабей, чем ворог мой бессильней,
Тем слаще мне губить его и мучить.
(V, 46-47)

«Дьявол» караулит каждого из «смутных» деятелей. Не говоря уже о Самозванце-«чернокнижнике» («бесовской силой он держится» (V, 36)), к инфернальным силам прибегают они все: царю привозят «ведунью» из Корелы, и тот признается: «служители подземных сил к нам ближе», чем «святые люди» (V, 25). А Максим, прежде чем помочь брату, гадает на костях (V, 58).

В смутное время активизируются подьячие – чиновники, привыкшие служить лишь своим эгоистическим целям. Их интересует только личная выгода: чины, которые государи «жалуют» служилым людям, и деньги, которые они могут им заплатить. Поэтому дьяки и подьячие охотнее всего «бегут» в Тушино, становятся «перелетами», мутят московский люд, выслеживают «лазейки» и т.д. Деятельность эта проводится даже не по заданию «начальства», а по собственной инициативе. Цель такой собственной деятельности подробно объясняет предводителям тушинских шаек подьячий Василий Скурыгин:

Зачем мы здесь стоим, – давно пора бы
В Москве нам быть. Я сам вчера оттуда.

В народе рознь, а мы сидим, зеваем.
Стараюсь я один; уж я не мало
По площадям московским надрывался,
Уму учил и в чувство приводил.
Хотят идти с повинной к государю
Димитрию Иванычу. За службу
Пожалуют иль нет, не знаю. Яну,
Петр Павлычу Сапеге, нынче утром
Докладывал, какие атаманы
Нам Красное село сдадут, какие
Провесть хотят за деревянный город.
Лазейка есть, лазейку мы сыскали.
И кланялся я гетману и князю
Явить мое раденье государю,
Чтоб ведомо ему старанье было
И неусыпный труд.

(V, 51)

Подобный «неусыпный труд» шустрого государственного служащего становится ярчайшим показателем *разрушения государства*. Государство, призванное регулировать частную жизнь конкретного человека, в эпоху Смуты уничтожается. Человеку поневоле приходится искать для себя другие возможности самоопределения и другой опоры. В этих условиях можно опереться только на Землю – собственно, на народ. А самой естественной данностью народа оказывается *я*: не может быть любви к народу в том, кто чужд е. Поэтому возникающие семейные распри (брат на брата, сын на отца и т.п.) не могут быть оправданы ничем – никаким «правым делом». Такового «правого дела» в условиях гражданской войны попросту *не может быть*.

К этой нетривиальной и еще доселе не общепринятой идее Островский шел долго, разрабатывая во всех своих «исторических хрониках» ту же проблему русской Смуты.

В первой «хронике», «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (1861), он обратился к самому концу этого исторического периода и представил, сколь непросто будет выбираться стране из этой эпохи. Вне государства должен отыскаться деятель, который примет на себя высочайшее звание «выборного от всей

земли великой» (III, 126) – и сумеет рядом практических (в том числе и «непопулярных») деяний удержать это звание. При этом «раскачать» на патриотическое «земское дело» русского обывателя – значит в первую очередь апеллировать к *е*. Недаром же Минин, требуя письменного «земского приговора», настаивает на формуле: «Заложим жен! Детей своих заложим!» (III, 96, 125), рожденной на народной сходке. Ему важно закрепить в сознании людей ту истину, что даже семейными ценностями нужно жертвовать во имя великого дела освобождения народа.

Вторая «хроника», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866), обращена к начальному периоду падения государственности: это драма властительной «интриги», определившей и будущую судьбу героев, и будущее развитие Смуты. Близко знающий всех действующих лиц «властительного представления» боярин Голицын «во хмелю» проговаривает дальнейшее движение событий: он предсказывает, что вернувшийся из ссылки Шуйский «и в думе первый, и в совете будет, и самый близкий друг царю» (IV, 316). И тут же «просчитывает» дальнейшее: «И царик наш попрыгает недолго». «А после что?» – спрашивает его собеседник. И Голицын спокойно отвечает, что «после» сам Шуйский сядет на трон – «только с уговором», дающим право решать государственные дела боярской думе. И, соответственно, без настоящей власти, так что и это «бессильное» царствование, предполагает он, не окажется счастливым… В финале тот же Голицын заявляет: «На трон свободный/Садится лишь *избранник всенародный*» (IV, 389). Заявление неожиданное: ведь уже в первой хронике Островский вывел «избранника» – Минина, который никак не может помышлять о «свободном» троне, для которого подобная личная цель невозможна: она изначально нарушает крепость русского патриотического дела.

Причина возникновения русской Смуты – в самом существе самодержавного правления. Подобная «вертикаль власти» предполагает, что *верхнее* место в ней должно быть *занято* и никто из «избранников», сколь бы честолюбивы они ни были, не может его узурпировать. Если же такая возможность появляется, она с неизбежностью приводит к Смуте. А русская Смута, начавшаяся с противостояния честолюбивых «избранников»,

приводит к самой глубине падения и разрушения, когда «всё позволено», когда «наверх» всплывают маньяки вроде Беспуты, когда брат убивает брата – и всё в конце концов гибнет в огне «мирового пожара». Особенно показателен этот всеобщий пожар и гибель всех персонажей *на сцене*: в финале действия не остается никого и ничего из тех людей и вещей, что были в его начале. Всё гибнет в этаком апокалипсическом, «вселенском» огне. Кажется, такой финал в пьесах Островского (да и вообще в пьесах русского классического репертуара) – единственный.

Собственно, поэтому последняя хроника Островского была совсем не понята современниками.

Один из критических откликов, напечатанный в издаваемой И.С.Аксаковым газете «Москва» (подписанный инициалами Н.Б.), завершался показательным пассажем:

> «Кстати, почему г. Островский пишет стихами?
> Стих, как это было ему замечаемо уже не один раз, имеет свою собственную поэтическую, музыкальную правду, и необходимою для него стихией представляется поэзия. Мы давно знаем г.Островского за даровитого истолкователя гостинодворских типов, за комика, за драматурга, пожалуй… Но с каких пор он сам себя стал еще признавать стихотворцем-поэтом?»[4]

Между тем другие современники драматурга, которые, в целом, не принимали его «водянистых» исторических хроник (И.С.Тургенев, А.С.Суворин и др.), «стих» их находили «превосходным». Именно потому, что понимали разные задачи собственно лирического стихотворства и драматургической версификации.

Драматургу XIX столетия невозможно передать на театре все особенности речи человека начала XVII столетия: многие особенности ушедшей речи попросту утрачены, не говоря уже о том, что они непонятны современным людям. Поэтому Островский, для большинства своих пьес использовавший прозаический способ речевой организации, почувствовал, что при обращении к историческим сюжетам необходимо нечто иное, создающее некую условность. Эта условность обеспечивается

[4] Москва. 1867. № 55, с.6.

тем, что стихотворная речь «дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи)» и «обладает внутренней мерой»[5]. Необходимость такой речи для особенно ответственных сцен почувствовал еще Пушкин (в «Борисе Годунове»): стих, как это ни странно, более адекватно отражал и мышление ушедшей эпохи, и приближенность ее к современным проблемам.

М.М.Уманская на ряде лексических примеров, относящихся к работе Островского над «Василисой Мелентьевой», показала, что драматург стремился «воскресить “во всей истине” не только образ мыслей и психологию людей отдаленной эпохи, но и правдиво воссоздать ее речевые формы, не впадая при этом ни в модернизацию, ни в чрезмерную архаизацию». Он ушел от характерного для массовой исторической драматургии 1860-х гг. «своеобразного “двуязычия”, когда главные герои изъяснялись манерными и приторными тирадами в духе сентиментально-романтической поэзии начала века, а фонетически скопированная речь простонародных персонажей изобиловала грубейшими вульгаризмами и диалектизмами, искажавшими и делавшими малопонятным для читателя язык исторической эпохи»[6].

В рамках подобного стремления к «образованию языка» стиховая форма становилась и естественной, и необходимой. Она позволяла как будто одновременно воспринимать действие и текст «хроники» и как действительную хронику событий времен «тушинского вора», происходивших 260 лет назад, – и как возможность отражения «русской Смуты» во все времена: прошедшие, настоящие и будущие.

Именно такой замысел взволновал «уставшего от театра» в середине своего творческого пути Островского. Здесь он высказал нечто главное для себя – и, может быть, именно потому «Тушино» осталось последней его исторической хроникой, своеобразным завещанием потомкам…

---

5 *Томашевский Б.В.* Стих и язык: Филологические очерки. М., 1957, с.10.

6 *Уманская М.М.* «Василиса Мелентьева» и проблема историзма в драматургии Островского // Литературное наследство. Т.88. Кн.1. М., 1974, с.494.

Майя Кучерская

Лесков и Островский

Об источниках драмы «Расточитель»

С Анной Ивановной Журавлевой я познакомилась в 1987 году, когда поступила в университет. От многих работавших тогда на кафедре русской литературы профессоров Анна Ивановна отличалась разительно. Внепартийность, отсутствие и тени официоза, пустозвонства, деликатность и скромность – вот что особенно бросалось в глаза тогда, в эпоху агонизировавшей советской империи. Живой человек! Без фальши и без снобизма. В юности, когда выбираешь себе не только научного руководителя, но немного и руководителя по жизни, все это было страшно важно. И о выборе своем я никогда не пожалела. Как пришла на первом курсе (раньше времени, торопясь!) к Анне Ивановне в спецсеминар, так и осталась у нее до диплома, а потом и до диссертации. Не буду повторять, каким прекрасным, ясным и цельным человеком она была. Скажу другое. Она удивительно хорошо улыбалась – кроткой улыбкой праведника. И еще могла рассмеяться вдруг, какой-нибудь полной ерунде – легко, весело, милующе. Так, что ты сразу чувствовал: тебя любят и слышат. У нее ведь был еще и этот дар – слышать другого.

1

В настоящей статье будет рассмотрен один любопытный эпизод литературного диалога Н.С.Лескова (раннего периода его творчества) с А.Н.Островским, в процессе которого Лесков попытался преподать уже прославленному к тому времени драматургу, а вместе с ним и всей современной драматургии, урок и продемонстрировать, какими средствами можно обновить жанр драмы из купеческого быта, которая во второй половине

1860-х уже сходила со сцены. Исследованию этих художественных средств, собственно, и посвящается наша работа.

В 1867 году Н.С.Лесков написал свою единственную драму, «Расточитель»[1]. В то время он был еще, можно сказать, молодым писателем[2]. Середина 1860-х стала для Лескова временем литературного становления и поиска. Он пробовал свои силы в разных жанрах, преимущественно традиционных – рассказ, физиологический очерк, роман, повесть, наконец, драма – хотя с самых первых же шагов в литературе ощущал, что существующие жанровые рамки ему тесны[3]. Но к активному эксперименту с жанрами и жанровыми подзаголовками («рассказ кстати», «рапсодия», «пейзаж и жанр», «картинка с натуры») Лесков обратился позднее. Пока же, в середине 1860-х, он бурно, жадно учился быть «настоящим» писателем, всеми силами стараясь стать как все.

Вместе с тем, возможно, потому, что Лесков в эту пору был уже вполне сложившимся публицистом, имеющим за плечами не только богатый жизненный, но и общественный опыт, в том числе крайне неприятный (знаменитая «пожарная» история к моменту создания «Расточителя» была далеко позади), робким учеником он себя вовсе не ощущал. Более того, готов был поучать и литературных мэтров. Драма «Расточитель» с замечательной ясностью демонстрирует это причудливое соединение

---

[1] Сохранились планы и наброски других драм, датируемые 1860–1870-ми гг., но замыслы эти остались невоплощенными (РГАЛИ. Ф.275, оп.1, ед.хр.102).

[2] С 1861 года Лесков начинает выступать в печати с публицистическими заметками, но как автор художественной прозы дебютирует несколько позже: в 1863 г. были опубликованы его первый большой рассказ «Овцебык», повесть из народного быта «Житие одной бабы». С 1864 по 1865 продолжалась публикация романа «Некуда», в 1865 вышел рассказ (полемически названный Лесковым «очерк») «Леди Макбет Мценского уезда», для писателя, начинающего свой путь в литературе, – необычайно зрелый. В 1866 был опубликован физиологический очерк «Воительница», в 1864–1866 годах писатель работал над романом «Обойденные» и повестью «Островитяне».

[3] Ср., например, жанровое наименование «Жития одной бабы», которое в 1867 г. Лесков назвал «опытом крестьянского романа», то есть уже тогда пытался изобретать собственные жанровые подзаголовки (Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 тт. М., 1956. Т.1, с.503 (далее при ссылках на это издание будет указано: СС, номер тома и страница).

в молодом Лескове дерзости мастера и робости подмастерья. Позднее он и сам сознавал двойственность своего положения в 1860-е годы, замечая в письме А.С.Суворину: «И я, и вы в литературу пришли необученными, и, литераторствуя, мы сами еще учились»[4]. Учились и учили.

2

В «Расточителе» заключался урок А.Н.Островскому[5], причем с хорошо осознанных и проговоренных еще до написания драмы позиций. Фактом создания пьесы Лесков попытался доказать, что и бедный русский купеческий быт неисчерпаем и по-прежнему может быть материалом для драмы. Свои взгляды на последние пьесы Островского и перспективы развития русской драмы Лесков изложил в двух посвященных Островскому статьях. В первой, опубликованной в «Отечественных записках» (1866, т.166, № 11, кн.11)[6], оценивалась постановка пьесы Островского «Пучина» в петербургском Александринском театре, во второй, «Русский драматический театр в Петербурге (март 1867)», – среди прочего и исторические хроники Островского[7].

В рецензии на постановку «Пучины» Лесков говорит о том, что ничего лучше, чем «Гроза» с главной ее героиней, «светлой феей», «ангелом хранителем» Катериной Кабановой, Остров-

[4] Цит. по: СС, I, с.XI.

[5] Хотя в диалог с Островским Лесков вступил еще до написания драмы «Расточитель». В частности, в исследовательской литературе неоднократно обсуждалась связь «Леди Макбет» с «Грозой» (см.: *Другов Б.М.* Н.С.Лесков (очерк творчества). М., 1957, с.30-36; *Столярова И.В.* Трагическое в повести Н.С.Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» – Русская литература, 1981. № 4).

[6] Аргументация А.И.Журавлевой, атрибутирующая статью Лескову, кажется нам совершенно убедительной (См.: Лесков Н.С. Полное собрание сочинений в 30-ти тт. Т.5, М.: Терра, 1998., с. 773-780 – далее в ссылках на это издание: ПСС).

[7] Впервые: Отечественные записки, 1867. Т.171. Март. № 5. Кн.1. На сознательность полемики Лескова с Островским, начавшейся уже в указанных статьях, впервые указал Б.М.Эйхенбаум – см.: *Эйхенбаум Б.М.* «Расточитель». – Жизнь искусства, 1924, №21, с.8.

ский пока не написал, тогда как «Пучина» «войти в разряд лучших» произведений Островского не может. Признавая, что пьеса «жива, идет хорошо, трогает за сердце и, что называется, написана со знанием сцены», Лесков отмечает, что по замыслу и содержанию «Пучина» «до непростительности ненова». «Нет ни одного слова возражения против того, что среда растлевает и губит людей не особенно крепких; но твердить об этом тысячу раз и на одну и ту же ноту едва ли составляет достоинство» (ПСС, 5, 681).

Лескову кажется не новым и сюжет «Пучины»[8], напоминающий сюжет пьесы «Свои люди – сочтемся!», где также действует мнимый банкрот.

Неубедительная «мораль» «Пучины», по мнению Лескова, заключается в том, что, не имея состояния, нельзя жениться; впрочем, семи тысяч рублей и собственного домика (состояние Кисельникова) для благополучной семейной жизни мало, зато следует выходить замуж за благодетеля, пусть и без любви, как это и сделала Лиза. Свою интерпретацию пьесы Островского Лесков заключает следующим рассуждением: «Автору хотелось показать, что пучина невежества затягивает и поглощает человека, а в пьесе его только пучина кисельниковского ничтожества эксплуатируется бездонною пучиною купеческой жадности Боровцева. Тут не человек сломан и поглощен, а обобран дурачок, не умеющий ничего поставить в свою защиту, и только» (ПСС, 5, 682).

Во второй статье, «Русский драматический театр в Петербурге»

[8] Напомним, что в основе его – история медленной деградации молодого человека, Кирилла Филипыча Кисельникова, который, не окончив университета и поставив на купеческую патриархальность, женился на купеческой дочке Глафире Пудовне, оказавшейся невежественной, но властной, и был, что называется, съеден. Отец Глафиры, Пуд Кузьмич Боровцев, взял опеку над состоянием Кисельникова, так и не вернул денег (5 тысяч рублей), сказавшись банкротом, хотя впоследствии и сам был разоблачен и разорен. Служащий в суде Кисельников от отчаяния и жажды помочь е взял за подделку документа большую взятку, после чего от страха перед наказанием повредился в уме. Кончил Кисельников тем, что вместе с тестем стал торговать старыми вещами. Между тем дочь Кисельникова, 17-летняя Лиза, в финале пьесы получила предложение от старинного университетского друга ее отца, Погуляева, который, нажив состояние, решил жениться.

(март 1867), обзоре последних театральных пьес, вышедших в Петербурге на сцене и в печати, Лесков продолжает отчитывать Островского, начавшего писать неудачные, на его взгляд, исторические хроники («Козьма Захарьич Минин, Сухорук», «Тушино»). Статья эта, правда, была опубликована анонимно, что, очевидно, придавало начинающему писателю дополнительной смелости. «Полагаем, что теперь, после «Тушина», – писал Лесков, – не рискуя впасть в большую ошибку, можно сказать, что г.Островскому не даются исторические русские хроники. Его род пьес, в которых он всего сильнее, есть бытовая драма и комедия, и мы решительно не постигаем упрямого желания этого писателя держаться неудачно взятого им нового, столь не свойственного ему и непосильного рода драматических сочинений» (ПСС, 5, 540).

Лесков предполагает, что Островский переключился на исторические темы, потому что «бытовая жизнь наша отчасти бедна, и однообразие ее явлений может порою приводить в отчаяние посредственного писателя». Об однообразии и узости гостинодворской купеческой жизни Лесков пишет, кстати, и в рецензии на «Пучину»: «мир этот легко может быть исчерпан» (ПСС, 5, 679). Характерно, что, как отметил Б.М.Эйхенбаум, Лесков выступает со своей пьесой «именно в тот момент, когда слава Островского начинает колебаться», подхватывая «тот жанр, от которого уже отходил Островский, и хочет показать его жизнеспособность, видоизменяя традицию». Для этого Лесков, по мысли Эйхенбаума, «ослабляет бытовую характерность языка и заменяет ее другими языковыми особенностями, типичными для его стиля: акцентиром (поляк Минутка), каламбурами, всякого рода словечками»[9]. В невольно краткой заметке, представляющей собой рецензию на постановку «Расточителя» в 1-й студии МХАТа в 1924 году, Эйхенбаум ограничивается указанием на стилевые и языковые различия между «Расточителем» и «Пучиной». Однако Лесков демонстрирует «жизнеспособность» бытовой купеческой драмы, используя и другие художественные средства, на которых мы и остановимся ниже.

[9] *Эйхенбаум Б.М.* «Расточитель». – Жизнь искусства, 1924, №21, с.8-9.

3

Действие «Расточителя» разворачивается в большом торговом городе – как указывают комментаторы, очевидно, в Нижнем Новгороде, поскольку в пьесе сообщается, что город расположен в месте, где Ока впадает в Волгу (ПСС, 5, 726)[10]. Душная атмосфера волжского города, «первый человек», лицемер и мошенник, которому всё и все в городе подчинены, целый ряд сюжетных

[10] Позволим себе вкратце напомнить сюжет этого не самого известного произведения Лескова. «Первый человек в городе», 60-летний купец Фирс Григорьевич Князев, опекун над капиталом молодого фабриканта Ивана Молчанова, душегубец, когда-то утопивший отца Молчанова, обязан отчитаться за вверенные ему деньги, но не может – все растрачено. Разрешить дело по-старому, с помощью взяток и крючкотворства стряпчих, уже невозможно – «старый суд рухнул», проведена судебная реформа 1864 года, утверждающая открытость и гласность суда, участие в процессе адвокатов, прение сторон, равенство всех сословий перед законом. Для решения малых дел той же реформой учрежден мировой суд с облегченным судопроизводством. Этим-то и воспользовался Князев – опираясь на свой авторитет в купеческой среде, подкупив толпу, он собрал мировой суд, который, с его подачи, объявил Молчанова расточителем. Сладострастник, к которому «с заднего крыльца через садовую калитку всю слободу переводили», Князев особенно озлоблен на Молчанова и как на удачливого соперника – у Молчанова сердечные отношения с молодой и прекрасной Мариной.
Марина замужем, но ее муж, горький пьяница, отослан в Петербург. Молчанов тоже в свое время женился, под давлением Князева, на нелюбимой женщине, Марье Парменовне, дочери бывшей любовницы Князева. Марья Парменовна играет на стороне Князева и объявляет мужа расточителем. После суда Марина и Молчанов решают ехать в Петербург, чтобы снять ложное обвинение, но этого не происходит – Молчанов открыто бунтует против Князева, тот объявляет его сумасшедшим, заключает в сумасшедший дом, где Молчанов постепенно и в самом деле повреждается в рассудке. Тем временем Марину скрывает у себя в кладовке дядя Молчанова, добродетельный купец Дробадонов, в ожидании положительного решения по делу племянника в Петербурге. Бумаги из Петербурга как будто вскоре должны прийти, но проходит три месяца, а их все нет. Марина больше не в силах ждать, тем более и мать ее, слепая старушка, унижаемая родственниками Дробадонова, умоляет дочь покориться Князеву и вернуть себе принадлежавший им и отнятый Князевым домик. Тут наступает многоступенчатая развязка. На улице начинается буря, в кладовку, где спрятана Марина, рвется Князев, Марина в отчаянии выпивает мышьяк. Тем временем Молчанов вырывается из-под надзора, поджигает собственную фабрику, вбегает все в ту же комнатку и умирает от ожогов. Марина бросается ему на грудь и вскоре тоже умирает. Весь город занимается пламенем, горит и дом Фирса Князева. Князев, повелев оставить трупы, бежит прочь. Финальная реплика Дробадонова: «Не лопает Фирс Князев мертвечины». Занавес.

ходов, мотивов и персонажей объединяет «Расточителя» с пьесами Островского – в первую очередь, со «Своими людьми», «Грозой» и «Пучиной».

В Фирсе Князеве нетрудно увидеть усиленное отражение нечистого на руку Пуда Кузьмича Боярцева из «Пучины», отчасти и Савела Прокофьевича Дикого из «Грозы», которому, впрочем, как верно замечает выведенный у Лескова фабричный рабочий Челночок, «против <…> Фирса Григорьевича далеко». Челночок рассказывает, что посетил в Петербурге, в «Лександринском театре», спектакль, в котором «выставлен бедовый купец», но он «все с бабами больше баталь вел; а гусар его на пароме обругал, он так и голосу против него не выискал». «Ну, а наш ведь, – заключает Челночек, – одно слово, по всей форме воитель» (ПСС, 5, 455). Челночек рассказывает о постановке «Грозы» – и эту прямую ссылку на Островского Лесков делает с полемическими целями. Лесковский Фирс Князев – человек намного более страшный, чем Боярцев, тем более Дикой, он не просто мошенник, самодур, но еще и убийца, и сладострастник – в его образе присутствует «инфернальное могущество»[11].

Инфернальность Князева подчеркнута уже его фамилией. В «Расточителе» все имена говорящие, в соответствии с просветительской традицией, на которую Лесков явно и сознательно опирается, пусть и преломленной в мелодраме (о которой речь пойдет ниже). В фамилии *Князев* кроется не только указание на его «неформальное» лидерство, но еще и на «князя тьмы». Фабричный Челночек недаром сравнивает его с собакой, мифологической родственницей черта: «Одно слово, кабы этому нашему Фирсу Григорьичу да хвост приладить, так и собаки не требовается» (ПСС, 5, 456). Челночек рассказывает и о почти сверхъестественной, нечеловеческой энергии Князева, который на следующее утро после разгульной ночи вполне в состоянии «соколом встрепенуться» и отправиться к министрам да к сенаторам «дела обделывать»: «Устали ему никогда нет»

[11] *Столярова И.В.* Драма Н.С.Лескова «Расточитель». – Анализ драматического произведения. Л., 1989, с.287. О «дьявольском происхождении» и атрибутах мелодраматического злодея см. также: *Вознесенская Т.И.* Литературно-драматический жанр мелодрамы: Конспект лекций. М.: Мир книги, 1996, с.47-51.

(ПСС, 5, 457). Этот символический пласт позволяет интерпретировать и финальный пожар, пламя, которое охватывает весь город, дом Фирса Князева в том числе, как геенну огненную.

Образ Марины отчасти перекликается с образом Катерины Кабановой. В рассказе Марины Дробадонову о первом ее, неожиданном любовном свидании с Молчановым использованы отдельные мотивы монологов Катерины.

> «Чародейкою стала… в грозу с серебра умывалась, чтобы ему полюбиться… в страшную бурю бегала в степь его по ветру кликать… *(в экстазе)* и один раз… Это ночью случилось под Ивана Купала… мужа не было дома… о полуночи буря такая поднялась, что деревья с кореньями на землю клала… Темень и грохот этот душили меня. Я горькими слезами плакала, о чем – и сама я не знала… и тут в лицо мне все что-то из-за плеч, то с одной, то с другой стороны, взглянет… Я сорвалась с постели. Не помню, куда бежала, а только его все звала и… *(вздохнув)* и тут он пришел… На охоту ходил; сбился с дороги… *(Поникая головою.)* Ни жизни, ни смерти себе не чаяла, пока с ним, как хотела, не свиделась… Спознавалися сладко, а теперь тяжело расставаться…»
>
> *(ПСС, 451-452)*

Марина явно повторяет действия Катерины Кабановой, которая так же, обращаясь к ветрам, «выкликала» на прощальное свидание Бориса:

> «Как мне по нем скучно! Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали! Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску! Батюшки, скучно мне, скучно! *(Подходит к берегу и громко, во весь голос.)* Радость моя, жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись! *(Плачет.)*»[12]

Борис явился попрощаться с Катериной, услышал ее призыв, точно так же, как и Молчанов. Лесков, правда, насыщает сцену бури более конкретными мифологическими ассоциациями – Марина бежит искать Ивана в ночь под Ивана Купалу, т.е. в мистически насыщенное время, гадания и ритуалы которого

[12] *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 тт. М., 1974, т.2, с.261.

тесно связаны со стихией огня и воды (что бросает свой отсвет и на символический образный ряд «Расточителя»).

Мотив колдовства, ворожбы появляется и в речах Варвары, предлагающей Катерине спать в саду. На вопрос Катерины, зачем это нужно, Варвара шутливо отвечает: «Будем там ворожить с тобой». Чей-то голос слышится Марине, очевидно, тоже не без влияния Катерины, которая признается Варваре: «Ночью, Варя, не спится мне, все мерещится шепот какой-то: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует» (д.1, явл.7)[13].

Как и Катерина, Марина мечтает броситься в воду («разогнаться самой да в воду» – ПСС, 5, 477) и в итоге кончает жизнь самоубийством.

Существует целый ряд и других совпадений между текстами Лескова и Островского: юродивый Алеша Босый из «Расточителя» – своеобразный двойник сумасшедшей барыни в «Грозе». Сумасшедшая барыня предсказывает Катерине ее судьбу, предупреждая ее, что красота ведет в омут, и напоминает о геенне огненной – Алеша Босый обличает Князева. Когда-то Алеша был свидетелем того, как Князев «заокунал шутя» (ПСС, 5, 402) Максима Петровича Молчанова, сам Алеша тоже чуть не стал второй князевской жертвой – Фирс Григорьевич утопил и его, но Алешу откачали, хотя после этого он навсегда повредился в уме и теперь при виде Князева кричит: «Утону!», напоминая Фирсу Григорьевичу о его злодеянии.

Алеша связан и с Молчановым: уже имя героя, Иван, рифмует его образ со сказочным «дурачком», он так и ведет себя – необычно, странно для людей его окружения, а под конец жизни превращается в дурачка уже буквально, становится тем же Алешей Босым. В финале пьесы Молчанов является на сцену «с помутившимися угасшими глазами», одетым в больничный халат и кожаные туфли «на босые ноги». Неслучайно и поддерживает его, едва идущего и страдающего от ожогов, и потом пытается спеть над ним отходную Алеша Босый.

> «Молчанова опускают на пол. Он сидит одну минуту и падает навзничь ногами к зрителям. Босый опускается

[13] Там же, с.229.

на колени в головах Молчанова, берет его голову в руки, смотрит ему в лицо через лоб и беззвучно шевелит губами.
1-й м е щ а н и н. Тсс! отходит.
Марина *(поднимавшаяся с усилием и ползшая на коленях к Молчанову, падает ему на грудь с воплем)*. Ваня! Ваня!
2-й м е щ а н и н. Скончался.
Босый *(затягивает унисоном)*. «Со избранными избран будеши…»
Князев *(бьет Босого палочкой)*. Молчи, юродивый!»
(ПСС, 5, 482-483)

Весьма вероятно, что мотив «дурачка» заимствован Лесковым не только из «Грозы», но и из «Пучины» Островского. «Дурачком» регулярно называют Кисельникова, который не способен брать взятки, его постоянно обводят вокруг пальца бесчестные купцы, в результате он становится дурачком и в прямом смысле – сходит с ума.

Отражения типов Островского можно найти и в других персонажах Лескова: положительный, но бессильный Дробадонов отчасти напоминает Кулигина, ловкий и дерзкий Челночок – Ваню Кудряша, но и сказанного достаточно, чтобы убедиться: Лесков заимствовал у Островского и темы, и сюжетные элементы, и художественный материал для создания собственных героев.

4

Вместе с тем Лесков вступал с Островским в открытую литературную полемику.

«Пучина» открывается сценой, в которой зрители делятся впечатлениями от постановки мелодрамы французского романиста и драматурга Виктора Дюканжа «30 лет, или Жизнь игрока». Пьесу обсуждают две группы – два купца и жена одного из них. Эта группа восхищается игрой П.С.Мочалова и приходит к заключению: «С кем поведешься, таков и сам будешь», – не свяжись герой с соблазнителем Валмиром, не случилась бы катастрофа.

В другой группе, студенческой, игру Мочалова тоже хвалят, но саму пьесу ругают:

«1-й с т у д е н т. Сухая пьеса. Голая мораль.
2-й с т у д е н т. Все эффекты, все ужасы нарочно прибраны, как на подбор. Вот, мол, если ты возьмешь карты в руки, так убьешь своего отца, потом сделаешься разбойником, да мало этого – убьешь своего сына.
1-й с т у д е н т. Какая это пьеса. Это вздор, о котором говорить не стоит. Черт не так страшен, как его пишут. «Черта нарочно пишут страшнее, чтобы его боялись.» А если черту нужно соблазнить кого-нибудь, так ему вовсе не расчет являться в таком безобразном виде, чтоб его сразу узнали.
В с е (смеются). Ха, ха, ха. Да, это правда»[14].

Здесь обсуждается одна из постановок пьесы, которая была невероятно популярна в России и с небольшими перерывами шла на сцене Большого театра с 1828 по 1847 гг.[15]. Мочалов играл в ней главную роль Жоржа де Жермини. Пьеса Дюканжа становится для Островского точкой притяжения и отталкивания[16]. Отметим здесь, что «ответ» Островского Дюканжу, разумеется, вовсе не только эпизод творческой биографии русского драматурга и вписывается в контекст напряженной и обширной рефлексии русской литературной критики, посвященной мелодраме. Инвективы, направленные против мелодрамы, регулярно звучали со страниц русской периодики начиная с первой четверти XIX века, особенно громко в 1830-е и 1840-е годы, в эпоху расцвета жанра, не угасли они и вплоть до конца XIX столетия. Все писавшие о мелодраме – среди них и Пушкин, и Гоголь, и Герцен, и Белинский, и тот же Островский – упрекали ее в первую очередь за удаленность от реалий российской жизни, как, впрочем, и жизни любого общества вообще, и установку на эффект в ущерб смыслу[17]. Разработка данной проблематики,

[14] Там же, с.591.

[15] См. роспись спектакля по годам и датам: *Ласкина М.Н.* П.С.Мочалов. Летопись жизни и творчества. М.: Языки русской культуры, 2000, с.520.

[16] О взаимосвязи «Пучины» и «Тридцати лет» существует обширная литература, ее обзор см.: *Вознесенская Т.И.* Поэтика мелодрамы и художественная система А.Н.Островского: Дисс. канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1997.

[17] Ср. у Гоголя, в «Петербургских записках 1836 года»: «Где же жизнь наша?

однако, не входит в цели данной статьи, ставящей перед собой гораздо более частные задачи.

Предельно упрощая, можно сказать, что Островский возражает Дюканжу, а в его лице и «поэтике мелодрамы», по нескольким позициям. Закон, сформулированный купцами – «С кем поведешься, таков и сам будешь», – для Островского не абсолютен: Кисельников так и не превратился в мошенника и обманщика, подобного тестю Боярцеву или помогавшему Боярцеву в аферах чиновнику Переяркову. Второе возражение – «черт» скрывается не в эффектах и ужасах, а в «пучине» повседневной жизни. Третье: целостный мир патриархального купечества, на который понадеялся Кисельников и который представлен в «Жизни игрока» добродетельным дядей Амалии, негоциантом-судовладельцем Дермоном, у Островского оказывается разрушен.

Лесков, в свою очередь, оппонирует Островскому и всей русской сцене, в середине 1860-х начавшей отдавать предпочтение исторической драме[18]. И здесь мы сталкиваемся с замечательным парадоксом: оживить действие, придать объем и яркость действующим лицам Лесков пытается за счет обращения к тем самым приемам мелодрамы, от которых так настойчиво отталкивался Островский[19]. Вполне в духе мелодрамы Лесков перенасыщает действие событиями и эффектными сценами – убийство, залезание в окно, музыкальный эпизод с песнями и танцами, побег из сумасшедшего дома, спуск в печную трубу, самоубийство, поджог. Он предельно сгущает краски и в обрисовке некоторых персонажей – у него уж злодей так злодей

где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какоенибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама. <…> Как будто в наши европейские фраки переоделися сыны палящей Африки. Палачи, яды – эффект, вечный эффект, и ни одно лицо не возбуждает никакого участия!» (Гоголь Н.В. ПСС: В 14 тт. М., 1937–1952. Т.8. Статьи. 1952, с.182).

18 *Вольф А.И.* Хроника петербургских театров. Часть 3. С конца 1855 до начала 1881 года. СПб, 1884, с.32.

19 По мнению отдельных исследователей, мелодрама оказала прямое влияние на сюжет «Пучины» (наказание злодея, награда добродетели) – см.: *Варнеке Б.В.* Заметки об Островском. Одесса, 1912; *Холодов Е.* Драматург на все времена, М., 1975, с.261. На наш взгляд, Островский использует мелодраматические ходы исключительно в полемических целях.

(Князев), мошенник так мошенник (Минутка) – с тем, чтобы усилить контраст между дурными и добродетельными лицами пьесы.

Все это – напряженность действия, «принцип контраста»[20], вставные музыкальные эпизоды, мотив обвинения невиновного, мотив соблазнения, стоящая в центре фигура злодея – основного двигателя сюжета, фигура жертвы, четкое деление персонажей на дурных и добродетельных[21], морализаторство – действительно роднит «Расточителя» с мелодрамой, а точнее, с ее разновидностью – «бытовой мелодрамой»[22], первая задача которой, «вызывание чистых и ярких эмоций»[23], дополняется нравоописательной функцией, а потому бытовая мелодрама работает с «обыкновенными» героями и узнаваемыми ситуациями[24].

Мелодраматизм «Расточителя» заключается и в аффектированности жестов и речей его героев – они даже заговаривают пятистопным ямбом:

> «М а р и н а *(Молчанову)*. Не будь ребенком. Не злобься и не ползай… Скорей, одной минуты не теряя, в Петербург, ищи суда… В судах, в сенатах не найдешь защиты, – к царю иди… пади к его ногам, скажи ему…» (ПСС, 5, 448)

Вскоре стихами заговаривает и Дробадонов: «Не бегай от любви. На что? В любви господь нам указал спасать друг друга! *(схватывая ее за руку)*, но сотвори свою любовь во благо…» (ПСС, 5, 452-453). Даром говорить в стихах Лесков наделяет исключительно симпатичных ему героев, очевидно, ассоциируя способность выражаться патетически с возвышенным строем их душ. М.П.Штокмар указал на сходство подобной «системы интонирования с интонативным строем белого драматического

---

[20] См.: *Балухатый С.* Поэтика мелодрамы. – *Балухатый С.Д.* Вопросы поэтики. Л, 1990, с.45.

[21] *Степанов А.Д.* Драматургия А.П.Чехова 1880-х годов и поэтика мелодрамы. Автореферат дисс. … канд. филол. наук. СПб., 1996.

[22] *Балухатый С.* Поэтика мелодрамы, с.76.

[23] *Там же, с.*30.

[24] О бытовой мелодраме см. также: *Степанов А.Д.* Мелодраматизм в русской бытовой драме 1870–1880-х годов. – Из истории русской литературы. Межвуз. сб. науч. трудов. Чебоксары, 1992.

пятистопника»[25], и потому появление подобного ритмического рисунка именно в драматическом произведении кажется понятным.

Лесков использует и характерные мелодраматические сюжетные ходы – пожар, бурю, усиливающие «эффективность данного места»[26]. Именно в бурю, как мы помним, Марина выкликала себе на свидание Молчанова. Буря, а затем и пожар разражается и в финальных сценах драмы. Возможно, это прямое заимствование Лескова из пьесы Дюканжа. «Жизнь игрока» завершается под грохот страшной бури, хижину проигравшегося до нищеты Жоржа де Жермани и его жены Амалии поджигает злодей Варнер, который в свое время и толкнул Жоржа на неправедный путь. Пожар удается потушить, но Жорж затаскивает в огонь своего врага: «Они исчезают в пламени; народ хочет их удержать, но это ему не удалось. Все здание рушится, открывая вид на горы, где тоже крестьяне, затем обоих извлекают из сгоревшей комнаты. Жорж падает, умирая, окруженный женой и детьми»[27].

На мелодраматизм «Расточителя» указал уже один из первых рецензентов драмы: «Пьеса написана совсем по французской мерке, с убийствами, отравлениями, поджогами, влезаниями в окно и т.д.» (ПСС, 5, 725-726). Критику «Биржевых ведомостей», укрывшемуся под инициалами М.Ф., вторил и сам Лесков.

В ответ на поднявшуюся после постановки «Расточителя» бурю отрицательных откликов[28], упрекавших Лескова в «опошлении» нового суда, он попытался отвести хотя бы часть обвинений и написал анонимную положительную рецензию на собственную драму (но был раскрыт). Возражая своим критикам по целому ряду позиций, с упреками в мелодраматизме Лесков

[25] О случаях ритмизации у Лескова см.: *Штокмар М.П.* Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова. – Ars Poetica. М., 1928. О «строфичности» отдельных фрагментов мелодрамы см.: *Томашевский Б.* Французская мелодрама начала XIX века (Из истории вольной трагедии) – Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ. Л., 1927.

[26] *Балухатый С.Д,* с.74.

[27] *Дюканж В., Дюно М.* Тридцать лет, или Жизнь игрока. Мелодрама в 3-х действиях и 7-ми картинах. Перевод с фр. Э.Э.Матерна. М., 1923, с.84.

[28] Историю обсуждения «Расточителя» в критике см.: ПСС, 5, 721-726.

фактически согласился, признавая, что драма «действительно страдает некоторым излишеством того, что называется мелодраматическими эффектами», впрочем, сейчас же уточнил, что это излишество «не по отношению к житейской правде – жизнь наша, увы! преизобилует всякого рода ужасами, исполненными самого потрясающего драматического элемента <…> а по отношению к театральной сцене, на которой слишком трудно воспроизвести ужасы действительной жизни так натурально, чтобы они не впадали в странное и смешное» (ПСС, 5, 655).

Как видим, Лесков настаивает на том, что мелодраматизм не противоречит правдоподобию, что подобных «ужасов» немало и в реальной жизни. «А что же невероятного в «Расточителе»? <…> Может быть, невероятны сладострастные порывы одного действующего лица, пылкая и самоотверженная любовь другого, похищение документов, отравление, поджог, насильственное заключение в сумасшедший дом и бегство из него, юродивый, слепая старуха, пьянствующая сходка? Да что же невероятного и невозможно в каждом из этих явлений? – газетные хроники переполнены ими» (ПСС, 5, 651).

Это очень существенный аргумент, не только в контексте спора с критиками «Расточителя», с одной стороны, и Островским – с другой, но и как формулировка собственной позиции. Происходящее в художественном произведении должно отражать реальную жизнь – иначе эта проза не убедительна[29]. Уверенный в этом, Лесков не мог не чувствовать условную природу искусства, тем более условность драмы, и использовал самые грубые и резкие формы этой условности – мелодраму[30]. Добавим также, что, обратившись к форме мелодрамы, Лесков

[29] Ср. знаменитую декларацию Лескова в «Детских годах. Из воспоминаний Меркулы Праотцева», где он утверждает свое право описывать события так, как они происходили *в жизни:* «Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий: меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра. В жизни так не бывает. Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки хартия, и я ее так просто и буду развивать лентою в предлагаемых мною записках».

[30] О мелодраматизме у Лескова см.: *Гроссман Л.* Н.С.Лесков. М., 1945, с.140; *Маркадэ Ж.-К.* Творчество Н.С.Лескова. СПб.: Академический проект, 2006, с.72-74, 123-126.

проявил и известную чуткость к театральным веяниям времени – в 1869 году на петербургской сцене была поставлена мелодрама «Хижина дяди Тома», пользовавшаяся большим успехом. «Купцы-самодуры, спившиеся с круга купеческие сынки, студенты-развиватели, эмансипированные барышни, видимо, надоели публике; начала ощущаться потребность чего-нибудь нового, – менее тенденциозного. Вот почему с таким восторгом встретили даже и мелодраму «Хижина дяди Тома», переведенную Мих. Федоровым. Правда, что игра г-жи Читау 1-й (Элиза), исполненная огня и чувства, приманивала толпу», – писал об этой постановке А.И.Вольф[31]. Вероятно, что мелодраматизм определил и сценический успех «Расточителя» – несмотря на разгром критики, драма имела длинную сценическую судьбу – как указывает А.И.Вольф, на петербургской сцене она прошла 20 раз и затем на протяжении 20 с лишним лет включалась в репертуар провинциальных театров[32].

Лесков спорил не только с Островским, но и с традициями мелодрамы, как правило предпочитающей счастливые развязки[33]. И у Дюканжа, и у Островского зло оказывается наказано, добродетель торжествует. У Лескова зло тоже наказано, но, во-первых, страшной ценой – Марина и Молчанов гибнут, во-вторых, словно бы не окончательно. В финале пьесы Колокольцев говорит Князеву: «Да, да… в губернии завтра суд открывается… и нас с вами, Фирс Григорьич, первых предают суду» (ПСС, 5, 483). Произойти это, как поясняет Колокольцев, должно потому, что думский секретарь, поляк Минутка, помогавший Князеву обделывать его дела, давно уехал в Петербург и донес на своего бывшего хозяина. Но никакой немой сцены после сообщения о предстоящем суде не следует. Князева суд не страшит («Что суд! Пусть судят: мир это делал, а не я» – ПСС, 5, 483), он не сомневается, что связи и изворотливость выручат его и на этот раз.

---

[31] *Вольф А.И.* Хроника петербургских театров. Ч.3, с.41.

[32] О сценической судьбе «Расточителя» см. СС, 1, 505-506.

[33] Хотя в бытовой мелодраме нередки «финалы с гибелью (или самоубийством, сумасшествием) жертвы своих и чужих страстей» (*Степанов А.Д.* Драматургия Чехова 1880-х годов и поэтика мелодрамы, с.9).

Перекличка «Расточителя» с пьесами Островского – выразительный и все же только частный случай значительно более обширных связей «Расточителя» с современной ему драматургией. Лесков не избежал участи многих начинающих авторов, на заре литературных занятий неизбежно подражающих существующим образцам. Его драма построена на заимствованиях и реминисценциях не только из Островского, а по крайней мере еще из нескольких популярных и регулярно идущих на русской сцене пьес – «Горя от ума», «Ревизора», «Дела» и «Свадьбы Кречинского». Рассмотрение каждой из этих параллелей заслуживает отдельного исследования, которые мы и надеемся провести в ближайшем будущем. Пока отметим только, что возможно, не одна неопытность Лескова, но и сама специфика театра, легко допускавшего переделки – например, французских драм или водевилей на русский лад, могла раскрепощать пишущего для сцены, смягчая жесткость неписаных законов об авторском праве.

Итак, изучение диалога Лескова и Островского в «Расточителе» позволяет выявить мелодраматическую основу «Расточителя» и вместе с тем сделать предположение, что мелодраматизм был вообще органичен для природы писательского дара Лескова: элементы мелодрамы – «бурную слепоту страстей», напряженность действия, оппозицию *злодей-жертва* – мы встречаем в «Леди Макбет Мценского уезда», в «Островитянах», «Обойденных», в романе «На ножах», в «Очарованном страннике» (линия Грушеньки), в «Тупейном художнике», в святочных рассказах Лескова.

Характерно при этом, что в напряжении страстей сам Лесков предпочитал видеть не элементы мелодрамы (слишком уж скомпрометированной критикой), но напротив, признаки высокой драмы, шекспировской по масштабу трагедии. О толстовской «Власти тьмы» он, в частности, так и написал Суворину в письме от 4 марта 1887 года: «“Шекспировское” что-то есть. Это сила грубо поставленных страстей» (СС, 330).

Судя по всему, Лесков был убежден и в том, что «грубо поставленным страстям» самое место на театральной сцене и разворачиваться они должны в рамках драматических жанров. Это обнаруживает, в частности, его письмо С.Н.Шубинскому

(от 26 декабря 1885), в котором Лесков с восхищением пишет о рассказе А.С.Суворина «Трагедия из-за пустяков», опубликованном в рождественском номере газеты «Новое время». Сюжет суворинского рассказа сводится к следующему: молодая помещица из-за внезапного возвращения мужа вынуждена спрятать любовника в шкаф, любовник неожиданно задыхается в шкафу. Избавиться от трупа помещице помогает лакей, который затем шантажирует ее и заставляет стать его любовницей. В отчаянии помещица отравляет лакея, а его труп ей помогает скрыть молодой полковник, сам влюбленный в главную героиню.

Позволим себе обширную и весьма красноречивую цитату из посвященного рассказу письма Лескова, ясно выражающего его позицию относительно театральности.

«Суворин меня очень обрадовал: рассказ его в рождественском номере исполнен силы и прелести и притом – смел чертовски. Это написано так живо и сочно, что брызжет на читателя не только горячею кровью, но даже и спермой… По смелой реальности и верности жизни я не знаю равного этому маленькому, но превосходнейшему рассказу. Я думаю, что если бы он не сам написал этот мастерской рассказ, то он бы отказался его напечатать. Я более всего рад, что талант его жив и цел и ни годы хандры, ни иные причины его не упразднили. Рассказ дышит силою и зрелостью ума, глядящего зорко и опытно. Словом, это прекрасно, несмотря на несоответствующее заглавие и на несколько скомканное окончание. *Какая бы из этого могла выйти драма!.. И, однако, ее на сцену бы не допустили.* В общей экономии картины холуй остался не выписан, а тут два-три штриха могли потрясти читателя глубже, чем все остальное, написанное страстно и с удивительною жизненностью. “Орлу обновишася крила его”. В этом рассказе материала художественного на целую повесть, в которой анализа можно было обнаружить столько, сколько его не обнаруживал нигде Достоевский. И притом – какого анализа? – не “раскопки душевных нужников” (как говорил Писемский), а погружение в страсть и в казнь за нее страстью же (страстью лакея). Это не “пустяки”, а “преступление и наказание” по преимуществу» (СС, 316).

Как видим, и спустя почти двадцать лет после создания

«Расточителя» Лесков сохранил вкус и любовь к мелодраматическим сюжетам. На наш взгляд, это вполне объяснимо литературной генеалогией лесковской прозы: один из основных источников Лескова – фольклорные образы и жанры[34]. Мелодрама принадлежит к низовым театральным жанрам и смыкается с фольклорной культурой (недаром так продуктивно оказалось изучение мелодрамы в раннем кино с помощью системы функций В.Я.Проппа)[35]. Понятным в свете генезиса мелодраматического жанра кажется и неразличение Лесковым высокой трагедии и мелодрамы: как указывает Б.В.Томашевский, романтическая трагедия произошла именно из мелодрамы, хотя всегда этого стеснялась и пыталась скрыть свое столь низкое происхождение[36].

---

[34] См. *Горелов А.А.* Н.С.Лесков и народная культура. Л., 1988.

[35] *Зоркая Н.* На рубеже столетий (У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов). М., 1976.

[36] *Томашевский Б.В*. Французская мелодрама начала XIX века, с.56. Соотношение мелодрамы и трагедии обсуждается также в работе Т.И.Вознесенской: *Вознесенская Т.И*. Литературно-драматический жанр мелодрамы, с.19-21.

М.П.Галышева

Психологическое время в повести Ф.М.Достоевского «Кроткая»

Эта статья основана на материале кандидатской диссертации на тему «Категория времени в художественном мире Ф.М.Достоевского». К прискорбию, моя работа оказалась последней диссертацией, защищённой под научным руководством Анны Ивановны Журавлёвой.

Время как объект философских размышлений, как личное, психологически переживаемое время и, наконец, как эстетическое измерение художественной картины мира в литературном произведении существенно отражает мировоззрение писателя и его представления о реальности. Особенно актуальным является исследование категории времени в философски насыщенных произведениях Достоевского, применительно к творчеству которого проблема времени, несмотря на свою «изученность», не кажется устаревшей. Это подтверждается непрекращающейся полемикой исследователей по таким принципиальным вопросам, как субъективность или объективность художественного времени, наличие категории становления, возможность развития во времени характеров персонажей.

Например, относительно существования в мире Достоевского движения во времени и становления после – тезисов М.М.Бахтина о тенденции писателя видеть все события

и взаимоотношения «в разрезе одного момента», «не в становлении, а в сосуществовании и взаимодействии»[1] – исследователи разделились на два противоположных лагеря. С одной стороны, многие авторитетные литературоведы соглашались с его взглядами (П.М.Бицилли[2], Г.Волошин[3], В.Н.Топоров[4], Р.Я.Клейман[5], В.В.Борисова[6], В.И.Приленский[7], Е.М.Мелетинский[8]), часто даже используя понятие «вертикального хронотопа» в своих работах, с другой – с М.М.Бахтиным вступали в полемику, акцентируя самые разные аспекты художественного мира Достоевского: преобладание в романах писателя субъективного переживания «предкатастрофического времени» (Р.Г.Назиров[9]) или, напротив, доминирование сюжетно-событийного «времени мощи» (Ж.Катто[10]); точность сюжетной хронологии (Л.И.Сараскина[11]); распределение сюжетного материала между рассказываемым и прямо изображаемым (П.И.Гражис[12]).

---

1 *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с.47-48.

2 *Бицилли П.М.* М.М.Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Ленинград. 1929 // Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996.

3 *Волошин Г.* Пространство и время у Достоевского // Slavia. Прага, 1933. Т.12. Вып. 1-2.

4 *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

5 *Клейман Р.Я.* Вселенная и человек в художественном мире Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т.3.

6 *Борисова В.В.* Мифологические аспекты картины мира в романе Достоевского “Братья Карамазовы” // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж, 1979.

7 *Приленский В.И.* Проблемы времени и субъекта в мировосприятии Ф.М.Достоевского: Атемпоральные и интерсубъективные мотивы // Актуальные проблемы истории русской философии XIX века. М., 1987.

8 *Мелетинский Е.М.* Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001.

9 *Назиров Р.Г.* Творческие принципы Ф.М.Достоевского. Саратов, 1982.

10 *Катто Ж.* Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т.3.

11 *Сараскина Л.* Время в “Бесах” Ф.М.Достоевского // Контекст.1988. М., 1989.

12 *Гражис П.И.* Время в романах Достоевского и его современников (Конспект лекций по спецкурсу «Достоевский и литературный процесс его времени») Вильнюс, 1982.

Надо отметить, что в этих работах в основном рассматривалась временна́я структура сюжета (событийное время), изучение которой безусловно важно для насыщенных событиями, философской и социальной проблематикой романов Достоевского, и гораздо меньше внимания уделялось психологическому времени – описанию «временно́го измерения сознания» героев Достоевского.

На примере повести «Кроткая» мы попытаемся рассмотреть категорию времени в художественном мире Достоевского прежде всего в психологическом аспекте: на наш взгляд, именно субъективное восприятие времени героями первично по отношению к сюжетному построению как его повестей, так и многих сюжетных линий романов, описываемых с точки зрения того или иного героя, и, таким образом, субъективное восприятие времени героями становится конструктивным принципом сюжетной организации произведений у Достоевского. Мы ориентируемся на психологическую трактовку времени А.Бергсоном, согласно которому время – это не внешняя характеристика жизни, не безразличная к её содержанию форма протекания, а наиболее существенное определение самого её существа: «если мы обратимся к психологической жизни, развертывающейся под покрывающими ее символами, то без труда заметим, что время и есть ее ткань»[13].

Для описания времени в «Кроткой» можно выбрать два подхода. С одной стороны, время можно понимать как протяжённость, в которой разворачивается последовательность событий и реализуются причинно-следственные отношения. Герой повести, пытаясь понять произошедшее с ним, рассказывает свою историю, выстраивая события в хронологическом порядке («Порядок!»).

Но это лишь гипотетически возможное, **фабульное** время. При попытке установить истину об отношениях между супругами складывается сюжет с более сложной временно́й структурой, в котором на формальном уровне нарушена хронология. Это происходит под воздействием уже нового понимания событий

[13] *Бергсон А.* Творческая эволюция // Собр.соч. в 5 тт., I том; М.; СПб., 1913, с.10.

в процессе рассказывания: во время рассказываемых событий вторгаются микросюжеты из ещё более отдалённого прошлого и настоящее, которое также входит в процесс припоминания: «Лукерья сейчас объявила, что жить у меня не станет…» (24; 22)[14] – говорит закладчик в начале второй главы. Возникают более сложные отношения прошлого, настоящего и будущего, происходит их взаимное проникновение.

Особый интерес представляет соотношение заявляемого героем хронологического принципа подачи фактов и прежних, ещё не изжитых в его сознании литературных схем построения сюжета. Хотя ко времени рассказывания литературные шаблоны дискредитировали себя, полностью отказаться от них герой не может. С одной стороны, исповедь построена нарочито антилитературно. Эту «антилитературность» Достоевский подчёркивает в предисловии от автора: «Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противуречит себе, и в логике и в чувствах» (24; 5). Сам закладчик хочет докопаться до правды, отбросив литературность: «Господа, я далеко не литератор, и вы это видите…» (24; 6). Однако рассказ строится как постоянное взламывание привычных сюжетных схем, то есть всё же ориентирован на определённую модель. И хронологический принцип, заявленный уже в самом названии глав («Кто был я и кто была она», «Брачное предложение», «Благороднейший из людей, но сам же и не верю»), невольно тяготеет к «литературности» и поначалу придаёт истории закладчика вид трагически закончившегося любовного романа. Герой тщетно ищет каноническую завязку в отношениях с женой: «с самого начала», «в самом начале», «ну вот с тех пор всё и началось», «вот теперь уже всё началось, а то я всё путался», «кто из нас тогда первый начал?» – но жизнь сопротивляется искусственному «порядку», она есть что-то более глубокое, чем причинно-следственные отношения (а время – нечто большее, чем контекст, обеспечивающий реализацию этих отношений). Парадоксальным образом в рассказе закладчика, который он

[14] Все цитаты из Достоевского даются по академическому ПСС в 30-ти томах (Л., 1971–1990), с указанием в скобках тома (арабскими цифрами) и страницы.

старается выстроить по хронологическому принципу, «начало» постоянно сдвигается *ближе* к настоящему(первая встреча, его впечатления, заклад образа, ссоры в браке), тогда как в процессе уяснения истины становится понятно, что всё началось *задолго до* его встречи с женой, в его прошлом. Здесь интересна именно борьба порядка, прежней литературности, отрицаемой, но ещё живущей в сознании, и живого времени осознания и воспоминания. Но тут мы переходим к другому типу времени.

Наряду с фабульным временем событий в повести выделяется также **психологическое,** «внутреннее» время переживания героя, осознания и осмысления, время внутреннего движения к себе и обретения истины о себе. Это время протекания душевных процессов у героя, диктующее его восприятие реальности, существующее наряду с объективным (хроникальным) временем, представляется нам наиболее важным, определяющим особенности поэтики Достоевского и читательское восприятие его произведений. По словам Р.Г.Назирова, в романах Достоевского «на первом плане временной организации – субъективное переживание времени героями. Они живут напряжённой духовной жизнью, что ведёт к крайней психологизации романного времени, неравномерности его движения и острому ощущению его относительности»[15].

В психологическом, внутреннем времени героев условно можно выделить два пласта:

– психологическое время рассказа. Это *переживание героями прошлого в прошлом*, которое включает в себя как события, произошедшие до встречи закладчика с кроткой, определяющие во многом их совместную жизнь, так и отношения героев в браке. В своей исповеди герой вершит суд над прошлым и то обвиняет, то оправдывает себя. Появляются два измерения – «тогда» и «сейчас» («…в любви её я был тогда уверен» (24; 16)). На этом срезе нас интересует именно «тогда»;

– психологическое время рассказывания, воспринимаемое самим рассказчиком как настоящее. *Это время переживания прошлого в настоящем.*

На наш взгляд, сложность организации повествования

[15] *Назиров Р.Г.* Творческие принципы Ф.М.Достоевского. Саратов, 1982, с.16.

в «Кроткой» – во взаимодействии этих трёх временных планов, в движении от «тогда» к «теперь»: «Не знаю, презирала ли она меня или нет? Не думаю, чтоб презирала. Странно ужасно: почему мне ни разу не пришло в голову, во всю зиму, что она меня презирает? Я в высшей степени был уверен в противном до самой той минуты, когда она поглядела на меня тогда с строгим удивлением <…>Тут-то я сразу и понял, что она презирает меня» (24;34). Кроме того, на соотношение и взаимопроникновение прошлого и настоящего накладывается сложное переплетение психологических «историй» двух героев, «историй», объединённых в рамках одного внешнего сюжета семейной драмы. Каждую из таких историй условно назовём **«психологическим сюжетом»** героя, под которым будем понимать личное переживание фактов, составляющих внешнюю сюжетную ситуацию, в потоке очень специфичного внутреннего времени персонажа.

Даже в прошлом восприятие времени не было ни однородным, ни однозначным. Герой Достоевского в процессе рассказывания осознаёт, что уже в прошлом было, как минимум, три «психологических сюжета»: 1) его переживание прошлого – путь к которому ещё предстоит найти; 2) её восприятие событий их совместной жизни и, наконец, 3) заранее разработанный им литературный план, который он долго принимал за истину взаимоотношений с женой: «Суров, горд и в нравственных утешениях ни в чьих не нуждается, страдает молча» (24; 16). «Увидит потом сама, что тут было великодушие, но только она не сумела заметить, – и как догадается об этом когда-нибудь, то оценит вдесятеро и падёт в прах, сложа в мольбе руки» (24; 17). Только сейчас, в момент рассказывания, герой понимает, что в этом «литературном» проекте он что-то забыл или упустил из виду.

Теперь герой, пытаясь восстановить все три сюжета, не знает, что́ ему рассказывать, – все три сюжета в его изложении идут вперемешку, он не может «собрать мыслей в точку». Хронологический принцип подачи фактов совсем не может помочь: меняется сам ряд событий в зависимости от того, в контексте какого «психологического сюжета» они рассматриваются. Рассказывая о том, как он делал предложение кроткой, закладчик

и сейчас продолжает любоваться собой: «Конечно, *я имел настолько вкуса*, что, объявив *благородно* мои недостатки, не пустился объявлять о достоинствах…» (24; 11) (курсив здесь и далее наш. – *М.Г.*) – но потом факты и их интерпретация начинают двоиться – в зависимости от «психологического сюжета», в который они помещены. То факты излагаются исходя из выстроенного героем литературного сюжета: «К тому же я тогда уже ничего не боялся: я ведь знал, что толстый лавочник во всяком случае ей гаже меня и что я, стоя у ворот, являюсь освободителем» (24; 11), то вдруг герой пробует смотреть на прошлое событие из *её* «психологического сюжета» – и ситуация оказывается совершенно иной: «Знаете, ведь у ней, когда она тогда у ворот стояла задумавшись, чтоб сказать мне «да», а я удивлялся, знаете ли, что у ней могла быть даже такая мысль: “Если уж несчастье и там и тут, так не лучше ли прямо самое худшее выбрать, то есть толстого лавочника, пусть поскорей убьет пьяный до смерти!” А? Как вы думаете, могла быть такая мысль?» (24; 12).

Жизнь героев делится на этапы различными по значимости событиями; выделяются кульминационные и «проходящие» моменты во взаимоотношениях. Проблема в том, что «психологические сюжеты» героев не совпадают: внутри этих сюжетов как решающие осмысляются разные события. Герою сейчас важно правильно определить кульминационные моменты в её «сюжете» – и он не может этого сделать. Закладчик, например, совсем не знает, какую роль в её внутренней жизни сыграло то, что в самом начале их брака он молчанием отвечал на её восторги и лепет, а «упоение тут же обдал сразу холодной водой» (24; 13). Он и сейчас по этому поводу продолжает думать: «Но всё же она быстро увидала и поняла, что мы разница и что я – загадка. А я, главное, и бил на загадку!». Однако из развития взаимоотношений супругов видно, что кроткая поняла его молчание иначе – и разлад в их семейной жизни начался «с первого шага». Точно так же закладчик совсем не знает, что она думала в тот момент, тоже в самом начале, когда он передал ей свои идеи – «чтобы знала по крайней мере» (24; 13) – только потом, мельком, у него возникает мысль, что он здесь «поспешил даже,

может быть» (24; 13), и т.д. Но и сейчас все эти сцены в его воспоминаниях имеют проходящий характер, а за кульминационные выдаются совсем другие моменты – моменты его собственного, реального (а не «литературного») «психологического сюжета».

И изнутри своего «психологического сюжета» герой приходит к выводу, что придуманный им «литературный» проект их отношений не был осуществлён; она думала совсем иное, воспринимала всё не так. Наступает момент его предельной искренности с самим собой.

Связь времён в повести показана посредством сознания закладчика, который жил не настоящим, а мучительными воспоминаниями и планами на будущее. Надеясь в будущем отомстить своему прошедшему, он жил вне времени. Ключ к пониманию своей семейной драмы герой ищет в прошлом, где, как он интуитивно понимает, лежит его вина. Он уже давно отрицает своё прошлое, бунтует против него – и поэтому никак не может порвать с ним связи. Как отмечал Ричард Пис[16], закладчик несостоявшуюся дуэль из прошлого делает настоящим своей семейной жизни с кроткой. И их обоих губит его отношение к своему прошлому, неспособность подпольного героя жить в измерении настоящего, открытого для диалога с другими сознаниями.

Герой повести хотел, чтобы жена полюбила его за прошлые страдания, о которых узнала бы сама. Он рассчитывал на некий интеллектуальный прорыв с её стороны, без всякого диалога в настоящем времени. Желание заставить *другого*[17] полюбить себя за прошлое – это насильственное погружение *другого* в своё время.

Закладчику действительно это удаётся, и его предыстория влияет на обоих – но вовсе не так, как ему хотелось бы. Когда кроткая узнаёт прошлое своего мужа, оно переживается ею как настоящее, актуальное («Вы, однако ж, мне об этом ниче-

---

[16] *Пис Р.* «Кроткая» Достоевского: ряд воспоминаний, ведущих к правде // Достоевский: Материалы и исследования. Вып. 14. СПб., 1997.

[17] *Другой* – в терминологии М.М.Бахтина. Для нас *другой* интересен как сознание, принципиально по-иному ориентированное во временном потоке и по-иному переживающее психологическое время.

го не сказали до свадьбы?» (24; 19)), и представляется совсем не таким, как ему.

Потом, пока подпольный герой шёл к внутреннему осознанию и освобождению от мрачных воспоминаний, кроткая отказалась от всего. Если сначала героиня жила в настоящем, то за зиму в ней усиливается задумчивость и она превращается в мечтательницу, начинает жить в дурной бесконечности настоящего без движения времени, без любви и без мысли о переменах: «А я думала, что вы меня оставите так» (24; 28). Когда закладчик, наконец отказавшись от прошлого, живёт насыщенной минутой любви, как безумный, ждёт утра, чтобы пойти оформлять паспорта для поездки в Булонь, она уже не ждёт ничего.

Но ни раньше в плане духовного подчинения кроткой, ни теперь, в желании «насадить» рай вокруг неё, закладчик не учитывает внутреннего времени *другого*. Даже когда «пелена вдруг упала» и он ощутил восторг в душе – это снова восторг внутри *его* психологического времени, которое он ошибочно полагает абсолютным: иного времени он не замечает и верит, что с переменой в его внутреннем мире изменится всё – и истина, открытая ему в его личном времени, станет всеобщей. Он не понимает, что для неё одно мгновение остановилось: все те пять дней, пока восторг горел в его душе, у неё в душе ничего не менялось, в глазах были замешательство и стыд. Даже сейчас, рассказывая историю своих взаимоотношений с женой, закладчик не задаёт себе вопроса о том, каким было представление о будущем у неё самой.

И тем не менее важно то, что герой Достоевского в момент повествования осознаёт, что правда замкнутого подпольного сознания – это не вся правда, что невозможно жить по этой правде – и в процессе рассказывания начинает пересматривать свои позиции, хотя выстроить своё повествование диалогически ему уже не удаётся.

По словам М.М.Бахтина, ощущение времени возникает за счёт восприятия мной *другого*; замкнутое на себе сознание времени не чувствует: «Другой интимнее связан с временем <…> он весь сплошь во времени <…> Сам для себя я не весь во времени, «но часть меня большая» интуитивно, воочию переживается

мною вне времени, у меня есть непосредственно данная опора в смысле»[18]. Другой дан во временных границах, воспринимается под знаком смерти, как данность – и «эта данность обусловливает уплотнение и формальное изменение жизни, всего её течения временного внутри этих границ»[19]. Момент встречи с кроткой для закладчика – это начало выхода из одиночества безвременья, попытки войти в общее время, и в этом смысле жизнь после встречи с героиней отличается от бессобытийного и пустого времени скитания по петербургским углам, ухода во внутреннее подполье. Про подпольных героев Р.Г.Назиров писал, что «их стремление уйти в себя, отделиться от других людей ведёт к тому, что их субъективное переживание времени выпадает из общего времени людей, отстаёт от последнего»[20].

Вдруг-осознание временности, вызванное столкновением с жизнью и со смертью *другого*, поражает героя Достоевского и побуждает искать ключ ко всему во *внешнем* времени, его *объективном* отсчёте, сразу, с первых слов помещая себя во временные координаты: «Вот *пока* она здесь – *ещё* всё хорошо: подхожу и смотрю *поминутно*; а унесут *завтра* – как же я останусь один? Она теперь в зале на столе <…>*Вот уже шесть часов*, как я хочу уяснить…» (24; 6).

Закладчик в момент рассказывания ощущает время как продолжительность, поток. Время только что открылось герою в своём течении и застало врасплох; ему необходимо его как-то анализировать и обозначать. Собрать мысли в точку для героя Достоевского – прийти к минуте «вдруг» пронизывающего осознания истины и встрече с «живой жизнью» в настоящем – как это однажды уже было, когда «пелена вдруг упала», и «это случилось перед вечером, часов в пять, после обеда…» (24; 26). Открытие течения времени и своего рокового несовпадения с ним настолько ошеломляет, что закладчик с самого начала повествования старается понять и описать трагедию во временных категориях. Сначала он говорит, что ему не хватило нескольких

---

[18] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Работы 1920-х годов. Киев, 1994, с.175.

[19] *Там же,* с.174.

[20] *Назиров Р.Г.* Творческие принципы Ф.М.Достоевского. Саратов, 1982, с.20.

дней, потом – что на пять минут опоздал; временами же ему, напротив, кажется, что он слишком поспешил со своим признанием. Он воспринимает время как метафорический язык описания, эквивалент чего-то ещё недоступного его пониманию. Не менее странно, чем его слова о пяти минутах опоздания, звучит его фраза: «Молился на коленях пять минут, а хотел молиться час» (24; 22). Здесь речь идёт, конечно, не о временных промежутках.

При том что закладчик начинает всё измерять часами и сроками, сама сущность временной *длительности*, жизни души, развёртываемой во времени, остаётся для него недоступной. Если описывать ситуацию «Кроткой» языком А.Бергсона, то ошибка закладчика в том, что у него пространственное представление о времени: моменты времени – это точки в пространстве, а поэтому будущее с женой или отмщение обиды можно отложить, всё это будет пребывать неизменно в будущем. Закладчик живёт будущим проектом: строгая экономия в настоящем дает счастье и финансовую независимость в будущем, если в 3 года скопить 30 тысяч. Это не временное будущее, а момент «ещё-не-бытия», «смыслового будущего»[21], по определению М.М.Бахтина. Такое будущее мыслится не как органическое продолжение прошедшего и настоящего, но как неожиданное «вдруг» их упразднение и отмена.

Вообще, сложности с переживанием временной длительности испытывают практически все подпольные герои Достоевского: самое большее, на что они оказываются способны, – это ощутить течение времени, длительности в одной минуте, но 3 года – это несопоставимо больший срок. Закладчик развёртывает перед нами свою историю: в тот же день, назавтра, утром, тогда вечером – но всё это разорванные сцены, психологическую, внутреннюю временную связь между которыми ещё предстоит восстановить.

Парадоксальным образом вместе с упованием на время как на то, что может помочь разрешить загадку («порядок»), вся исповедь закладчика становится и бунтом против времени.

[21] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Работы 1920-х годов. Киев, 1994, с.182.

Он не просто возвращается в прошлое и вновь переживает его. Он как будто хочет овладеть временем, развивает его свиток в памяти, связывает все его миги в единый поток в своём восприятии. В своих воспоминаниях он хочет не только установить истину, как на суде, но и восстановить, задержать прошлое, удержать хрупкое настоящее.

Тэцуо Мотидзуки пишет: «Если, как в первом разговоре с Кроткой, герой отождествляет себя с тем, кто есть "часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро", он так же мог бы разделить его скептицизм о возможности примирения с настоящим моментом. Это современная версия Фауста без его настоящего, подлинного героя, который должен сказать: "…мгновенье, прекрасно ты, продлись, постой!"»[22]. Однако, думается, реплика главного героя «Фауста», хотя и в значительно изменённом виде, сохраняется у героя Достоевского – не столько как желание остановить настоящее мгновение в полной гармонии с ним, сколько как попытка удержать призрачную и шаткую связь с неумолимо отодвигающимся прошлым: «Вот *пока* она здесь – *ещё* всё хорошо», или: «Странная мысль: если бы можно было не хоронить? Потому что если её унесут, то… о нет, унести почти невозможно!» (24; 35).

Герою, который никак не мог совпасть и примириться с настоящим, настоящее вдруг становится дорого, прежде всего как вмещающее в себя дорогое прошедшее. Именно поэтому он поминутно подходит глядеть на тело кроткой и ни за что не хочет отпускать от себя Лукерью: «…она всё знает, она всю зиму была, она <…> всё рассказывать будет» (24; 32).

Однако в итоге после смерти кроткой закладчик возвращается к дурной бесконечности отчаяния и одиночества. Н.Натов говорит о герое Достоевского: «…он повторяет в конце своего длинного монолога те же слова, с которых начал «уяснять» себе случившееся и судить себя <…> Он обречён на вечные мучения в замкнутом кольце своего Я, выход из которого даст только смерть»[23]. Замкнутым кольцом оказывается и переживание

[22] *Tetsuo Mochizuki.* "The pendulum is swinging insensibly and disgustingly": Time in "Krotkaia" // Dostoevsky Studies. Vol.4. Tübingen, 2000, p.75.

[23] *Натов Н.* Новелла «Кроткая» как синтез многих предшествующих тем

героем времени. Ещё до истории с кроткой герой мечтал отделиться от людей и зажить в Крыму. Порыв сближения с людьми, прорыв в общее время был сделан, когда вдруг кончился сон гордости, однако потом герой вновь вернулся в одинокое безвременье подполья, бунтуя против всех законов бытия.

У героя, при наступившем остром ощущении **временности**, совсем нет живого и просветлённого чувства **вечности**, на фоне которой и возникает представление о течении времени. Закладчик всю свою жизнь, как и в момент начала повествования, вовсе не думал ни о вечности, ни о жизни вечной. Даже сейчас, по замечанию Н.Натов, «вместо моления за упокой души усопшей он опять погружается в воспоминания об их совместной жизни…»[24].

Но план вечности, хотя и не включенный в сознание героя, все же формирует временную перспективу повести. У героя и автора различные ценностно-временные контексты и представления о времени: в частности из-за разницы в кругозорах, недостатка авторского знания, герою не удается до конца выстроить «психологический сюжет» кроткой.

Бахтин («Автор и герой в эстетической деятельности») говорит о том, что контексты героев художественного произведения «объемлются единым формальным – собственно эстетическим – ценностно-утверждающим *активным* контекстом автора и читателя. <…> Положение, в котором находится эстетический субъект – читатель и автор <…> может быть определено как вненаходимость временная, пространственная и смысловая всем без исключения моментам внутреннего архитектонического поля художественного видения <…> Вненаходимость – необходимое условие для сведения к единому формально-эстетическому ценностному контексту различных контекстов, образующихся вокруг нескольких героев…»[25]. Но закладчик в повести Достоевского ни на протяжении всей своей жизни

и характеров в произведениях Достоевского // Dostoevsky Studies. Vol.4. Tübingen, 2000, с.32.

[24] Там же, с.30.

[25] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Работы 1920-х годов. Киев, 1994, с.74-75.

с женой, ни сейчас, во время рассказа, не может занять эту позицию временно́й вненаходимости и рассуждает обо всём исключительно из контекста своего времени. Собственно, открытие истины героем, о котором говорится в предисловии, – это его приближение к авторскому временно́му контексту, появление плана вечности и вечных ценностей в его временно́м и этическом кругозоре.

В этой связи не случайным кажется упоминание Достоевским в предисловии от автора рассказа Гюго «Последний день приговорённого к смертной казни»: этот рассказ важен не только как литературный прецедент «фантастической» формы повествования. Вероятно, Достоевский и в повести «Кроткая» воссоздавал ситуацию приговорённого к смерти, часто возникающую в других его произведениях. В «Кроткой» благодаря упоминанию рассказа Гюго эта ситуация вводится в кругозор читателя. Время рассказывания для героя подобно последнему времени перед казнью (= до утра, когда ее унесут). До утра ему необходимо «собрать мысли в точку»: это его последний срок, больше времени не будет. Тем самым каждый час ночи наполняется особой ценностью и значимостью, которая по мере протекания ночи увеличивается в обратной пропорциональности – и в конце зловещий стук маятника говорит о том, что герой не справился с задачей реализовать это последнее время. Но ещё до упоминания маятника, в третьей главе, закладчик говорит: «Не заснул. Да и где ж, стучит какой-то пульс в голове» (24; 12) – это внутренний, беспрерывный отсчёт времени, глубоко вошедший в сознание и ставший его частью. Сходство с рассказом Гюго и ситуацией приговорённого к казни усиливается к концу повествования, когда появляются религиозные мотивы. Они вызывают ассоциации с предложением исповеди и причащения приговоренному перед смертью. Закладчик находится в комнате один, с ним нет священника – однако именно ситуацией приговорённого к смертной казни объясняется возможность появления голоса извне. Герой припоминает слова Христа о любви – цитата из Евангелия вводится словами: «кто это сказал? чей это завет?» – слова звучат как реплики со стороны, из чужого сознания. Это авторский приём ввода реплики

от себя, хотя до этого весь рассказ шёл из сознания самого героя. Авторский голос как бы уподобляется голосу священника, внешнему, *другому* голосу.

После бессонной ночи для закладчика наступает безрадостный рассвет. В финале повести появляется апокалипсический образ мёртвого солнца. Время будущего для героя мертво, оно ничего не несёт. Это вовсе не та вечность, которая является предметом христианских упований и которая появляется в других произведениях Достоевского, где миг настоящего соотносится с вечностью (например, видение Каны Галилейской в «Братьях Карамазовых»). Сергий Булгаков, говоря про представления о времени в христианстве, писал: «Вечность лежит не за временем или после времени, но наряду с ним, *над* временем, как для него идеал, и под временем, как его основа <…> В любом миге бытия <…> просвечивает вечность, целостная и неделимая, в которой нет настоящего, прошлого и будущего, но всё, что бывает, вневременно есть. Вертикальные сечения времени проникают в вечность, поэтому-то ничто из того, что только однажды мелькнуло во времени, не может уже исчезнуть, обратиться в небытие, ибо имеет какую-то проекцию в вечность, есть сама она в одном из бесчисленных ликов своих»[26].

Вечность обеспечивает сохранность памяти о кроткой, равно как и всех моментов жизни героев. Однако у закладчика почти до самого конца повести нет ни слова о вечности. Вдруг ощутив со смертью жены весь трагизм человеческой временности, он обречён на отчаяние без конца.

Исчезает время, и наступает тишина безвременья, потому что уже невозможно любить. Старец Зосима в «Братьях Карамазовых» учил так: «Раз, только раз дано было <…> мгновение любви деятельной, живой, а для того дана была земная жизнь, а с нею времена и сроки…» (14; 292). Не случайно в повести Достоевского образ мёртвого солнца появляется рядом с цитируемыми закладчиком словами Христа о любви.

Герои повести Достоевского разошлись в своём внутреннем времени – в этом их трагедия, трагедия законов жизни на земле вообще. Итог, который подводит закладчик своим отношениям

[26] *Булгаков С.Н.* Свет невечерний. М., 1994, с.177.

с женой в финале повести: «Измучил я её – вот что!» – конечно, не та правда, к которой он приходит и которая «неотразимо возвышает его ум и сердце», как обещает Достоевский. Правда – это закон любви: “«Люди, любите друг друга», – кто это сказал? чей это завет?” (24; 35). Любовь и единение, преодоление замкнутости и выход в диалог в настоящем должны решить проблему временности и дурной бесконечности. Кириллов в «Бесах» говорит: «Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль <…> Время не предмет, а идея. Погаснет в уме» (10; 188).

А.Б.Криницын

Романтические мотивы в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос»

Этой статьей мы продолжаем тему, которая разрабатывалась и Анной Ивановной Журавлевой – в статье «Некрасов и Лермонтов»[1]. Вообще о связях поэзии Некрасова с русским романтизмом писали довольно много, в том числе и об интересующем нас аспекте – влиянии русской романтической поэмы на лиро-эпическую поэзию Некрасова. Романтическую традицию в «Несчастных» Некрасова отмечал К.Чуковский[2]; есть отдельные замечания о романтических мотивах в «Княгине Трубецкой» у А.И.Битюговой[3]. А.Л.Жовтис возводил генезис некрасовского произведения к романтической поэме декабристского типа[4]. Важны наблюдения В.В.Гиппиуса о мотивах «Мцыри» Лермонтова в поэме Некрасова «На Волге»[5]. Ю.Лебедев в своей монографии о поэмах Некрасова подробно останавливается

---

1 *Журавлева А.И.* Некрасов и Лермонтов // Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002 (впервые опубл. в 1972 г.).

2 *Чуковский К.И.* Некрасов. Статьи и материалы. Л., «Кубуч», 1926, с.268 и далее.

3 *Битюгова А.И.* «Княгиня Трубецкая». Анализ идейно-художественной проблематики // Некрасовский сборник, т. 2. М.; Л., I956, с.269.

4 *Жовтис А.Л.* К вопросу о традициях революционного романтизма в творчестве Некрасова // Вестник АН Казахской ССР, 1952, № 12.

5 *Гиппиус В.В.* Некрасов в истории русской поэзии XIX века // От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.

на параллелях поэмы «Несчастные» с «Мцыри», видя в Кроте образ романтического страдальца[6]. А.Н.Березнева[7] рассматривает творчество Лермонтова, Некрасова и Блока как три этапа (sic!) становления русской романтической поэмы. По мнению исследовательницы, именно лермонтовские новации в жанре романтической поэмы легли в основу следующего этапа ее развития у Некрасова и его современников: «…жанровые особенности лермонтовской романтической поэмы определялись изменением идейной содержательности образа героя, снятием исключительности, большей психологической разработанностью характера. Существенно появление своеобразного историзма. В доведенной до совершенства монологической структуре открылись возможности символического подтекста. Вовлечение в глубь лирической конструкции описательного материала и природы обусловило активное, деятельное начало этих жанровых компонентов. Все эти черты (в разной степени у разных поэтов) стали важной вехой на пути дальнейшего движения романтической поэмы»[8]. В свою очередь, «обращение Некрасова к романтической поэме было важным моментом для самого жанра. Развивая прежние традиции, Некрасов внес в него такие элементы, которые позволяют говорить о некрасовском этапе в истории жанра»[9]. А.Н.Березнева находит и подробно разбирает лермонтовские мотивы не только в поэме «Несчастные», но и «Русские женщины».

Влияние поэзии Лермонтова на Некрасова затрагивается и в ряде других работ[10].

---

6 *Лебедев Ю.В.* Н.А.Некрасов и русская поэма 1840–1850 годов. Ярославль, 1971.

7 *Березнева А.Н.* Русская романтическая поэма: Лермонтов, Некрасов, Блок. К проблеме эволюции жанра. Саратов, 1976.

8 *Там же,* с.25.

9 Там же, с.29.

10 См. также: *Груздев А.И.* Поэмы Некрасова 1860–1870-х годов. Автореф. дисс. на соискание уч. степени д-ра филологич. наук. Л., 1971; *он же.* Об эволюции жанра поэмы в творчестве Некрасова в 1850-е годы // Некрасовский сборник, т.IV, Л., 1967; *Юрьев В.Л.* Некрасов и романтизм // Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах в свете решений XXIV съезда КПСС. М., 1972; *Васильковский А.Т.* О жанровых

Чертами романтизма в структуре некрасовской поэмы исследователи считают формы монолога и исповеди, героический и трагический пафос повествования, символический подтекст сюжета, взаимоотраженность мира природы и человека[11].

Мы хотим проанализировать романтические черты еще одной поэмы Некрасова, «Мороз, Красный нос» (далее «МКН»). Появление сказочного персонажа Мороза в ее второй части, в сочетании с литературной аранжировкой народных песен, неизменно рассматривалось исследователями как обращение поэта к русскому фольклору для изображения народного миросозерцания[12]. В то же время сложная система символических мотивов поэмы «Мороз, Красный нос», присутствие в ней фантастического элемента позволяют прямо соотнести ее с романтической традицией, где сопричастность природы событиям жизни героя была важнейшей концептуальной составляющей.

Сюжетный мотив смерти от персонифицированных таинственных сил природы перешел из народных преданий

типах поэм Некрасова // Вопросы русской литературы. Львов, 1971; *Григорьян К.Н.* Наследие Лермонтова в становлении поэтического миросозерцания Некрасова // Некрасовский сборник, V. Л., 1973; *Березнева А.Н.* Преемственные связи русской поэзии (Ю.М.Лермонтов и Н.А.Некрасов). Саратов, 1994.

[11] *Березнева А.Н.* Русская романтическая поэма, с.25, 29, 31.

[12] «Некрасов точно почувствовал возможность такой «замены» (Мороза на Прокла): в фольклоре (в свадебных причитаниях) «зима выступает наряду с зооморфными символами во «сне» невесты в качестве образа ее жениха». В сказке Мороз тоже выступает как богач и жених <…> Мороз еще художник и чародей, он поет волшебную песню, которой увлекает Дарью в свое царство<…> За песней Мороза Дарья переходит в иное царство и, таким образом, проходит весь положенный в сказке путь: дом – дорога – лес – иное царство. В ином царстве сказочный герой должен получить то, за чем он шел» (*Сапогов В.А.* Анализ художественного произведения (Поэма Н.А.Некрасова «Мороз, Красный нос»). Ярославль, 1980, с.37, 38). См. также: *Евнин Ф.И.* О поэме «Мороз, Красный нос» // Некрасовский сборник. М.; Л., 1960, вып. III; *Прийма Ф.Я.* К характеристике фольклоризма Н.А.Некрасова // Русская литература. 1981. № 2; *Торопова А.В.*Фольклорные истоки символики Н.А.Некрасова в поэме «Мороз, Красный нос» // Н.А.Некрасов и русская литература второй половины XIX-нач. XX века. Межвуз.сб. научных трудов. Вып. № 57. Ярославль, 1980; *Груздев А.И.* «Мороз, Красный нос» – эпическая поэма нового типа // О Некрасове. Вып. 4. Ярославль, 1975.

в романтические жанры баллады, поэмы и литературной сказки[13]. Демонизация природы встречается в таких важных для русской поэзии XIX в. текстах, как «Лесной царь» и «Рыбак» Гете, «Ундина» Де ла Мотт Фуке – в переводах Жуковского. Природные силы могут приобретать различные степени персонификации – от пантеистического «хора» природы как синтетического целого (какой предстоит природа в поэме «Мцыри», лишь отчасти получая символическое воплощение в барсе и рыбке из сна Мцыри) до отдельного антропоморфного образа (Лесного царя, Ундины, Струя), принимающего полноправное и активное участие в сюжете и в первую очередь – в любовной интриге как возлюбленный/возлюбленная героя. Такая любовь неизменно оборачивается смертью человека, что символизирует трагичность взаимоотношений романтического героя с природой и в целом обреченность его положения в мироздании.

Некрасов, таким образом, в точности воспроизводит в «МКН» традиционную романтическую коллизию – любовь и гибель от природного божества.

Разумеется, образ природы у Некрасова нагружается и социальной проблематикой, причем специфически русской: суровая зима усиливает и без того почти невыносимые тяготы крестьянской жизни и становится прямой причиной гибели Прокла и его жены («Зима доконала его»[14]). Однако это совсем не означает разрыва с романтическими традициями. Вспомним, что впервые зимний пейзаж для живописания русского национального колорита был разработан в ультраромантической «Светлане» Жуковского, с которой «МКН» совпадает целым рядом мотивов: так, если Светлана видит во сне «хижину под снегом», где в гробу лежит «милый друг ее – мертвец», то в начале «МКН» «как саваном, снегом одета, избушка в деревне стоит», внутри которой лежит умерший муж Дарьи.

Если в первой части «МКН» природа предстает мрачной и смертоносной (убивающей богатыря Прокла и замораживающей даже слезы у хоронящих его родителей), то во второй

[13] Об отражении жанра баллады в «МКН» подробно пишет В.А.Сапогов (ук. изд., с.44-48).

[14] Курсив в цитатах из Некрасова и Лермонтова везде мой. – *А.Б.*

части она романтизируется и изображается прекрасной и в таинственном зимнем покое, и в богатстве позднего лета.

Зимний пейзаж у Некрасова наделяется не менее богатыми символико-мифологическими коннотациями, нежели традиционно романтические морской или кавказский. Как и Море, Зима представлена всепобеждающей стихией, волшебно прекрасной и губительной одновременно. В крестьянской жизни (в сознании Дарьи) Лето ассоциируется с *жизнью* (плодородие полей и зачатое дитя) и *трудом* (который и есть сама жизнь для крестьян), а Зима – со *смертью* («Как *саваном*, снегом одета»; «На небо глянешь – какие-то *гробы*…»; «В лесу тишина *гробовая*…»). С летними сценами уборки урожая у Дарьи связываются воспоминания о муже, с зимним лесом – страх нечистой силы и видение фантастического возлюбленного – Мороза, забирающего ее из мира живых в свое царство, подобно Лесному царю из одноименной баллады. Морозу у Некрасова приданы, помимо прочих, макабрические черты Смерти: «Люблю я в глубоких могилах Покойников в иней рядить, И кровь вымораживать в жилах…».

Крестьяне причастны природной жизни главным образом через свой труд на земле. В природе есть градации близости – враждебности крестьянам: так, соединительным звеном между человеческим и природным миром предстает Савраска, воспринимающийся как член трудовой и. Поля пшеницы и ржи несут жизнь и процветание («Стала рожь-матушка в колос метаться, Бог нам послал урожай!») и, подобно Савраске, очеловечиваются (во сне Дарье «из снопов улыбались Румяные лица детей…»), но они же ассоциируются с мукой непосильного, извечного труда (образ «несметной рати» колосьев, с которой во сне бьется Дарья). Падающие на землю зерна осмысляются как символ жизни и плодородия, но с зернами сравниваются и слезы, катящиеся из глаз вдовы Прокла («Слеза за слезой упадает На быстрые руки твои. Так колос беззвучно роняет Созревшие зерна свои…»). Наконец, зимний лес – образ отчужденной от человека природы, влекущей своей красотой и холодным бесстрастьем исстрадавшееся сознание к смертному забвению («Нет глубже и слаще покоя, Какой посылает нам лес»). В лесу слезы героини

превращаются в жемчужины и льдинки. Так составляется круг символических образов (зерна – слезы – льдинки), означающих неразрывное сцепление жизни и смерти в природе, и в этот круговорот вовлечен – через слезы, то есть страдания, – человек.

Мотив смерти – один из главных и структурообразующих в поэзии Некрасова, захватывающий все остальные темы. Некрасов использует его богатую аранжировку в романтизме для получения самых неожиданных художественных эффектов в рамках своей собственной поэтики. Он мог заимствовать как устрашающие образы балладных мертвецов (в «Железной дороге» он изображает крестьян как призраков-мстителей, которые являются в полночь пассажирам, едущим по их костям[15]), – так и лирический мотив благостной смерти, исцеляющей страдания забвением. Подобный образ был представлен, к примеру, в «Смерти» Баратынского («О дочь верховного Эфира! О светозарная краса! В руке твоей олива мира, А не губящая коса»), или «Элизиуме» Маттисона в переводе Жуковского, «где податель мира, Добрый гений смерти спит». Именно данный мотив оказался концептуально востребованным в поэме «Мороз, Красный нос».

Сам фантастический сюжет «МКН» составлен из контаминации мотивов двух народных сказок: из «Морозко» взят мотив замороженной в лесу девицы, к которой с дерева все ближе подбирается Мороз, троекратно спрашивая: «тепло ли тебе, девица?», а из сказки про двух Морозов взят мотив рубки дров и социальная направленность (в сказке рубящего дрова крестьянина заморозить невозможно, в отличие от барина, едущего в богатой шубе). Однако итоговый смысл сказок принципиально изменен Некрасовым: в обеих сказках положительные герои выживают: в «Морозко» Мороз убивает ленивую дочь мачехи, а падчерицу богато оделяет приданым, в сказке «Два мороза» работящий крестьянин берет над Морозом верх и даже поколачивает его. У Некрасова Мороз убивает работящую и ласковую Дарью.

[15] «Чу! Восклицанья послышались грозные! Топот и скрежет зубов; Тень набежала на стекла морозные… Что там? Толпа мертвецов!» О балладных мотивах в «Железной дороге» см.: *Скатов Н.Н.* О поэтичности стихотворения Н.А.Некрасова «Железная дорога» // Русская классическая литература. Сб. статей под ред. Д.Л.Устюжанина. М., 1969, с.272-274.

Итак, заимствуя мотивы и персонажей из русских народных сказок, Некрасов придает сюжету логику и смысловые коннотации европейского романтизма.

Смерть героини осмысляется как уход в природу, растворение в ней. Это – излюбленный лермонтовский мотив, воплощенный наиболее отчетливо в поэме «Мцыри» и в поздней лирике. Метафорически умирание изображается как погружение в сон, в котором герой слышит чудесную песню, обещающую вечные любовь и счастье (такова песня рыбки во сне Мцыри, картина сна-смерти с песней о любви в стихотворении «Выхожу один я на дорогу…»). Некрасов в целостности воспроизводит мотивно-семантическую структуру Лермонтова при концепировании смерти Дарьи:

Чу, *песня!* знакомые звуки!
Хорош голосок у певца… <…>

Душой улетая за песней,
Она отдалась ей вполне…
Нет в мире той песни прелестней,
Которую слышим во *сне!*

О чем она – Бог ее знает!
Я слов уловить не умел,
Но сердце она утоляет,
В ней дольнего счастья предел.

В ней кроткая ласка участья,
Обеты любви без конца…
Улыбка довольства и *счастья*
У Дарьи не сходит с лица.

Нет глубже, нет слаще *покоя,*
Какой посылает нам лес,
Недвижно бестрепетно стоя
Под холодом зимних небес.

Нигде так глубоко и вольно

Не дышит усталая грудь,
И ежели жить нам довольно,
Нам слаще нигде не *уснуть!*

Ср. у Лермонтова: «Я хочу свободы и *покоя*<…> Чтоб, *дыша*, вздымалась тихо *грудь*».

Очевидной сюжетной параллелью ко второй части «МКН» оказывается также «Демон» Лермонтова: в обоих случаях демоническое существо влюбляется в героиню, убивает своего земного соперника (у Лермонтова – жениха накануне свадьбы, у Некрасова – мужа героини), а затем губит и саму героиню при первом же любовном свидании – в тот момент, когда она готова ответить ему взаимностью, причем смертельным в обоих случаях оказывается поцелуй. Вспомним, что мужа Дарьи «зима доконала» – то есть Мороз, что позволяет сравнить эту смерть с убийством жениха Тамары. Затем и Дарья умирает от поцелуев «седого чародея», шепчущего ей «сладкие речи о свадьбе».

С погибшими соперниками связывается мотив креста, поставленного им у дороги:

Д е м о н
<…> Зато усердною рукою
Здесь *у дороги,* над скалою
На память водрузится *крест;*
И плющ, разросшийся весною,
Его, ласкаясь, обовьет
Своею сеткой изумрудной…

М о р о з
У церкви, где ветер шатает
Побитые бурей кресты,
Местечко старик выбирает;

Чтоб *крест* было видно *с дороги,*
Чтоб солнце играло кругом.

Явственно сближены клятва Демона и обещания Мороза к героине: оба зовут ее прочь от людей в свое фантастическое царство, где обещают сделать царицей:

Д е м о н:
Тебя я, вольный сын эфира,
Возьму в надзвездные края;
И будешь ты царицей мира,
Подруга первая моя;
<…>
Чертоги пышные построю
Из *бирюзы и янтаря;*
Я опущусь на *дно морское,*
Я полечу за облака,
Я дам тебе все, все земное –
Люби меня!..

М о р о з:
Пойду на *моря-окияны* –
Построю *дворцы* изо льда.
<…>
Богат я, казны не считаю,
А всё не скудеет добро;
Я царство мое убираю
В *алмазы, жемчуг, серебро.*

Войди в мое царство со мною
И будь ты царицею в нем!..

А.И.Груздев ранее проводил подобное сравнение только для того, чтобы тут же однозначно его отвергнуть («Призывы и обещания Мороза не могут сравниться с призывами и обещаниями, например, лермонтовского Демона. <…> Мороз напоминает не Демона – воплощение высших сил, а скорее – мелкого беса»[16]). Между тем данная аналогия сопровождается параллелизмом целого ряда других мотивов двух поэм, что свидетельствует о сознательности их сопоставления. В частности, Демона, как и Мороза, характеризует экзистенциальный холод: «Лишь только Божие проклятье Исполнилось, с того же дня Природы жаркие объятья Навек остыли для меня». При появлении его перед Тамарой в финале «веяло могильным хладом От неподвижного лица».

16 *Груздев А.И.* Ук. изд., с.56.

Оба духа любят завлекать людей в западню:

Д е м о н:
И скрылся я в ущельях гор;
И стал бродить, как метеор,
Во мраке полночи глубокой…
И мчался путник одинокой,
Обманут близким огоньком;
И в бездну падая с конем,
Напрасно звал – и след кровавый
За ним вился по крутизне…
Но злобы мрачные забавы
Недолго нравилися мне!

М о р о з:
На горе недоброму вору,
На страх седоку и коню,
Люблю я в вечернюю пору
Затеять в лесу трескотню.

Бабенки, пеняя на леших,
Домой удирают скорей.
А пьяных, и конных, и пеших
Дурачить еще веселей.

Хотя Демон и не является, подобно Морозу, олицетворением природных сил, однако, обольщая Тамару, он предстает перед ней прежде всего как повелитель природы («похожий на вечер ясный», он обещает приходить вместе с наступлением тьмы, с шелестом увядшей травы, порханием птицы, благоуханием ночного цветка и восходом золотого месяца). И, даже увлекая ее за собой в пустыни эфира, Демон обещает ей весь живой природный мир как дар своей любви:

И для тебя с звезды восточной
Сорву венец я золотой;
Возьму с цветов росы полночной;
Его усыплю той росой;
Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью,

Дыханьем чистым аромата
Окрестный воздух напою.

Презирая природу как Божье творенье, Демон ощущает себя в то же время ее частью, только отчужденной: светила небесные он, «вольный сын эфира», называет своими «прежними собратьями».

В свою очередь, среди природных образов в «МКН» выделяется мотив падающей утренней звезды, то есть Денницы, падшего ангела:

К утру звезда золотая
С Божьих небес
Вдруг сорвалась – и упала,
Дунул Господь на нее,
Дрогнуло сердце мое:
Думала я, вспоминала –
Что было в мыслях тогда,
Как покатилась звезда?

С одной стороны, перед нами народная примета, предвещающая беду (смерть мужа), с другой – новое, неожиданное сближение с лермонтовским «Демоном» – *природное* явление обладает четкой *библейской* коннотацией: звезда падает с *Божьих* небес. То, что Дарья вспоминает о ней уже через несколько дней после погребения Прокла, свидетельствует о том, что этот эпизод был для нее знаменательным во всех отношениях как первое вторжение фантастических сил в ее жизнь.

Символично, что Проклу не помогла чудотворная икона: Бог отворачивается от него и Дарьи – как и ангел-хранитель не смог защитить ни Тамару, ни ее жениха от Демона.

Сюжетное сходство двух поэм завуалировано тем, что у Лермонтова повествование сфокусировано на герое (Демона), а у Некрасова – на героине. При ближайшем рассмотрении образы Тамары и Дарьи построены на сходных романтических мотивах. Во второй части «МКН» происходит явная романтизация и героизация образа Дарьи (внутренний монолог, сны, типичные для романтической поэмы, сюжетные мотивы *бегства* (ночью через лес за иконой, уход без возврата в финале) и *борьбы* (битва с колосьями).

Обе героини представлены как высшее проявление своего национального типа: Дарья – «тип величавой славянки», а Тамара – прекраснейший цветок Грузии («С тех пор как мир лишился рая, Клянусь, красавица такая Под солнцем юга не цвела»). Характерно, что простая крестьянка Дарья уподобляется «*царице*» («Есть женщины в русских селеньях <…> С походкой, со взглядом *цариц*»), чем сближается с *княжной* Тамарой. Несмотря на исключительность, задаваемую «царственным» статусом/эпитетом, оба образа детерминированы реалистической социальной проблематикой: и ту и другую на земле ждет горькая доля *рабыни:*

Д е м о н
В последний раз она *плясала.*
Увы! заутра ожидала
Ее, наследницу Гудала,
Свободы резвую дитя,
Судьба печальная рабыни,
Отчизна, чуждая поныне,
И незнакомая я.
И часто тайное сомненье
Темнило светлые черты…

М о р о з
Такого сердечного смеха,
И песни, и *пляски* такой
За деньги не купишь…
<…>
Три тяжкие доли имела судьба,
И первая доля: с *рабом* повенчаться,
Вторая – быть матерью сына-раба,
А третья – до гроба рабу покоряться:
<…>
Случайная жертва судьбы!
Ты глухо, незримо страдала,
Ты свету кровавой борьбы
И жалоб своих не вверяла…

В череде обыденной жизни обеим героиням суждено преждевременно потерять свою красоту и силы. Угасание в замужестве

предрекает Тамаре Демон: «Нет! не тебе, моей подруге, Узнай, назначено судьбой Увянуть молча в тесном круге Ревнивой грубости рабой». Дарью у Некрасова убивают сначала непосильные тяготы, а затем и гибель мужа: «И ты красотою дивила, Была и ловка, и сильна, Но горе тебя иссушило, Уснувшего Прокла жена!». Характеры обеих героинь глубоко драматизированы, поскольку они переживают разрушение всего родного им круга и образа жизни. Вспомним картины исступленного плача обеих героинь, безумие горя, в котором сквозит нечто демоническое:

Д е м о н

Перед *божественной иконой*
Она в *безумье* упадет
И плачет; и в ночном молчанье
Ее *тяжелое рыданье*
Тревожит путника вниманье;
И мыслит он: *«То горный дух*
Прикованный в пещере стонет!»

М о р о з

Деревья, и солнце, и тени,
И мертвый, могильный покой…
Но – чу! *заунывные пени,*
Глухой, сокрушительный вой!
Осилило Дарьюшку горе,
И лес безучастно внимал,
Как *стоны* лились на просторе
И голос рвался и дрожал…

В силу своей избранности, обе героини достойны лучшей участи, чем та, которая уготована им на земле. Именно горечь непоправимого и открывает их воздействию миров иных: они оказываются замечены фантастическим героем как единственно достойные его внимания и любви и даже воспринимаются им как несущие на себе аналогичную печать отверженности и обреченности. На вопрос Тамары о «наказанье, муках ада» Демон отвечает ей: «Так что ж? Ты будешь там со мной!». «Поцарствуем славно зимою, А летом глубоко уснем», – обещает Мороз Дарье.

Если Тамара, убегая от искушений Демона, уходит в монастырь, то Дарья отправляется туда за чудотворной иконой. В монастыре она застает похороны молодой монашенки, описание мертвой красоты которой почти буквально совпадает с описанием монахини Тамары в гробу. В обоих случаях подчеркивается чудная белизна усопшей, гармонирующая с белым одеянием, и *живое* спокойствие сна:

Д е м о н
Белей и чище покрывала
Был томный цвет ее чела.
Навек опущены ресницы…
Но кто б, о небо! не сказал,
Что взор под ними лишь дремал
И, чудный, только ожидал
Иль поцелуя, иль денницы?
<…>
Улыбка странная застыла,
Мелькнувши по ее устам.
О многом грустном говорила
Она внимательным глазам…

М о р о з
Спит – молодая, спокойная,
Знает, что будет в раю.
Поцеловала и я, недостойная,
Белую ручку твою!
В личико долго глядела я:
Всех ты моложе, нарядней, милей,
Ты меж сестер словно горлинка белая
Промежду сизых, простых голубей.
В ручках чернеются четки,
Писаный венчик на лбу.
Черный покров на гробу –
Этак-то ангелы кротки!

Изображение похорон монахини в «МКН» – несомненно, предвестие смерти самой Дарьи. У Лермонтова уход Тамары в монастырь также сравнивается со смертью: «Пусть примет сумрачная

келья, как гроб, заранее меня». Предчувствие Дарьи о *рае*, ожидающем усопшую, в рамках предлагаемого нами сопоставления прочитывается как проекция финала «Демона» – загробного спасения Тамары. Таким образом, вводя сюжет монастыря с умершей монахиней, Некрасов дополнительно расширяет мотивный параллелизм двух поэм, косвенно сближая образы Тамары и Дарьи.

Обе героини находят свое последнее упокоение среди льда и холода: Тамара – среди вечных снегов на Казбеке, среди вьюг и метелей, Дарья – в вечном покое зачарованного, заснеженного леса.

На вышине гранитных скал,
Где только вьюги слышно пенье,
Куда лишь коршун залетал.
И скоро меж *снегов* Казбека
Поднялся одинокий храм.
<…>
Но церковь на крутой вершине,
Где взяты кости их землей,
Хранима властию святой,
Видна меж туч еще поныне.
И у ворот ее стоят
На страже черные граниты,
Плащами снежными покрыты;
И на груди их вместо лат
Льды вековечные горят.
Обвалов сонные громады
С уступов, будто *водопады,*
Морозом схваченные вдруг,
Висят нахмурившись вокруг.
И там метель дозором ходит,
Сдувая пыль со стен седых…

Какой бы ценой ни досталось
Забвенье крестьянке моей,
Что нужды? Она *улыбалась.*
Жалеть мы не будем о ней.

Нет глубже, нет слаще *покоя,*
Какой посылает нам лес,
Недвижно бестрепетно стоя
Под холодом зимних небес.
<…>
Ни звука! *Душа умирает*
Для скорби, для страсти. Стоишь
И чувствуешь, как покоряет
Ее эта *мертвая тишь.*
<…>
А Дарья стояла и стыла
В своем заколдованном *сне…*

Холодное бесстрастие природы в обоих случаях дарует счастье избавления от страданий. Улыбка *очарованной сном* Дарьи соответствует «странной улыбке» *почившей* Тамары. Наконец, схваченные *морозом* воды и *дозор метелей* буквально повторятся в хрестоматийном описании сказочного божества Некрасовым («*Мороз*-воевода *дозором* Обходит владенья свои. Глядит – хорошо ли *метели* Лесные тропы занесли <…> И крепко ли скованы *льдины* В *великих* и малых *водах*?»).

А.И.Журавлева отмечала, что в эпилоге поэмы «Демон», «где по всем законам жанра и нужно искать победителя (ведь поле битвы, в конце концов, всегда остается за ним), мы находим, в сущности, только само это «поле» – цветущий и грозный Кавказ. Тот самый дикий и чудесный «Божий мир», от великолепия которого с таким презрением отворачивался Демон»[17]. Подобная трактовка позволяет еще более сблизить смысл некрасовской и лермонтовской поэм: в финалах обеих торжествует Природа.

Самое важное различие в концептуальном решении фантастического сюжета двумя поэтами состоит в итоге отношений между героем и героиней. В финале обеих поэм волшебный герой претерпевает кардинальную трансформацию. Демон из «пришлеца» «неземной красы» в последней сцене превращается в дышащего «могильным хладом» «адского духа», от которого с ужасом отшатывается героиня. Мороз же оборачивается

[17] *Журавлева А.И.* Поэма «Демон» // Лермонтов в русской литературе… с.172.

живым, земным человеком – родным мужем Дарьи («…и в Проклушку вдруг обратился И стал он ее целовать»), и последняя «отдается вполне» таинственному сну.

На метафорическом уровне трансформация подчеркнута тем, что *серебряная* цветовая гамма зимы и Мороза сменяется теплой *золотой* – цветом позднего лета, «золотых снопов», русых волос детей и Прокла. И «золотым» называет Мороза первая сама Дарья («"Тепло ли?…» – «Тепло, *золотой*!"»[18]). Этот эпитет символически объединяет «серебряную» зиму и «золотое» лето сна Дарьи – наряду с сияющим солнцем, в лучах которого картины обоих времен года предстают ослепительно прекрасными. В философском плане поэмы это означает взаимообратимость жизни и смерти в природе, что отменяет безусловность смерти, «соединившейся» с природным миром Дарьи. Здесь и заключена «неведомая тайна», выговоренная в самых последних строках поэмы:

Ни звука! И видишь ты синий
Свод неба, да солнце, да лес,
В серебряно-матовый иней
Наряженный, *полный чудес,*
Влекущий *неведомой тайной,*
Глубоко-бесстрастный…

Мотив холодного бесстрастия природы, исцеляющего все страдания, постоянно встречается в поэзии Лермонтова (ср. «Тучи»), в частности, Демон утешает Тамару, приводя в пример вечно спокойные облака («В час томительный несчастья Ты о них лишь вспомяни; Будь к земному без участья И беспечна, как они!»). Однако Некрасов, говоря о «*чуде*», явно ведет свою героиню к чему-то большему, нежели спокойствие небытия, на что указывает и неожиданным обнадеживающим замечанием: «Жалеть мы не будем о ней». В этом духовном движении он опирается опять-таки на лермонтовское представление о *вечной жизни-сне в природе* – чтобы в тихо дышащей груди «дремали *жизни силы*». Ради проведения этой мистической идеи-мечты, то есть ради катарсиса в финале, и была изначально

[18] Это подкрепляет проведенную нами выше аналогию Мороза с упавшей с небес «золотой» звездой, и, соответственно, с Демоном.

привнесена в поэму романтическая субсистема. При этом сюжетную схему задает «Демон», а идейную – «Мцыри» (смерть как уход в природу). Но в «Мцыри» нет любовной линии и подробно прописанного женского образа. Некрасов соединяет мотивы нескольких поэм, добиваясь соответствия собственному идейно-сюжетному замыслу.

Всего в «МКН» изображены три смерти, всякий раз с новым культурно-художественным осмыслением: обрядово-фольклорным (Прокл), христианским (молодая монахиня) и романтическим (Дарья).

Обрядово-фольклорное осмысление оказывается непоправимо трагическим, как разрушение семейного уклада и выпадение оставшихся в живых из трудового цикла. Это – катастрофа, выражением которой служит «глухой, сокрушительный вой», обрывающийся «невольным и страшным покоем». Христианское – прямо не отрицается (монахиня «знает, что будет в раю»), но не дает утешения Дарье: за чудотворную икону тщетно были заплачены все добытые кровью и потом накопления («Знаю, Владычица! знаю: у многих Ты осушила слезу… Только Ты милости к нам не явила!»). Может быть, нивелирование христианских идеалов связано с преимущественной опорой в «МКН» на Лермонтова с его известным богоборчеством.

Природа же в романтическом осмыслении дарует героине утешение и жизнь, которых не могло ей дать христианство: *она возвращает Дарье любимого мужа* в своей загадочной, непостижимой перспективе бытия. Так ли далеко ушел в данном случае Некрасов от философского символизма своих современников, Тютчева и Тургенева?..

Однако прямая романтизация крестьянских образов грозила бы художественным коллапсом. Выход был в том, что фольклорные мотивы свободно интегрировались как в реалистическую (детализируя бытописание), так и в романтическую художественную систему (соответствуя романтической категории народности, от которой они вели свое происхождение в литературе). Итак, по замыслу автора, после подчеркнуто реалистической первой части, в конце второй, фольклорной, исподволь намечаются и задаются романтические мотивы. Вначале,

в общей массе фольклорных жанров, они «мимикрируют» под них, совпадая с ними системой образов и сюжетной схемой (так, в сказочном Морозе легко узнается Лесной царь, и гораздо труднее – Демон). Но в финале романтические мотивы становятся настолько ощутимы, что изнутри переосмысляют фольклорные и начинают над ними доминировать, формируя окончательно философскую концепцию поэмы.

М.С.Макеев

О датировке и источнике стихотворения Н.А.Некрасова «Так, служба! сам ты в той войне...»

Стихотворение «Так, служба! сам ты в той войне...», впервые опубликованное без даты в сборнике «Стихотворения Н.Некрасова» 1856 года, ныне обычно датируется 1846 годом. Этот год был обозначен самим Некрасовым в пометах, сделанных им на последнем прижизненном издании его сочинений. Сам принадлежавший поэту экземпляр с пометами ныне утрачен, однако эти пометы известны, поскольку были использованы и воспроизведены по копии А.А.Буткевич С.Н.Пономаревым в первом посмертном собрании стихотворений Н.А.Некрасова. Там же было напечатано сделанное поэтом примечание к «Так, служба! сам ты в той войне...»: «Отнести в приложение. Не люблю этой пьесы, хотя буквально она верна – слышал рассказ очевидца Тучкова (впоследствии московского генерал-губернатора)»[1]. Это примечание, на первый взгляд подтверждая авторскую

[1] Стихотворения Н.А.Некрасова. Посмертное издание. СПб., 1879, т.IV, с.CVIII-CIX.

датировку, на самом деле находится с ней в противоречии. И датировка, и источник стихотворения представляют собой проблему, которую мы и хотим прояснить в этой заметке.

Какой из достаточно многочисленных Тучковых имеется в виду? В 1859–1864 гг. (то есть действительно «впоследствии») должность московского генерал-губернатора исполнял Павел Алексеевич Тучков (младший), на которого и указывают комментаторы в академическом собрании Некрасова[2]. Однако несмотря на кажущуюся ясность сделанного поэтом указания, его достоверность не может не вызвать сомнений. Дело в том, что П.А.Тучков (младший) родился в 1803 году и, следовательно, в 1812 году ему было всего 9 лет. Насколько велика вероятность того, что он мог быть очевидцем тех событий, о которых говорится в стихотворении? Не ошибся ли Некрасов и не имел ли в виду Павла Алексеевича Тучкова (старшего) – известного героя войны 1812 года? Однако и он вряд ли может быть назван «очевидцем» рассказанной в стихотворении истории. Тучков (старший) был взят в плен 8 августа 1812 года и освобожден только в 1814 году[3], поэтому не участвовал в Бородинском сражении и преследовании армии Наполеона, о котором и говорится в некрасовском стихотворении. Видимо, указание Некрасова на то, что рассказавший историю Тучков стал впоследствии московским генерал-губернатором, нужно признать решающим аргументом в пользу П.А.Тучкова (младшего), а слово «очевидец», употребленное поэтом, нужно понимать в более широком смысле: «человек, которому можно доверять», «современник рассказанных событий».

Однако признание точности некрасовского указания источника не снимает, а только усиливает спорность сделанной поэтом датировки. Дело в том, что в 1846 году П.А.Тучков (младший) уже был генерал-майором и директором Военно-топографического депо (с 1843 года), то есть имел очень большой чин и занимал

---

2 *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. В 15 тт. Л., 1985, т.1, с.591. Далее ссылки на тексты Некрасова и примечания к ним делаются по этому изданию с указанием в скобках номера тома, части и страницы.

3 *Шилов Д.Н., Кузьмин Ю.А.* Члены Государственного совета Российской империи. СПб., 2006, с.815.

высокий административный пост[4]. К сожалению, об этом Тучкове сохранилось мало мемуарных свидетельств, большинство из которых относится к его деятельности в должности московского генерал-губернатора. Собственные его мемуары (очень краткие и скупые) доведены только до 1830 года[5]. Мемуаристы, знавшие Тучкова в относительно молодые годы, чаще всего характеризуют его как человека симпатичного, остроумного[6], но замкнутого, скромного и даже застенчивого среди людей посторонних. Однако в кругу людей близких он «был скорее болтлив, нежели молчалив, и Боже мой! Сколько ума, сколько знания высказывал он. Наблюдательность, любовь к ближнему, необыкновенная деликатность чувства, желание общественной пользы, и это все согретое необыкновенным и непритворным чувством, такою искренною симпатичностью ко всему благородному, честному и разумному»[7].

Это означает, что для того, чтобы услышать рассказ Тучкова, нужно было находиться в кругу близких ему людей. Трудно предположить возможность личного знакомства и тем более такую степень близости в 1846 году никому не известного начинающего поэта и издателя (скорее всего, знакомства Некрасова с представителями мира высшей бюрократии возникают не ранее 1854 года – времени его вступления в Петербургский Английский клуб) со столь крупным чиновником, чье ведом-

---

4 Там же, с.813.

5 Главные черты моей жизни. Записки Павла Алексеевича Тучкова // Русская старина. 1881, ноябрь.

6 Приведем его реакцию на первый приказ военного министра Сухозанета. Мемуарист, которому Тучков дал прочесть этот приказ, пишет: «Заключение его <приказа – М.М.> показалось мне несколько странным; приказ оканчивался словами: Ура! Боже, царя храни!.. С несдержанною улыбкою я возвратил приказ Тучкову», который «с тихою серьезностию протяжно сказал: “– Приказ ничего! Я с своей стороны нахожу только одно слово лишним – ура!.. Что же касается до выражения “Боже, царя храни”, то оно, по моему мнению, весьма уместно: когда же Богу и не позаботиться о сохранении русского царя, как не при выборе такого военного министра!”» (Записки Петра Кононовича Менькова: В 3-х тт. Т.2. Спб., 1898, с.259).

7 Граф С.Г.Строганов и П.А.Тучков. 1864. Из записной книжки чиновника-москвича // Русский архив. 1905. №1, с.72.

ство практически никак не было связано с литературой[8]. Вероятно, если такое знакомство имело место, то состоялось оно при посредничестве кого-то хорошо знакомого одновременно с Некрасовым и Тучковым. Наиболее возможным посредником в таком знакомстве мог быть Н.П.Огарев, хорошо знакомый с семьей Тучковых и до начала 50-х годов находившийся во вполне приятельских отношениях с Некрасовым. Однако маловероятно, что он в 1846 году активно общался и с Некрасовым, и с П.А.Тучковым. Огарев, чье знакомство с Некрасовым произошло не ранее мая этого года, вернулся из-за границы в феврале, лето провел в Соколове у Герцена, куда Некрасов только ненадолго заглянул, возвращаясь из казанского имения Григория Толстого. Сентябрь и октябрь Огарев, видимо, прожил в основном в Москве (в это время Некрасов был постоянно занят делами по изданию «Современника»), а в начале ноября уехал в Пензенское имение Старое Акшено на постоянное жительство.

Другим лицом, которое также теоретически могло познакомить Некрасова с П.А.Тучковым (младшим), была его племянница Н.А.Тучкова-Огарева, и именно на нее как на посредника указывают авторы комментариев к первому тому ПСС. Однако эпизод из ее воспоминаний, на который там ссылаются (ее рассказ о том, что Огарев часто приводил к ним Некрасова), относится к 1849 году[9]. Однако П.А.Тучков в этом эпизоде не упоминается и упоминаться не мог, поскольку с 1847 по 1850 год он по долгу службы находился в командировке[10]. Что касается 1846 года, то в это время Тучкова жила в имении Яхонтово, практически никуда не выезжая. Только летом следующего, 1847, года вместе с отцом она выезжает сначала в Москву, потом в Петербург, а оттуда за границу. В мемуарах она пишет, что этим летом встречалась с П.А.Тучковым в Петербурге – он жил на даче на Черной речке[11]. Однако о каком-либо знакомстве

[8] Правда, Военно-топографическое депо имело право осуществлять цензуру прямо касающихся его деятельности материалов, но таких материалов не печаталось и не предполагалось, очевидно, печатать в находившемся тогда в стадии перехода от Плетнева к Некрасову и Панаеву «Современнике».

[9] *Тучкова-Огарева Н.А.* Воспоминания. М., 1959, с.75-76.

[10] *Шилов, Кузьмин,* с.813.

[11] *Тучкова-Огарева*, с.55.

Тучковой с Некрасовым в это время ничего не известно (Огарев же в этом году пребывал в своем имении).

Из всего сказанного следует, что стихотворение «Так, служба! сам ты в той войне…» (или сам рассказ Тучкова) не может относиться ко времени более раннему, чем 1850 год. В воспоминаниях Н.А.Тучковой именно к весне (концу марта – началу апреля) 1850 года (то есть уже после того, как в 1849 году произошло знакомство Тучковой с Некрасовым) относится рассказ о том, как поздравить освобожденных стараниями прежде всего того самого П.А.Тучкова (младшего) из III Отделения Сатина, Огарева и А.А.Тучкова собрался целый ряд близких и далеких людей, среди которых были и не названные мемуаристкой литераторы: «Пока укладывались и переезжали, вечер настал. Быстро разнеслась по городу молва об освобождении наших дорогих узников, и все знавшие их хоть сколько-нибудь спешили в гостиницу Кулона с поздравлениями: тут были и друзья, и родственники, литераторы, генералы: Типольды, Тучковы, Плаутины, Сабуровы, Милютины, а между ними добрейший, благороднейший генерал Куцинский!»[12]. Описанная Тучковой сцена характеризуется ею как момент общего возбуждения и радости, благоприятный для непринужденного общения. В этот вечер и могла быть рассказана история, подобная той, которая легла в основу данного стихотворения, – история о причудливом сочетании доброты и жестокости в русском характере, в характере русского простонародья (в частности, Тучкова вспоминает, как сочувствовали попавшему в беду барину, ее отцу, крепостные: «Весть об аресте и увозе моего отца в Петербург быстро разнеслась по уезду: в продолжение нескольких дней, проведенных нами в сборах, по ночам приезжали из многих сел крестьяне – русские, мордва, татары – спросить у нас – правда ли, верно ли это? Мы выходили к ним с матерью и видели их неподдельное горе, слышали их плач; днем они не смели уже ездить к их защитнику. ”Неужто враги его погубят? – говорили они простодушно, – нет, царя не обманешь, он увидит правду и выпустит Лексея Лексеевича“»[13]).

[12] Там же, с.93.

[13] Там же, с.86-87.

Таким образом, если считать достоверным некрасовское указание на Тучкова (младшего) как на источник, у которого взят сюжет стихотворения «Так, служба! сам ты в той войне…», то приходится признать, что датировка его 1846 годом неверна, является следствием ошибки памяти Некрасова[14], а стихотворение, вероятно, написано весной 1850 года[15].

[14] Такая ошибка памяти вполне типична для этих пометок. На то, что они могут содержать ошибки, вызванные болезненным состоянием, в котором они делались поэтом, указала сама А.А.Буткевич в одном из писем С.Н.Пономареву. См.: Литературное наследство. Т.53-54. М., 1949, с.177.

[15] Очень маловероятным представляется и отнесение к более поздним годам, когда начинает набирать обороты “огаревское дело”, которое вряд ли вызвало симпатию к Некрасову со стороны близких к Огареву Тучковых.

Т.И.Печерская

Свидетельства современников как источник литературной репутации

Литературная репутация, как известно, включает целый комплекс представлений о писателе. Первоначально она формируется современниками, а затем передается последующим поколениям, которые либо воспринимают ее как достоверную и закрепляют в истории литературы, либо подвергают ревизии и пытаются корректировать. В биографическом смысле «прижизненная» литературная репутация неустранима, она не может быть изменена в пользу другой, «более справедливой». Еще менее приложимо к ней понятие «объективность». В историко-литературном отношении литературная репутация формируется исключительно в субъективном восприятии современников и доходит до нас в разнообразных видах – в воспоминаниях, дневниковых записях, письмах, словом, документах, на достоверность которых можно полагаться лишь с большим допуском. Другой вопрос, какие источники являются для исследователя более авторитетными и, следовательно, предпочтительными, какого рода концептуальные задачи решаются в то или иное время (одной эпохе нужен «положительный» облик человека, другой – «отрицательный»). Восстановление «доброго имени» – характерная примета современных исследований. Доста-

точно назвать Ф.В.Булгарина, Н.С.Лескова, П.И.Мельникова-Печерского, А.Ф.Писемского, чьи литературные репутации в историческом смысле были «пересмотрены» и «восстановлены в правах».

Вместе с тем нельзя не учитывать, что именно «прижизненная» репутация писателя является важной частью его литературной биографии, понятия, разумеется, более широкого, тесно связанного с тем, что Ю.Н.Тынянов называл литературной личностью, отличая ее от «индивидуальности литератора» и даже противопоставляя ей[1]. Кроме того, изучение путей формирования литературной биографии и ее составляющих в динамическом аспекте помогает исследователю, если воспользоваться градацией Г.О.Винокура, не ограничиваться «антикварной» стадией разысканий, где биографический материал довлеет сам себе. На второй, собственно исторической стадии важно осмыслить этот материал «как связный рассказ» о культурном поколении[2].

В этом отношении особый интерес представляет литературная жизнь середины XIX века, отличавшаяся обостренным общественным вниманием к «литературной личности». Литературная репутация легко становилась заложницей журнального «ратоборства» (как называл А.В.Дружинин «журнальные свары»), жертвой скандалов, слухов, анекдотов и сплетен. С точки зрения Е.Н.Пенской, с одной стороны, «литературоцентричность», притягивающая повышенное внимание к внутренней жизни литературного сообщества, с другой – журнальная тактика, поддерживающая постоянный градус публичного возбуждения, сформировали своего рода «культ скандала»[3]. Особенно

---

[1] Понятие «литературная личность» было введено Ю.Н.Тыняновым в статье «Литературный факт» (1924) и поддержано Б.М.Эйхенбаумом («Литературный быт», 1929). Отчасти оно коррелирует с суждением Б.В.Томашевского о «поэтах с биографией», высказанном в работе «Литература и биография» (1923).

[2] *Винокур Г.О.* Биография и культура. М., 1997, с.61. (Работа впервые опубликована в 1926 году.)

[3] *Пенская Е.Н.* «Журнальное безобразие»: анатомия скандала в литературно-публицистических интерпретациях 1850–1860-х годов // Семиотика скандала. Париж; М., 2008, с.518.

выделяются радикально настроенные журналы – «Современник» с примыкающими изданиями, «Свистком» и «Искрой», «сиамскими братьями русского острословия», и «Русское слово». По свидетельству многих, именно «Свисток» и «Искра» «привили вкус к высмеиванию, зубоскальству, памфлету, карикатуре, вообще к нападкам на все известные личности»[4]. В статье «Русские общественные заметки» Н.С.Лесков, подвергавшийся беспрецедентному в истории литературы шельмованию, возмущенно пишет о крайней степени распущенности общественных и литературных нравов: «…можно смело предлагать миллиардную премию за указание хотя одного имени не обруганного и даже не опозоренного литературного человека, и такого имени никто указать не в состоянии»[5].

Общественное и, соответственно, журнальное поле было поделено на сегменты, и каждый издатель и читатель знал *свой* круг писателей, публицистов и критиков. Описывая литературную жизнь второй половины 50-х годов, П.Д.Боборыкин отмечает, что редакции журналов, заменившие кружки и салоны, напоминали военные лагеря. Они все более обособлялись и уже «были готовы к тем ужасным схваткам, которые омрачили в скором времени петербургский журнализм небывалым и впоследствии цинизмом ругани»[6]. Журнальные схватки были не только «бумажными», в мемуарах часто мелькают упоминания о дуэлях и драках – как способах оскорбления, так и формах отстаивания чести. И.Рейфман указывает на любопытные особенности дуэлей разночинцев-журналистов, зарекомендовавших себя наиболее рьяными дуэлянтами[7]. Дуэли в разночинской среде и дуэли дворян с людьми другого сословия – явление совершенно новое для дуэльной культурной традиции. В частности, исследователь упоминает несостоявшуюся дуэль М.Н.Каткова и М.А.Бакунина, секундантами которых должны

---

4 *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: В 2 т. М., 1965. Т. 1, с.284.

5 *Лесков Н.С.* «Русские общественные заметки». (Впервые опубликовано: «Биржевые ведомости», 1869, №№ 236 и 340, 1 сентября и 14 декабря.)

6 *Боборыкин П.Д.* Указ. соч. Т.1, с.233.

7 *Рейфман И.* Ритуализованная агрессия: Дуэль в русской культуре и литературе / Авторизованный перевод с англ. Е.А.Белоусовой. М., 2002.

были стать И.И.Панаев и В.Г.Белинский, и высказывает предположение, что Бакунин, из-за отъезда которого не состоялась дуэль, мог пытаться сознательно избегать ее в силу неравенства социального статуса противника, противоречащего дуэльному кодексу (Катков, как и Белинский, – разночинцы). В целом же разночинские дуэли чаще лишь имитировали «настоящие» поединки, поскольку участники слабо и отчасти «литературно» представляли дуэльную традицию, здесь, как у героев Достоевского, главенствовала «амбиция». Кроме того, обычным делом стала публичность обсуждения дуэли, при этом сами участники охотно обсуждали подробности любого рода[8].

Интересны не только реальные дуэли, но и возможные, позволяющие увидеть способы выхода из конфликта. Укажем на еще один эпизод несостоявшейся дуэли, отражающей дух нового времени. Гвардейский офицер позволил себе «дерзкую выходку» в адрес жены Чернышевского, о чем, как пишет Н.В.Рейнгардт[9], «много говорили тогда в Петербурге». Чернышевский, к удивлению многих, не предпринял в связи с этим никаких действий. Напротив, поскольку дело получило огласку, его вызвал начальник штаба корпуса жандармов и предложил заставить офицера извиниться перед ним и супругой. Чернышевский отклонил предложение, сказав, что, вероятно, это будет «тяжело для офицера, для его самолюбия». Мемуарист приводит этот эпизод вовсе не в контексте темы *честь – бесчестие*, он развивает мысль о предусмотрительности Чернышевского, не хотевшего привлекать к себе внимание полиции: «Современник» уже был закрыт, и все опасались ареста. Очевидно, что в данном случае личная честь была рационально пожертвована в пользу других, более важных в тот момент интересов. И этот эпизод, разумеется, никак не повредил репутации Чернышевского в глазах автора, во мнении единомышленников и сочувствующих, скорее наоборот.

Подобные случаи представляют интерес не только с фактической точки зрения. Интенция пишущего, формируя повествование, создает сюжеты, иногда существенно усложняющие

[8] См. подробнее там же, с.83-89.

[9] *Рейнгардт Н.В.* Встречи в Астрахани // Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 тт. Саратов, 1958. Т.2, с.271.

фабульную сторону дела. Герой повествования в личных текстах, будь то мемуары, письма или дневники, всегда опосредован авторским рассказом о себе. Мы же получаем редкую возможность – проследить непосредственно сам способ создания облика того или иного человека через восприятие пишущего. Характерно, что в нарративном смысле повествование почти всегда имеет вид «объективной» и достоверной истории. Это своего рода аналог механизма, формирующего понятие «литературная репутация». Повествовательная рефлексия, сознательно или бессознательно, направляет читателя не столько к «первоисточнику», сколько к самому воспринимающему «исторический объект», что и обеспечивает эффект оптического обмана.

Рассмотрим с этой точки зрения еще один мемуарный фрагмент. О возможной дуэли «Библиотеки для чтения» с «Искрой» известно по различным источникам, этот факт уже прочно вошел в историю журналистики. В данном случае нас будет интересовать П.Д.Боборыкин, лицо заинтересованное, автор злополучного фельетона, спровоцировавшего конфликт[10]. Суть дела проста: Писемский по своему редакторскому произволу решил усилить критический пафос фельетона и вставил в него «от себя» фразу о «не совсем благородной натуришке» «Искры», та оскорбилась и пригрозила «историей», то есть дуэлью. Однако Боборыкин излагает происшествие таким образом, что у читателя невольно возникает двойственное чувство по поводу главных участников события. Свою историю, теперь уже в буквальном смысле, Боборыкин начинает с того, что роль фельетониста ему, писателю, «начавшему с ответственных произведений», вовсе была не нужна, к тому же он – из дипломатических соображений – сознательно «воздерживался от всякой резкой выходки», от всего, что могло выставить его «в неверном и невыгодном» свете перед читателем «хотя бы и не радикально настроенным, но уважающим лучшие литературные традиции». И вдобавок он «рисковал повредить себе в глазах той публики, какую всегда имел в виду, и перед персоналом своих собратов». Заметим попутно, что это довольно странная интенция автора, взявшегося за фельетон. Очевидно что «вступление», оговаривающее

[10] *Боборыкин П.Д.* Указ. соч. Т.1, с.277-279.

намерения автора еще до сообщения об «инциденте», преследует другую цель – оно «усугубляет» вину Писемского, который не только бросил скандальную тень на репутацию фельетониста, подписывающегося псевдонимом «Петр Нескажусь», но и на всю редакцию. Что же Алексей Феофилактович? По словам Боборыкина, он, «в состоянии хмеля», стал жаловаться на то, что редакция «Искры» прислала ему вызов за фразу в чужом фельетоне. Однако Боборыкин уже запасся корректурой из редакции и показал ему фразу, вписанную почерком Писемского. По всему выходило, что вызов должен принять Писемский, чего он не отрицал, «но дуэль ему не улыбалась». В результате Писемскому удалось замять дело и дуэль не состоялась. Напоследок, усиливая впечатление опасности, грозящей теперь уже не только репутации, но и жизни, Боборыкин сообщает, что если бы Писемский «наотрез отказался от поединка и не захотел извиниться, редакция, наверное, потребовала бы тогда имя фельетониста». Уронил ли репутацию Писемский – неизвестно, но вот то, что Боборыкин таким рассказом ее не поддержал – очевидно, как, впрочем, и свою, хотя и сделал это невольно – подвел нарратив.

Завершая дуэльную тему, укажем еще на один мемуарный фрагмент, помещенный в книге Т.И.Полнера «Лев Толстой и его жена. История одной любви»[11]. Речь также идет об одной несостоявшейся дуэли, и на этот раз потенциальными дуэлянтами были Тургенев и Толстой. Конфликт получил широкую известность и стал достоянием многих мемуаров, а затем вошел в биографические исследования, посвященные тому и другому писателю. Книга Т.И.Полнера, горячего поклонника Толстого, интересна тем, что он вводит дополнительный эпизод, объясняющий психологическую подоплеку раздражения Тургенева, спровоцировавшего вызов. Эпизод имитирует мемуарное (читай «достоверное») изложение обстоятельств, на деле целиком выдуманных для смысловой мизансцены высказывания. К фактической стороне относится лишь то обстоятельство, что Тургенев во время приезда Толстого в Спасское весной 1861 года разговаривал с ним о новом, еще не опубликованном романе

[11] *Полнер Т.И.,* «Лев Толстой и его жена. История одной любви». (Впервые опубликована в Париже в 1928 г.*)*

«Отцы и дети». Из Спасского, как известно, они поехали к Фету, где и вспыхнул известный конфликт, вызванный неодобрительными замечаниями Толстого по поводу воспитания дочери Тургенева. Тургенев вспылил, резко высказался, что, собственно, и повлекло вызов на дуэль. При этом, как пишет автор, Толстой «не желал выходить на дуэль “пошлым образом” – с секундантами, доктором и шампанским; он звал Тургенева выехать на опушку леса с заряженными ружьями и стреляться без свидетелей, “по-настоящему”. Тургенев извинился. Но писатели расстались на 17 лет». Что должен подумать читатель о Тургеневе? Безусловно, одно – он струсил, встретив прямой и жесткий отпор Толстого. Однако читатель уже был подготовлен к его неблаговидному облику, поскольку «вспышка» Тургенева имела подоплеку, коренившуюся в том самом псевдомемуарном, беллетризованном эпизоде, предшествовавшем описанию обеда у Фета[12]. Вот как он выглядит у Полнера: «Свидание в Спасском протекало вполне мирно. За прекрасным обедом Тургенев с некоторым волнением говорил о только что конченном романе. Толстой выразил желание прочесть рукопись. После обеда хозяин заботливо устроил в гостиной подходящую обстановку: все мухи были изгнаны, к огромному дивану придвинут столик с рукописью романа, курительными принадлежностями, любимыми напитками. Тургенев, наладив все это, на цыпочках удалился из комнаты, бережно притворив дверь, чтобы ничто не могло отвлечь внимания гостя… В полной тишине Толстой принялся за чтение. Но скоро глаза его стали смыкаться и незаметно для себя он… заснул. Вдруг точно что-то толкнуло его. Он проснулся и увидел спину Тургенева, который выходил из комнаты. В дальнейшем о романе не было произнесено ни слова». В этом повествовании расставлены многочисленные знаки, указывающие на рассказчика, его буквальное присутствие в тексте, и они-то

[12] А.Фет и был единственным очевидцем, оставившим мемуарное свидетельство о происшествии. Он писал о том, что только искажение истины в слухах и сплетнях о размолвке Толстого и Тургенева, с которым ему приходилось сталкиваться неоднократно, побуждало его возвращаться к теме ссоры. См.: Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. Т.1. М., 1969, с.229-230. Также об этом см.: *Гусев Н.Н.* Материалы к биографии Л.Н.Толстого. 1955–1869. М., 1957, с.438-445.

должны «внушить» читателю ощущение присутствия рассказчика в пространстве эпизода, что и обеспечивает «достоверность». Здесь инсценировано имплицитное присутствие и второго рассказчика – Толстого (кто же, как не он, видит спину уходящего Тургенева и проч.). Мы не будем останавливаться сейчас на известной «истории вражды», отметим только, что если Тургенев и не выступает в мемуарных свидетельствованиях отчаянным храбрецом (чего стоит его многократно тиражированная фраза на тонущем корабле: «Спасите меня, я единственный сын у матери!»), то уж в мелочном авторском самолюбии его не укорил никто. Однако автора не интересует Тургенев, тем более его человеческая и литературная репутация, его герой – Толстой, именно его безупречность, благородство и правота находятся в тематическом фокусе высказывания на протяжении всего повествования.

Дуэль как разрешение конфликта и восстановление честного имени могла заменяться «товарищеским судом» или судом посторонних и незаинтересованных лиц, решение которых должно признаваться как участниками конфликта, так и общественным мнением. Однако общественное мнение могло формироваться и в обход этих неписаных правил. В этом отношении показателен конфликт Гончарова и Тургенева (последний оказывался в центре скандалов, сплетен и слухов едва ли не чаще всех писателей). На этот раз причиной конфликта стало уязвленное писательское самолюбие Гончарова, заподозрившего Тургенева в литературном «воровстве»[13]. Он не только недвусмысленно выразил свои подозрения в письме Тургеневу, но и стал обсуждать их публично. П.В.Анненков писал: «Вслед за письмом стали распространяться и расти в Петербурге слухи, что оба романа Тургенева суть не более как плагиат неизданной повести Ивана Александровича»[14]. А.В.Никитенко, явно находившийся на волне общей ажитации и подобных слухов, в дневнике записывает,

[13] Подробнее см.: И.А.Гончаров и И.С.Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского дома / Предисл. и примеч. Б.Энгельгардта. Пг.: Academia, 1923.

[14] *Анненков П.В.* Шесть лет переписки с И.С.Тургеневым. 1856–1862 // Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983, с.432.

что Тургенев в ответном письме «назвал… слова клеветой и потребовал объяснения в присутствии избранных обоими доверенных лиц; в противном случае угрожал дуэлью»[15]. По мемуарам участников «третейского суда» ясно, что симпатии всецело находились на стороне Тургенева, при том что сочувствие вызывали оба писателя, «имевшие одинаковое право на уважение к их авторитетному имени»[16]. В итоге провозглашенное решение и восстанавливало репутацию Тургенева, и было максимально лояльным по отношению к Гончарову. Его не обвинили в клевете и тем самым не подтвердили обвинение Тургенева, напротив, все суждения сводились к тому, что «русская почва» дала «несколько схожих положений <…> что оправдывает и извиняет обе стороны»[17]. В дневнике А.В.Никитенко высказался гораздо определеннее по поводу общих и своих симпатий, вполне разделив неудовлетворенность Тургенева таким вялым, аморфным результатом: «Вообще, надо признаться, Иван Александрович в этой истории играл роль не очень завидную; он показал себя каким-то раздражительным, крайне не обстоятельным и грубым человеком, тогда как Тургенев вообще, особенно во время этого объяснения, без сомнения для него тягостного, вел себя с большим достоинством, тактом, изяществом и какою-то особенной грацией, свойственной людям порядочным высоко образованного общества»[18]. Официальное решение, формально не задевающее Гончарова, даже, как всем показалось, вполне устроившее его, в реальности не помогло, и общее мнение склонилось не в его пользу. В мемуарах, затрагивающих литературную жизнь этого времени и историю с плагиатом, Гончаров представлен комической фигурой, человеком с больным самолюбием, выразившимся в крайних и нелепых формах.

---

15 *Никитенко А.В.* Записки и дневник: В 3 т. Т.2. М., 2005, с.172. По воспоминаниям П.В.Анненкова выходит, что «доверенными лицами» были избраны С.С.Дудышкин, А.В.Дружинин и П.В.Анненков. А.В.Никитенко, описывая произошедшее на квартире Гончарова, называет и себя в числе экспертов, призванных сопоставить «улики» и вынести решение.

16 *Анненков П.В.* Указ. соч., с.433.

17 Там же.

18 *Никитенко А.В.* Указ. соч., с.173.

Следует упомянуть идейно-политические поединки журналистов в 60-е годы, в которых свидетели с обеих сторон также были уполномочены вынести публичное решение о том, кого считать победителем, причем это решение фиксировалось письменно, например, в протоколе, как это было на публичном диспуте Н.Г.Чернышевского и А.В.Эвальда. Поединку Чернышевского предшествовала статья Эвальда по поводу правительственного решения о закрытии Петербургского университета, в которой он осуждал профессоров, потакающих радикально настроенным студентам, и выражал сожаление о том, что студенты, вместо того чтобы учиться, тратят силы на занятия политикой. Статья вызвала большой шум, и Чернышевский опубликовал ответную статью, в которой, в частности, предложил автору продолжить публичный диспут в присутствии свидетелей. Его целью, в частности, было намерение добиться опровержения факта, на котором настаивал Эвальд, писавший, что не профессора, а студенты своими действиями вынудили правительство закрыть университет. Понятно, что, по замыслу Чернышевского, победа, в которой не сомневался ни он, ни его единомышленники, должна была укрепить идеологическую позицию и статус «Современника», а поражение Эвальда должно было уничтожить не столько его гражданскую репутацию (учитель городского училища мало интересовал Чернышевского), сколько репутацию «реакционного издания», «С.-Петербургских новостей», редактором которых был в то время Краевский. Показательно, что мемуаристы описывают встречу в дуэльной стилистике. Эвальд: «Примете ли Вы этот вызов, – спросил меня Краевский. – Разумеется. Только не знаю, кого выбрать в свидетели»[19]. Антонович: «Перчатка, брошенная Чернышевским, была поднята противником, выражаясь рыцарским языком»[20]. Назначенные свидетели, выполняя роль секундантов, заранее оговаривают место и условия поединка. Во время диспута, вопреки «правилам», свидетели обеих сторон сами вступают в горячую полемику, едва

[19] *Эвальд А.В.* Воспоминания // Чернышевский в воспоминаниях современников. Т.1, с.375.

[20] *Антонович М.А.* По поводу литературных воспоминаний А.В.Эвальда // Там же, с.367.

не закончившуюся потасовкой (противникам «приходилось разнимать чуть не силою» своих «секундантов»). В результате Эвальд все-таки дает согласие подписать протокол, хотя и выражает протест по всем пунктам, заявленным оппонентом. Возмущение его сторонников связано прежде всего с тем, что теперь «эти господа будут носиться повсюду, показывая подпись как лучшее доказательство своей правоты»[21].

Говоря о литературной жизни середины века, нельзя не коснуться сословного противостояния разночинных и дворянских литераторов[22]. Как известно, свержение авторитетов было стратегической задачей времени. Однако даже в «Современнике», уже избавившемся от «старых друзей» Некрасова, «писательская братия» разночинцев не чувствовала себя своей. Речь идет прежде всего о новобранцах, пришедших в журнал на волне интереса к народной теме. Многие попадали в литературу случайно, начинали заниматься писательством просто потому, что это был самый легкий и доступный вид заработка, хотя и небольшого. Б.М.Эйхенбаум отмечает парадоксальность литературной ситуации середины века: профессионализация литературы происходила за счет дилетантов[23] и выражалась в существенном понижении уровня литературы в целом. Прозвание «богема» младшее поколение разночинцев получило исключительно благодаря образу жизни. Брандес, датский литературный критик, приезжавший в Петербург читать лекции, с интересом знакомился с сотрудниками и авторами демократических изданий и был очень впечатлен образом жизни этого слоя петербургских литераторов: «Круг <…> сотрудников в основном состоял из гениальных, творческих “цыган”; все они в России бедны, голодны и в долгах, а те, кто постарше, как правило, несчастны в браке <…> следует сказать, что всех этих журналистов, молодых и не очень, объединяет склонность к спиртному, ненадежность

[21] Там же, с.372.

[22] Подробнее см.: *Печерская Т.И.* Разночинцы шестидесятых годов XIX века: феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики (мемуары, дневники, письма, беллетристика). Новосибирск, 1999.

[23] *Эйхенбаум Б.М.* Литература и писатель // Эйхенбаум Б.М. Мой временник. Маршрут в бессмертие. М., 2001, с.73.

в денежных вопросах, отсутствие основательного образования и постоянное уныние. Некоторые из них совершенно разрушены бездомной жизнью <…> Ясно, что эти писатели знают лишь малую часть общества и имеют очень узкое и своеобразное мировоззрение. И так как они незнакомы с высшим обществом, держась от него на расстоянии, то они там не известны»[24].

Социальная ущербность ощущалась ими в первую очередь из-за разницы материального и сословного положения и образа жизни. Так, скажем, многие считали бедность прямым следствием того, что издатели наживаются на них. Некрасов – первая фигура в списке «эксплуататоров», причем такую репутацию ему создавали те, кого он материально поддерживал, создавал литературное имя, выручал из трудных жизненных ситуаций. Н.Успенский пишет о постоянной озлобленности А.И.Левитова «…на весь мир, особенно на издателей и редакторов, которых называл эксплуататорами <…> имя его пользовалось такой громкой известностью, что каждый новый издатель журнала считал долгом пригласить автора “Степных очерков” к себе в сотрудники; в свою очередь, Левитов считал необходимым “заполучить авансу”, – как он выражался, – с нового эксплуататора… – Да с ними иначе и нельзя, – пояснял Александр Иваныч, – они строят себе дома, ездят в каретах, а наш брат ходит чуть не на голенищах… Вон Некрасов купил себе огромное имение и соорудил винокуренный завод, это поэт-то, оплакивающий меньших братьев!.. А сколько он выигрывает в карты в Английском клубе!..»[25].

Тот же Н.Успенский оставил (интересные во многих отношениях) воспоминания о том, как они с Левитовым ездили в коммуну В.А.Слепцова[26]. О Знаменской коммуне, несмотря на короткий срок ее существования, сохранилось много мемуарных свидетельств современников и литературных откликов, настолько сильное впечатление произвел опыт общежития

[24] *Брандес Г.* Русские впечатления / Перевод с датского. М., 2002, с.115.

[25] *Успенский Н.В.* «А.И.Левитов». (Впервые опубликовано: Успенский Н.В. Из прошлого. М., 1889.).

[26] *Успенский Н.В.* «В.А. Слепцов». (Впервые опубликовано: *Успенский Н.В.* Из прошлого. М., 1889.)

«новых людей»[27]. Однако нигде мы не встретим подобных впечатлений, здесь фиктивность особого рода. Описание Успенского выделяется совершенно определенным акцентом, выдающим разночинскую завистливую насмешку над барскими затеями, и в этом они с Левитовым единодушны. Последний так объясняет причину, по которой их не возьмут в коммуну: «Я раз говорил ему, дескать, нельзя ли мне в качестве хоть парии как-нибудь приютиться у вас, хоть, примером будем говорить, в кухне… “Ну, нет!” – сказал Василий Алексеевич. – Это немыслимо, во-первых, потому, что у нас в кухне наблюдается самый строгий, педантический порядок, а ты любишь вследствие катара чуть не через две-три минуты плевать… Во-вторых, ты любишь выпить и из кухни можешь как-нибудь ворваться в самую коммуну и бушевать… А главное, все вы, народные писатели, страдаете безденежьем, а у нас живут люди более или менее обеспеченные: тут есть и дочка графа, и сынок Тит Титыча… Нет, Левитов, ты эту кухню выброс из головы… Я лучше буду по временам оказывать тебе пособие в форме какого-нибудь пиджака, трех рублей, стеариновых свечей и так далее”».

В рассказе о самой коммуне саркастически описана необыкновенная роскошь, которой просто не могло быть: «ярко освещенный подъезд громадного дома, напоминавшего своей внушительностью совершенный дворец», «солидный швейцар с булавой», лестница, «украшенная статуями греческих богов и экзотическими растениями». Далее приятели попадают в роскошную квартиру «с необозримой анфиладой комнат, освещенных люстрами, лампами с затейливыми абажурами и бра на стенах. Повсюду слышался веселый шумный говор, смех, споры, а где-то вдали раздавались мелодичные звуки фортепиано». Между хозяином коммуны и Левитовым завязывается светский разговор: гость интересуется, давно ли Слепцов видел Некрасова и не вспоминал ли тот о его существовании, на что Слепцов отвечает, что обедал у Некрасова недавно, и тот сетовал, что Слепцов много пьет. – «А им, этим литературным плантаторам,

[27] *Жуковская Е.И.* Записки. М., 2001; *Водовозова Е.Н.* На заре жизни. Мемуарные очерки и портреты: В 2 тт. Т.2. М., 1987 (Серия литературных мемуаров); *Панаева А.Я.* Воспоминания. М., 1956; *Скабичевский А.М.* Литературные воспоминания. М., 2001, и многие другие.

не вредно каждый вечер пьянствовать в клубе да объедаться?» – возмущается Слепцов. – «Ну, да там, Александр Иванович, пьют не сивуху, а шампанское… Это большая разница…». К счастью разговор не успевает зайти в тупик, поскольку появляются девушки, из которых одна просит растолковать латинское слово, другая спрашивает, что Слепцов порекомендует ей почитать. Спустя какое-то время Левитов щедро делится впечатлениями и даже сочувствует Слепцову: «Представь себе такое безобразие: с утра до ночи Слепцов окружен барышнями, которые без всякого милосердия осаждают его вопросами, что им делать? какую стезю жизни избрать?.. А он надуется какого-нибудь шартрезу и возвещает: “Надо всем идти в народ!!!” – “Что ж там делать?” – спрашивают его поклонницы. “Отвяжитесь от меня Христа ради… Что хотите, то и делайте…”». Вряд ли противники Слепцова могли охарактеризовать его более язвительно. Общая симпатия, писательская известность, слава общественного деятеля, взявшегося на практике осуществить «фаланстер Фурье» по рецепту романа Чернышевского, – все это сочеталось в Слепцове с внешней привлекательностью, притягивавшей внимание и юных нигилисток, и светских дам, к тому же, разделяя новейшие идеи разночинной молодежи, он вовсе не симпатизировал «аскетической» стороне учения, сохраняя привычки, которые приятели-разночинцы всецело относили к его дворянскому происхождению.

Заключая обзор «свидетельского материала», из которого «сшивались» литературные репутации, можно сказать, что весь он может быть прокомментирован строкой Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора…». В переводе на язык научного описания проблемы это описывается так: субъективность и случайность информации, из которой в основном и состоят документальные источники, может быть уподоблена «шуму» в информационном канале (как понимала это структурно-семиотическая школа). Однако надо признать, что и «сор», и «шум» являются важнейшими составляющими историко-литературного процесса, и без учета этого мы рискуем остаться всего лишь с грудой «антикварного» материала.

И.В.Мотеюнайте

Бытие или существование?

К вопросу об изображении провинциального города

Последние десятилетия в отечественном литературоведении отмечены интересом к теме провинции; и существенное место здесь занимает провинциальный город, образу которого посвящено уже немало как конкретных, так и обобщающих работ. Однако эту тему хотелось бы продолжить одним дополнением.

В русской литературе XIX века образ провинциального города, как известно, достаточно разработан. Его формирование началось в творчестве Гоголя еще Миргородом, но особенно «сборным городом» (Гоголь) «Ревизора» и «губернским городом NN» «Мертвых душ», которые лежат в основе своеобразной традиции. Уже в «Ревизоре» на примере маленького уездного города, главной чертой которого стала удаленность («три года скачи…»), Гоголь создал полноценный образ российского бытия. Формированию столь широкого обобщения в драме, избегающей описательности, способствуют не географические описания, а воспроизведенная система должностных отношений[1]. В «Мертвых душах» же эпически обстоятельное описание города NN формирует представление и об общей атмосфере российской жизни, и о специфике действующих лиц поэмы.

[1] *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1988, с.188-201.

Утверждение о типичности («…город никак не уступал другим губернским городам») все же потребовало от автора развернутого многодетального описания, подтверждающего само понятие типичности. В тексте воспроизводятся конкретные черты городского облика: цвет и высота домов, архитектурные детали, вывески; особое внимание уделено таким приметам освоенного человеком пространства, как городской сад, мостовые, улицы, заборы; в качестве неотъемлемых атрибутов общественной жизни упомянуты трактир и газета. В результате общий образ города мертвых душ и самобытные, гоголевские приметы русской провинции, как, например, алогичные надписи на вывесках («Иностранец Василий Федоров»), в читательском сознании легко совмещаются и через два века. Индивидуально-неповторимые черты в этом гоголевском образе присутствуют наряду с типичными, воплощающими «родовые» свойства провинциального города.

Таким образом, провинциальный город с самого начала стал символизировать в художественном тексте российскую жизнь в целом. Рассматривая Глупов и Калинов, А.И.Журавлева приходит к выводу о том, что оба автора формируют «некий аналог античного полиса – города-государства, символизирующего национальную жизнь, понятую исторически, в ее всеобщих, сущностных очертаниях»[2]. Город оказался удобен авторам как пространство, отражающее важнейшие для эпохи признаки человеческого существования. В городской жизни, в большей степени, по сравнению с сельской, оторванной от природы, более выпуклы формы социальной упорядоченности. Актуальность социальной проблематики диктовала писателям XIX века и выбор пространства. Критическая настроенность к государственному устройству и акцентирование социальной несправедливости порождали соответствующие города-миры, в образах которых с разной степенью отчетливости выражен сатирический аспект. Это наметило в развитии данной темы определенную тенденцию: преобладание отрицательных черт в описании провинциальной жизни. Бахтин, отмечая, что существует

[2] *Журавлева А.И.* Город Глупов и город Калинов // Щедринский сборник: Статьи. Публикации. Библиография. Тверь, 2001, с.36.

несколько разновидностей «хронотопа провинциального городка», в том числе идиллическая, подробней останавливается, однако, на его флоберовском варианте: «Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают… Это густое, липкое, ползущее в пространстве время»[3]. Еще резче высказался, напр., В.В.Абашев: для образа провинциального города «характерны удаленность от центра не как географическое, а как онтологическое свойство, изолированность в пространстве, особая темпоральность с характерной замедленностью, сонностью и иллюзорностью, вплоть до остановки времени. Провинциальный город как литературный локус характеризует засасывающая вязкость жизни как метафизическое качество, чувство обреченности, которое пронизывает существование, господство массового, стереотипного, рутинного над индивидуальным и творческим и т.д.»[4].

И всё же такое, отчетливо оценочное, восприятие оформилось лишь в XX веке, после горьковского городка Окурова, сологубовского города в «Мелком бесе», изображения провинции Андреем Белым в «Серебряном голубе» и Замятиным в «Уездном». В XIX столетии хотя в описании провинции и был оценочный потенциал, но он не выражался столь жестко и однозначно. Поэтичность Калинова – важная его характеристика, Крутогорск и даже Глупов, в целом сатирически изображенные, несопоставимы с инфернальными локусами провинции у Белого или Сологуба[5]. Вот об этой тенденции: изображать городское пространство провинции с отличными от социально обличительных целями – и хотелось бы сказать.

В ряду образов городов, формирующих представление о провинции (= русской жизни в целом) в ином, по сравнению

[3] *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с.396.

[4] *Абашев В.В.* Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000, с.53.

[5] *Масленникова О.Н., Балашова Е.А.* Андрей Белый и Федор Сологуб: «провинциальный сюжет» // http://main.isuct.ru/files/publ/vgf/2008/336.pdf; *Спивак М.* «Заветные Грязищи» и «славный город Лихов»: топонимика // Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель. М., 2006, с.29.

с приведённым, оценочном регистре, важное место занимает лесковский Старгород[6]. Этот образ у Лескова теснейшим образом связан с продолжительным замыслом: «Чающие движения воды», «Божедомы» и, наконец, «Соборяне». В «Чающих движения воды», в соответствии с жанровым обозначением хроники, первые главы посвящены истории Старого Города: он возникает с обретением иконы Святого Николая во времена «поганства». Установление христианства в городе через борьбу с язычниками и споры со староверами находит свое отражение в современности и показывается на сюжетном уровне повествованием о Котине Пизонском, христианская душа и жизнь которого станет примером для самого протопопа Туберозова в позднейших «Соборянах». Так город как освоенное человеком пространство и сам человек, в нем существующий, связываются в авторском повествовании. Лесков, по собственному признанию, стремился изобразить героя и среду «вместе», «на равных», без развиваемого романтизмом их противопоставления[7]; это стремление просматривается и в «Соборянах». По сравнению с «Чающими движения воды», здесь смещен акцент с хроникального на романный, и на первый план выдвинут человек; но помимо драматичных коллизий, вызванных столкновением истины с ложью, искренности с фальшью, веры с равнодушием, помимо проблемы экзистенциального одиночества человека в произведении подробно воспроизводится типичная провинциальная обыденность.

В частности, по всему тексту «Соборян» разбросаны упоминания непритязательных занятий горожан, типа купания в реке, чаепитий, собраний и домашних дел. Но при всей их обычности, они органично включены в развитие сюжета, чем «приподнимаются» в читательском сознании. Они призваны не только создавать реалистичный фон жизни, а специфически характеризуют героев, которые успешно справляются с засасывающей

---

6 См., напр.: *Казари Р.* Русский провинциальный город в литературе XIX в. Парадигма и варианты // Русская провинция: миф – текст – реальность / Сост. А.Ф.Белоусов, Т.В.Цивьян. М.; СПб., 2000, с.164-170.

7 См., например, в письме Щебальскому 1874 года: «Почему не идти рядом и среде и герою?» (Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 тт. Т.10. М., 1958, с.360).

скукой повседневности. Многочисленные увлечения «непомерного» Ахиллы (дрессировка собачки, объезд коней, ночная охота за зайцами, выступления у фокусника или пение в хоре) и «умного» протопопа Савелия (игра в шашки, курение трубки, дрессировка птицы и тихие домашние шутки супруги), – эти «мелочи жизни» в результате формируют впечатление о жизни провинциального города как о довольно разнообразной. В соответствии с тем, что они «вовсе не казались мелочами для тех, кто их чувствовал, кто с ними боролся и переносил их»[8], они, по логике автора, не только «обмельчают» человеческое бытие, но и наполняют его.

Не только скука («Действительно скука неодоленная», – замечает в дневнике Туберозов), но и другие общие места в описании провинциального города: сплетни и мечты об иной жизни, даже скандалы на собраниях – в «Соборянах» присутствуют, однако без акцентирования их окончательности и негативной характерологичности. Например, и Ахилла, и Савелий Туберозов, оба не чуждые своеобразному «печоринскому» комплексу недовоплощенности внутренних потенций личности, не меняются под влиянием ежедневных «мелочей»; их эволюция мотивирована в тексте иными факторами: логикой внутреннего, не зависимого от воздействия обыденности, развития личности, причем вектор этого развития направлен вверх.

То же самое можно сказать о сплетнях и скандалах, занимающих важное место в сюжете, но не меняющих человеческой сути героев Лескова. Особенно показательно отсутствие в «Соборянах» на уровне сознания героя наиболее выраженной в русской литературе оппозиции столица/провинция. В рассказах персонажей об иных городах определяющими становятся непосредственные интересы говорящего и общезначимые новости; какое бы то ни было сравнение уездного города с губернским или со столицей в тексте отсутствует. Мысль об отсталости провинции от столицы, оценка жизни в категориях оппозиций отданы несимпатичным автору героям, Бизюкиной и Термосесову. Получается, что укоренённость лесковского героя на земле не географична, он в большей степени детерминирован изнутри,

[8] *Лесков Н.С.* Собр. соч. в 12 тт. Т.1. М., 1989, с.51.

Божественно заданной натурой, чем биологически или социально. Подобная концепция человека и определила отличие лесковского изображения провинциального города от многих ему современных; в образе города для Лескова важно не столько социально-историческое, сколько архетипическое: это место обитания людей в России, наиболее характерное пространство организованной людьми жизни.

Намеченная Лесковым в Старгороде интенция в изображении провинциального города определяет подобный образ и в позднейшем произведении: в романе-хронике С.Н.Дурылина «Колокола» (1928–1954)[9].

Действие «Колоколов» совершается в вымышленном городе Темьяне. Название не столь говорящее, как NN, Глупов или Старгород, однако напрашивается на истолкование. Вариантов интерпретации здесь может быть несколько: его можно возвести к обозначению травы (тмина, называемого тимьяном), а также к греческому слову «фимиам»; выделяющаяся корневая часть «темь» вызывает ассоциации с тьмой, ямбическое звучание слова с двумя сонорными – со звонким ударом колокола, что поддерживается заглавием хроники. Таким образом, название города подсказывает читателю, что в произведении отражается ограниченный («темный») мир людей, однако не потерявший связи с родящей стихией земли и с сакральной небесной сферой, поскольку колокольным звоном люди «курят фимиам» Богу. Эта множественность интерпретаций топонима говорит о символической природе образа.

Дурылин в «Колоколах» наследует символизму в поэтике, полемизируя, однако, с оформившейся в начале века традицией изображения героя-жителя глухой провинции. Образы уездных и губернских городов, созданные Горьким, Андреем Белым, Ф.Сологубом, Замятиным, – это воплощение дикости, грязи и разврата. Традиционные социальные мотивы (нищета и бесправие низов, чиновничий произвол и взяточничество), столь важные у Гоголя и Салтыкова-Щедрина (но отчасти и у Лескова

[9] *Дурылин С.Н.* Колокола // Москва. 2008, № 9, с.19-111, № 10, с.51-142; а также: Дурылин С.Н. Колокола // Дурылин С. Колокола. Избранная проза. М., 2009, с.147-430. Ссылки даются в тексте по последнему изданию.

с Островским), в соответствии с эстетикой начала XX столетия были редуцированы, и на первый план выдвинута неразвитость жителей, независимо от их социального статуса. Она представлена в произведениях похотливостью (отсюда множество животных метафор в описаниях) и стремлением к повышению своего социального статуса в рамках существующей системы отношений (Сологуб и Замятин). В соответствии с онтологической проблематикой, пронизывающей художественное сознание эпохи, в образе жителя провинции несколько ослаблена социальная грань личности, рассматриваемая не как определяющая, а как производная. Естественно, что при таком подходе к действительности и человеку описание города как обжитого людьми пространства оказывается не столь важным. Развернутые и локализованные в тексте описания, подобные гоголевскому в «Мертвых душах» или салтыковскому в «Губернских очерках», встречаются не часто. У читателя складывается представление об общей атмосфере существования провинции благодаря не описаниям, а штрихам (забор, лужа, заброшенный дом, темный переулок и т.п.) и, главное, сюжетному действию и композиционным приемам (названия частей, авторские отступления, ограниченность кругозора повествователя и т.п.). Например, в «Уездном» у Замятина читаем: «И верно: как газеты почитать – с ума сходят. ‹…› Ну, а у нас пустяками этими разными и некогда заниматься: абы бы ребят прокормить, ведь ребят-то у всех угол непочатый. Со скуки, что ли, кто их знает с чего, плодущий у нас народ до страсти» и далее[10].

Такой акцент в описании провинциальной жизни вызывает существенное изменение общей картины мира провинции, в центре которой оказывается человек, обычно с его слабостями и пороками. При наличии социальных (Горький, Сологуб) и даже политических (Замятин) мотивов, тенденция к обобщениям в описаниях провинциального города изменилась: негодование писателей по поводу недостатков общественного устройства и абсурдности социального бытия уступило место сокрушению о несовершенстве человеческой природы. Кроме

[10] *Замятин Е.И.* Избр. произв.: В 2 тт. Т. 1. М., 1990, с.78. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в круглых скобках.

Передонова, поданного автором с естественным для символистской эстетики метафизическим изломом, показателен Барыба из замятинского «Уездного» (1912), выписанный вполне реалистически. И во внешности героя («весь из жестких прямых углов» (39), похожий на утюг, «с нескладной звериной ловкостью» (41)), и в его внутреннем облике («дикий, страшный», «зверюга» (40)) автор подчеркивает не столько дикость, сколько недочеловечность. Недоразвитость личности проявлена и в поведении героя в последней сцене с отцом, возмущенным его воровством и предательством: «Очумелый, вытаращил глаза Барыба и стоял, долго никак не мог понять. Когда прожевал, молча повернулся и пошел назад» (90). Замятин оценивает своего героя в финале повести: «не человек… а старая воскресшая курганная баба, нелепая русская каменная баба» (91).

Последний образ, в сущности, образ идола, вполне отчетливо предлагает систему координат существования Барыбы – это язычество. В таком случае пространство вокруг человека не может рассматриваться как результат его деятельности. Город противостоит природе по сути своей, язычество же не предполагает ее покорения. Не случайно научная рефлексия о городе обычно начинается с образов библейских городов: Вавилона, Содома и Гоморры. В «Уездном» все ландшафтные детали (заброшенный дом, трактир, базар, монастырь, собор, погост, стена, забор, ларьки, фонари, пруд) упомянуты лишь в связи с рассказом о действиях героя, кругозор которого во всех смыслах узок. На базаре и в монастыре (в храме) Барыба ворует еду и деньги, через забор он ворует цыплят, в трактире он пьет и общается и т.п. Характерна и его бездомность, хотя именно дом (их четыре) описан относительно подробно. Неукорененность Барыбы в культуре отзывается легкостью и случайностью его перемещений и переменой жилищ: из училища выгнали, к отцу идти побоялся, обитал в заброшенном доме, Чеботариха подобрала, Тимоша пригласил в гости, к монаху сам пришел, к адвокату привели, комнату у Апроси снял. Своего, обжитого, окультуренного, заботливо устроенного на свой вкус пространства у героя нет. Исходя из названия повести – «Уездное» – такой герой – типичный житель провинциального города. По Замятину,

это и есть типично русское пространство, недооформленное, неопределенное в границах.

На первый взгляд похожую, но при этом совершенно иную картину мы наблюдаем в «Колоколах» Дурылина. Архитектурные приметы Темьяна и здесь остаются за пределами авторского внимания, читателю известно лишь о наличии колокольни и пожарной каланчи, строительство которых демонстрирует соперничество церковной и светской власти в начале XIX века. Затем упоминается возникновение фабрики и, соответственно, фабричной слободки, поскольку рождение пролетариата осознается исторической вехой в развитии города. Река упомянута во фрагменте о прогулках молодого, уединенно гуляющего юродивого. В связи с описанием ежегодного летнего крестного хода автор называет обширную поляну, в рассказе о гибели снятых с колокольни колоколов – озеро. Как видим, все природные реалии в тексте введены по определенному поводу. Сама по себе природа не формирует ни характер жителей, ни их хозяйственные занятия. Персонажи наделены разнообразными профессиями, но все эти профессии, кроме профессии звонарей, типично городские: городской голова, учитель, почтовый служащий, сапожник, конторский служащий, переплетчик, работник музея, чиновник из казначейства, старинщик, фабричный рабочий и т.п.

Вместе с тем ландшафтные описания, при различной степени развернутости, в тексте Дурылина занимают значительное место, причем они не имеют строгой локализации в тексте. Для сравнения вспомним, что NN, Крутогорск, Глупов и Старгород описаны в начале произведения, характеризуя для читателя место действия и являясь его необходимым фоном: город построен в географически и исторически определенном месте и существует в этой точке как незыблемая данность. Дурылин же на протяжении всей хроники упоминает то окружающие Темьян леса, то просторы полей, то реку. В читательском сознании его город живет, обрастая пространством, а не вырастая из него. Такое композиционное решение пространственных описаний формирует существенную особенность хронотопа: город сам порождает бытие. Мир за его пределами, особенно в горизон-

тальном измерении, имеет свойства чуждости организованному в городе бытию людей: в дремучих лесах то разбой (в семнадцатом веке), то пожары (во время Первой мировой войны), в полях – вьюги и ветер, в озере утонули колокола. Окружающее пространство – царство хаоса, стихии, с присущими ей свойствами разрушения и угрозы. Зимние вьюги и летние пожары, страшные метели зимы 1917–1918 годов – не столько конкретные природные приметы географического пространства, сколько символические проявления противостоящей человеку стихии.

Центр Темьяна, не только географический, но и бытийный, – колокольня. Льющиеся оттуда звоны организовывают жизнь людей и в прямом смысле слова (отсчитывают время и собирают людей), и в переносном (придают их бытию метафизический смысл). Одна из функций звонарей – предупреждать о пожарах и спасать во время зимних вьюг. Обе стихии: огонь и вьюга – осмысляются как проявление бесовских, нечеловеческих сил, препятствующих человеческой потребности в упорядоченной, организованной жизни. Темьян же представлен символическим центром жизни, не случайно возникает мотив постоянного возвращения в город. В античных понятиях это может быть сформулировано как борьба космоса и хаоса. Космос создается в городе, в пространстве культурного (упорядоченного) человеческого существования на земле. Город становится не моделью социального бытия, а символом космоса, противостоящего хаосу; он погружен скорее в космическое бытие, чем в природно-ландшафтное. Важнейшим аспектом такого образа города является актуальность представлений о Граде Господнем, образ которого возникает в финале произведения. Его присутствие в сознании автора снимает привычные в текстах оппозиции столица – провинция и даже природа – культура, чем приближает образ города к христианским представлениям о душе и животворящей стихии Логоса.

Таким образом, в текстах, обращенных в большей степени к вечным, сущностным вопросам, чем к социальным и историческим, образ города актуализирует архетипическое ядро самого понятия «город»: это организованное человеком

пространство бытия. Образ символизируется, вбирая накопленные конкретные значения и соотнося историческую конкретность с метафизической сферой.

Присутствующая у Лескова и Дурылина тенденция в изображении провинциального города соответствует общему направлению развития этого образа, находится в неразрывной связи с концепцией человека и проблематикой эпохи, обнаруживает в русской литературе устойчивую связь между представлениями о вечном бытии и образом города. Еще одно проявление этой существенной тенденции – роман «Обновленный храм» (1891) практически забытого писателя Д.И.Стахеева. Литература «второго ряда», будучи подражательной по своей сути, часто проясняет существующие в литературном процессе тенденции, независимо от степени их воплощенности в вершинных произведениях эпохи.

Дмитрий Иванович Стахеев (1840–1918) печатался в «Вестнике Европы», «Русском Вестнике», «Русском мире», дружил с С.В.Максимовым и А.Н.Майковым, спорил с Островским, общался с Некрасовым и Салтыковым-Щедриным, два года был редактором «Нивы». Его творчество привлекало таких разных знатоков литературы, как М.О.Вольф и Н.Н.Страхов[11]. Однако еще при жизни писателя его произведения забылись, и сейчас интерес к нему поддерживается усилиями ученых из Елабуги, с которой писатель был связан биографически. Повести и романы Стахеева обладают характерными чертами беллетристики второй половины XIX в. В них очевидны разного рода заимствования; они, как правило, риторичны; тесно и прямо связаны со злобой дня[12].

Типичность описанного в «Обновленном храме» «среднего города» нужна автору отнюдь не для «разоблачительных» целей. Стахеев воспользовался накопившимися смыслами в описаниях провинциальных городов для выражения собственного, доста-

[11] Подробней о нем см.: *Валеев Н.М.* Д.И.Стахеев // Стахеев Д. Духа не угашайте: Избр. произведения. Казань, 1992.

[12] *Вершинина Н.Л.* Онегинские мотивы и поэтика «общего места» в повествовательных диалогических структурах 1830-х–1850-х годов // Материалы Международной Пушкинской конференции 1-4 октября 1996 г. Псков, 1996, с.177-182.

точно своеобразного и, возможно, полемичного представления о русской жизни. Очень показательно в этом отношении начало романа: «Город N из средних. Маленьким и глухим назвать его нельзя, оживленным и торговым тоже» (170)[13]. Литера N в названии города, отражая главную черту образа – обобщенность, маркирует и его принципиальную неопределимость. Использование криптонимов в названии российских провинциальных городов поддерживает «иллюзию географической реальности в литературном произведении, которая, однако, в той или иной степени утрачивает свою определенность и конкретность»[14]. Начальная характеристика города дается через трудность выделения самобытных черт; самостоятельными, уникальными, резко характерными признаками он словно не обладает. «Срединность» в данном случае должна определять для читателя типичность; но качество такой «срединности», так же как и ее оценка, представляет собой проблему.

Географическое пространство романа не отличается широтой. Действие происходит в городе N, сюжетная завязка отнесена на ярмарку в Нижнем, а развязка – в «глухой уездной город N» (282); одинаковость именования городов в данном случае маркирует однородность описываемого пространства. Упомянутые в романе Рыбинск, Москва и Петербург, а также неизвестный город, «в котором двадцать одна церковь» (194), не описываются сами по себе. В тексте нет никаких указаний на границы города, как нет и противопоставленных ему локусов. Даже вскользь упомянутые Москва и Петербург не обладают ожидаемой выделенностью, эти уже мифологизированные к моменту написания романа образы поданы в тексте как частицы единственного мира – мира описываемых событий, в котором нет иерархического деления на центр и периферию. Стахеев описывает город N как мир провинции, единый и единственный в России и ее исчерпывающий. Его «город» совпадает с «миром», образ города

[13] Здесь и далее роман «Обновленный храм» цитируется с указанием страниц в тексте в круглых скобках по изд.: *Стахеев Д.* Духа не угашайте: Избр. произведения. Казань, 1992.

[14] *Белоусов А.Ф.* Художественная топонимия российской провинции: к интерпретации романа «Город Эн» // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания, статьи, письма. СПб., 1996, с.199.

приобретает статус универсального пространства, обжитой людьми земли.

Типичность города N в большой степени обусловлена социальной определенностью и однородностью его жителей: это купцы, мещане и причт, что называется средние слои населения. Автор воспроизводит социально характерные детали внешности и одежды, стилизует речь героев, отмечает бытовые традиции (кулачные бои, игру в карты по вечерам, пакетик чая в качестве взятки, институт покровительства). Образ же самого города как культурного пространства с особым ландшафтом, архитектурой, историей, мифологией и порожденными всем этим особенностями уклада жизни настолько неопределенен и обобщен, что крайне трудно говорить о «необщем выраженьи» его «лица». Вместе с тем представление о жизни в городе у читателя остается очень конкретное, поскольку образ создается вполне свойственным беллетристике способом: использованием уже знакомых читателю приемов.

В общей характеристике города значимы несколько черт, за которыми узнаются разные литературные если не традиции, то манеры. В частности, одна из авторских характеристик городской жизни – ее тихость, описанная в трех абзацах: «жизнь в городе идет тихо и мирно», «…о мирной тишине городской жизни суждения складываются тоже по личным впечатлениям», «…в городе преобладает все-таки везде и во всем тихое настроение» (172). Акцентирование естественного течения жизни, без чрезвычайных событий и происшествий, вызывает в памяти описание Обломовки, тем более что центр действия романа – местоположение старой церкви – характеризуется как «райский, можно сказать, уголок» (179).

Кроме того, нельзя не отметить и специфическое авторское отношение к описываемой жизни в городе, вибрирующее между сочувственным пониманием и сатирой, что отправляет к очеркам о Крутогорске Н.Щедрина. «Но искони известно, что русский человек за тычком не гонится и на «оскорбление действием» смотрит по-своему и вовсе не с той стороны, с какой смотрят на него просвещенные юристы, а прямо со стороны физического ощущения – больно или нет, и если не очень больно,

так черт с ним!» (171). «Короче, N сторона глухая и дальняя. Чиновники в нем родятся в вицмундирах, купцы одеваются постаринному, в длиннополые сюртуки, прически носят посредине головы, речь имеют тихую и вкрадчивую, насчет «леригии» тверды и все постные дни соблюдают неукоснительно» (173).

Сильнее всего в описании города, конечно, чувствуется Гоголь. Рассказ о жителях, в разное время появляющихся на улице, с указанием их социального статуса, профессии, деталей одежды, с развернутыми отступлениями, неизбежно напоминает читателю «Невский проспект»: «…с утра, например, до полудня улицы ни на минуту не остаются безлюдными. То чиновник прошагает на службу, ежась в тоненьком модного покроя пальтишке и пряча озябшие руки в карманы, то купец в пушистой енотовой шубе и котиковом картузе проедет на тучной, тяжело дышащей лошади, сам тоже тучный, полнощекий и сопящий в нос; то адвокат, как называют их в народе, брехунец, прошмыгнет с портфелью под мышкой из одного переулка в другой, да так проворно, точно боится, что вот-вот за ним кто-то побежит вдогонку и непременно накладет в шею. Встречаются приказчики, идущие в лавки, женская прислуга, бегающая с поручениями хозяек за модною выкройкою; старушки, плетущиеся в церковь к ранней обедне, священники, наконец, дьякона, церковный причт – словом, до полудня город живет, и полное легкомыслие обнаружил бы человек, осмелившийся утверждать, что в городе N жителей нет» (170). Завершение этого пассажа выявляет авторский критерий обжитости пространства: наличие в нем людей. Это нехитрое обстоятельство оказывается единственным, необходимым и достаточным проявлением городской жизни и жизни вообще. Внешние, материальные следы человеческой жизнедеятельности – архитектура, городская планировка – остаются за пределами внимания автора как незначимые. Результаты труда – дело вторичное; организованный и оформленный в результате человеческих усилий внешний мир – пространство города – уступает по важности самому существованию в нем людей. Город и жизнь в нем исчерпываются обыденными делами населения, прежде всего их хозяйственной, профессиональной деятельностью.

Последнее обстоятельство – важность профессии в широком смысле слова – выявляет отличие точки зрения Стахеева на городскую жизнь от многих предыдущих и современных ему авторов. Для него человеческую самостоятельность и характерность определяет личная деятельность, а не ее результаты, в том числе и социальные отношения. Метонимический принцип описания посетителей Невского проспекта у Гоголя призван подготовить читателя к восприятию деформированной, античеловечной петербургской жизни, ее «недостаточность» осмысляется метафизически. Стахеев же принципиально отказывается от мистического или даже символического осмысления городской жизни, оставляя ее, так сказать, в земных пределах, осознаваемых как «срединные», естественные. Образы людей с их повседневными делами призваны свидетельствовать о наличии жизни, а не о ее качестве; она самодостаточна. Полемика с Гоголем слышится в микроэпизоде о местном журналисте и свете городских фонарей: «Попробовал было один из канцелярских служителей, видимо, не в меру расторопный молодой человек, настрочить в газету насчет неисправности городских фонарей, именно в том смысле, что они будто недостаточно ярко светят; но проба его оказалась крайне неудачною. Два месяца он находился, так сказать, на подножном корму, пока не принес искреннего, где следует, раскаяния в том, что «заблуждался» и насчет действительной силы света городских фонарей имел крайне превратное понятие» (172). Этот пассаж отсылает читателя и к гоголевскому Петербургу, с обманчивым светом его фонарей, и к губернскому городу NN, с его «деревами в городском саду» и заметкой о них в газете; и к уездному городу «Ревизора», который один из «канцелярских служителей» (Хлестаков) описывает другому «расторопному молодому человеку» (Тряпичкину). (Кстати, фамилией Тряпичкин Стахеев наделил одного из героев своего романа.) Эти намеки непротиворечиво объединяют гоголевские города в едином образе стахеевского города. И то, что Гоголь воспринимал знаком ложной, искаженной действительности, соизмеряя обыденность с идеалом, Стахеев показывает совсем с другой стороны: ни с какими иными, внешними по отношению к описываемой жизни представлениями, ее не сравнивая.

Анализ описаний собственно пространства, весьма скудных в романе, свидетельствует о разной выраженности горизонтали и вертикали. В тексте доминирует горизонталь: город «раскинулся», упоминается река, базарная площадь, главная улица, заречные просторы. Вертикаль в организации пространства намечается при описании расположения храма на высоком берегу реки (5 глава). Занимая центральное место в сюжете, храм выделен и пространственно: его *ступени* открывают картину, упоминается «*обрыв* набережной *вниз* к реке», зимнее «катанье *под гору*» (178) около него (курсив везде мой – И.М.), вид на реку и на заливные луга, открывающий перспективу. Здесь же, в рассказе об истории храма, есть символичная для пространственно-временной организации романа деталь: в храме обретается нерукотворный образ Спаса, «который к нам сам приплыл по этой вот реке. Плыл по воде *стоймя,* словно бы кто его невидимо руками поддерживал» (с.179; курсив мой – И.М.). Обозначенная в описании вертикаль связана, таким образом, с сакральным объектом, связывающим землю с небом и долженствующим напомнить читателю о присутствии в бытии жителей города N вечного, «небесного» смысла. Город у Стахеева рождается с появлением иконы, которую поддерживают невидимые руки, а роман заканчивается описанием того, как люди поддерживают друг друга и в физическом, и в материальном, и в духовном смысле. «Небо» и «земля» смыкаются в человеческом сердце. Для выражения этой отнюдь не новой для русской литературы мысли Стахеев и находит простые способы выражения, один из которых – представление о типичности как о «срединности».

Начиная неторопливым и детальным реалистичным описанием города, автор настраивает читателя на спокойное линейное развитие сюжета, в основе которого – восстановление храма. Мы становимся свидетелями того, как появились деньги на реставрацию церкви, как герои спорят о ее надлежащем образе, как жители интригуют из-за подрядов, с какими строительными и финансовыми хлопотами связаны ремонт и реставрация. Всё это втягивает нас в атмосферу обыденных человеческих дел. Земное служение, если можно так выразиться, храму – явление тоже в некоторой степени «срединное»: для Бога, но «земными»,

хозяйственными, человеческими усилиями. Восстановление церкви показано как часть в общем-то обычной жизни, всегда совмещающей в себе быт и бытие. Основное действие – работа. Эта сторона человеческой деятельности не уникальна, обыденна, типична, общераспространенна, и представляет собой странный для художественного произведения сюжет: ни любовной линии, ни семейной роман Стахеева не содержит; никаких событий, случающихся «вдруг» и называемых перипетиями, тоже. Однако в области сугубо земной деятельности намечается иной, необходимый в любом романе «внутренний» сюжет, вырастающий из людских отношений. Их обострения и разрешение конфликта погружены в такую густую обыденность, так глубоко и естественно укоренены в ежедневных заботах, что без представления об этой обыденности, обязательно включающего и характеристику города как типичного, роман бы не состоялся. В его контексте зависть и тщеславие, гордость и смирение воспринимаются такими же естественными, типичными человеческими свойствами, как аккуратность, рачительность, мудрость и трудолюбие.

Такой тип сюжета, органически вырастающего из повседневного человеческого бытия, напрямую связан с характеристикой места действия, о которой говорилось выше. В произведениях, где акцентирована характерность места (будь то Богом забытый уголок обитания мертвых душ, северная столица, впитавшая все противоречия формирующейся буржуазной культуры, разоряющееся дворянское поместье или торговый город на Волге, где сталкиваются культуры разных эпох), типизирующие черты призваны подчеркнуть историчность момента. Роман же Стахеева выдвигает внеисторичную коллизию духовной жизни человека, неразрывно связанную с его повседневным существованием. Под обновлением храма в романе понимается и восстановление обветшавшей церкви Преображения Господня, и преображение одного из ее служителей; в таком сближении образов храма и человека актуализируется один из мощных культурных архетипов христианства[15].

[15] Игнатий Брянчанинов, например, в «Определении человека» развивает мысль Иоанна Златоуста: «Каждый из вас есть храм, и все вообще составляет храм, в котором жительствует Бог, как в Теле Христовом, как в духовном храме».

Обращенность проблематики к вечности слышится и во временно́й организации романа. Темпоральная конкретность автора не занимает: в тексте нет упоминаний исторических событий или лиц, не отмечены специфические, локализованные во времени, реалии. Город живет словно без привязки к национальной истории, лишь по деталям одежды, прическам, речи – по бытовым приметам эпохи – в романе легко узнается вторая половина позапрошлого столетия. Знаки технического прогресса (железные дороги, телефон и телеграф) сужают период действия до последних десятилетий XIX века.

Художественно воспроизведенное бытие подано в начале романа как длящееся земное настоящее (используются глаголы в форме настоящего времени несовершенного вида). Жизнь в городе неспешна и тиха, в меру насыщена повседневными людскими заботами и их нехитрыми развлечениями. Читателю представлено существование, словно растворенное в земном настоящем и не беспокоящееся о будущем. Попытки героев инициативно созидать будущее остаются безрезультатными. Намерения купцов восстановить храм остаются лишь намерениями. «Принявший отпущение грехов… уходил домой, бережно охраняя себя ото всяких искушений и в особенности от пищи и питья. Он всё еще находился под впечатлением таинства и теплых речей отца Никанора; но потом, спустя день-другой, снова возвращался в первобытное состояние и недавнее благочестивое размышление насчет «свинской» жизни заменял другими, более краткими.

– Оно точно, – говорил он, – храм обновить следовало бы, но трудно: торговля плоха, а расходы по нынешнему времени огромные» (188).

Деятельность отца Никанора, добывавшего средства на реставрацию церкви, не принесла плодов. Пожертвование получил Иван Петрович; характерно, что он не предпринимал для этого специальных усилий: отказался от поисков денег и по мере сил облагораживал клумбами и дорожками территорию вокруг. Автор следует логике персонажей: «Не будем забегать вперед», – предупреждает он читателя, но выстраивает сюжет так, что в непредсказуемый для жителей момент нашлись

и деньги, и исполнители нужных работ. Таким образом, время в целом движется, но по «непостижным уму» причинам.

Если будущее для героев романа принципиально непредсказуемо, то прошлое до известной степени осознается, оно противопоставлено настоящему. Несколько эпизодов строятся по принципу сопоставления былых и сегодняшних нравов. «Тогда еще не было по этой части таких порядков, какие завелись теперь», – говорится о плате за исповедь и за запись. «Прежде бывало не так», – о ревности горожан к величине колоколов или к красоте церковного пения. История представлена в тексте изменением отношения людей к церкви в конкретном аспекте: как убывающая забота о внешне воспринимаемой стороне церковного служения, в частности о здании храма.

Глубинный духовный смысл хода времени раскрывается автором: «Такое соревнование <о величине колоколов – И.М.>, не лишенное, положим, в некоторой степени чувства тщеславия, имело в основе своей все-таки интерес общественный, славу родного города, красоту его храмов и т.п. Посмотришь, жизнь и торговая, и промышленная широко раскинулась во все стороны, и железные дороги исполосовали страну вдоль и поперек, и телеграфы, и телефоны завелись, и пароходам на наших реках счету нет, а интересы во всех слоях общества все более и более мельчают и принимают личный, узкоэгоистический характер» (193). В восприятии времени жителями города автор также обозначает разобщенность. «Жизнь в городе идет тихо и мирно и с такой спокойной однообразностью, что для жителей его возможно даже сомнение в том, существует ли в самом деле время и не есть ли оно нечто условное, созданное умствованием философов. Разумеется, никто из горожан подобными вопросами не задается, и каждый, сообразно занимаемому положению, имеет определенное понятие о том, что такое время. Чиновники узнают его по двадцатому числу, т. е. по дню получения месячного жалованья; купцы – по срокам векселей и торговых счетов; священники – по сумме доходов крестин, свадеб, похорон, молебнов и т.д. Словом, каждый по-своему» (172). Эти меры времени ограничивают человеческое бытие житейскими заботами людей, текучей обыденностью. Из описания городской жизни

в начале романа ничего нельзя сказать о ритме жизни, традиционно передающем ее пульсацию, ход и движение. Из названных временных вех: базарные дни, время суток («по ночам», «с утра до полудня») и сезоны – чаще всего упоминается зима («в течение зимы», «целую зиму», «зимой», «рассвет зимнего дня»). Получается, что движение жизни в городе N идет преимущественно тогда, когда оно, в соответствии с биологией, отразившейся в архетипическом осмыслении сезонов, наименее выражено. Замечание автора о том, что «и зимой жизнь в городе не совсем уже, так сказать, окончательно засыпает» (170), лишь подчеркивает уступительными конструкциями темпоральную недооформленность бытия города N.

Тоска по эпической цельности народного бытия и стала импульсом для развития романного сюжета. Восстановление старой городской церкви – событие, долженствующее объединить жителей и придать их социальному бытию осмысленность, так сказать, его оформить. С развитием сюжета в романном повествовании начинается и движение времени, которое отражено специфично. Читатель не знает, сколько времени прошло между получением денег и началом реставрации, но автор дважды указывает, что это существенный временной промежуток. Нигде не сказано, когда отец Никанор начал писать письма московскому купцу и сколько он их написал, но известно, что давно и много. Сколько времени занял ремонт крыши, стен, а затем и роспись на стенах, и обновление иконостаса, и ремонт главного придела, – неизвестно, но отмечено, что всё это сделано. Время, не будучи связанным с календарем и социальной историей, имеет, однако, в художественном мире романа вполне конкретную единицу измерения: человеческие дела. Постепенно в тексте появляются и темпоральные обозначения («к вечеру», «на другой день», «в этот день», «недели две прошло», «не один раз», «пробило час»); между кульминацией и развязкой прошел год. Неприкрепленность времени к сезону и вообще календарю репрезентирует ход времени сам по себе, времени не исторически конкретного, а символического. Его воплощением в тексте стали часы, образ которых настойчиво повторяется в середине романа. Поворотная в сюжете сцена беседы Ивана Петровича

с епископом оркестрована боем стенных часов. Такое ощущение времени – как просто движения – отражено и в названии романа: обновление суть действие, способствующее развитию, и связывающее прошлое с вечно длящейся современностью; ведь обновиться, стать новым может только то, что уже было, но не так, как уже было.

При всей асоциальности времени в романе, оно достаточно конкретно, поскольку главным темпоральным критерием в тексте выступает жизнь человека. Все герои романа – люди немолодые, однако еще крепкие. Приведу один из многих подобных примеров: Иван Петрович Зайчиков отмечен голубыми глазами, которые уже начали тускнеть, походкой «не такою скорою, какою бывала лет за двадцать-тридцать назад», а также горбящейся «под тяжестью лет» спиной; но он «держался еще бодро» (173). Персонажи не имеют биографий, они живут в ограниченном настоящем романного действия; но автору важно, что они уже приобрели какой-то жизненный опыт. Его наличие у человека – момент обязательный для рассказа о происходящем. С уплотнением художественного времени в середине романа герои стареют, на что настойчиво указывает автор; и читатель понимает, что внутри и для человека время неумолимо идет. Таким образом, этот аспект – личное время человека – в романе выражен ясно.

Импульсом к движению личного времени оказывается покаяние. Московский купец осознал собственные грехи и решил пожертвовать на старый храм в городе N; Иван Петрович смущен строгостью наказания своего противника и, движимый чувством вины, едет к нему мириться, отец Никанор, в свою очередь, сраженный незлобивостью Зайчикова, осознает собственную неправоту. По логике автора, причина любого изменения жизни таится внутри человека, в скрытом от глаз, но непреложном движении его души к Богу. Личное время человека выступает конкретизацией времени символического, вечно длящегося и обновляющегося. Ключом к пониманию смысла романа и становится стоящее за названием обновляемого храма (церковь Преображения Господня) событие: как на горе Фавор была явлена слава Иисуса Христа, его Божественная природа, так

в обыденной хозяйственной деятельности жителей «среднего города» N заново рождается осмысленное бытие.

Современник Достоевского, Толстого, Лескова и Салтыкова, Д.И.Стахеев использовал в своем романе емкий символ положительных начал в жизни – храм; точнее, он показал, как обновляется этот символ в жизни российского общества, утрачивающего веру. Представляется важным, что источником такого обновления служит хозяйственная деятельность людей. Это предвосхищает размышления русских мыслителей, например С.Н.Булгакова[16], о христианстве, необходимо включающем хозяйствование на земле, а также суждения многих, кто пережил катаклизмы XX века. Исторический опыт опроверг романтическое презрение к обыденности; трагедии войн и революций заставили людей осознать бытовую повседневность как спасительное начало, хранящее в себе потенцию для естественного обновления жизни. Образ храма, объединяющий здание и Церковь, индивидуальное и социальное, труд и молитву, оказался наиболее емким воплощением проблем и потенций человеческого бытия.

Город N из романа Стахеева лежит на прямой, соединяющей лесковский Старгород с Темьяном из романа С.Н.Дурылина «Колокола». Каждый из этих авторов, предельно внимательный к истории и социальности, был сосредоточен на духовной стороне человеческого бытия, что отразилось, в соответствии с достижениями реализма[17], в точных и подробных описаниях, верности бытовым реалиям и внимании к повседневной человеческой деятельности.

Подводя итоги вышесказанному, отмечу следующее. В русской литературе послепушкинского периода город, осмысляемый как «русский мир», с его сложно организованными социальными отношениями, соседствует с образом города как мира

---

[16] См., в частности: *Булгаков С.Н.* Народное хозяйство и религиозная личность // Булгаков С.Н. Два града. Исследования о природе общественных идеалов. СПб., 1997, с.111-126; Христианство и социальный вопрос // Там же, с.126-141.

[17] *Гуревич А.М.* Три стадии русского реализма: К спорам о литературных направлениях // А.Н.Островский, А.П.Чехов и литературный процесс XIX – XX вв. М., 2003.

вечного. Для этого используется символизация, которая к концу XIX столетия оказывается возможной и в самой «нелитературной» сфере – в обыденной жизни людей. Обновляясь, древние символы здесь рождаются самопроизвольно, демонстрируя вечность и самостоятельность духовной сферы человеческого бытия.

С.В.Савинков

«Ordo amoris» в чеховской прозе[1]

Чужое: условия возникновения и существования

I

Коллизия «своего» и «чужого», имея статус архетипической, развертывается у Чехова каким-то особым, нетрадиционным образом прежде всего потому, что в заданной им системе координат между «своим» и «чужим», как правило, отсутствует четкая граница. Вследствие этого и сами эти понятия оказываются лишенными четких смысловых очертаний (что считать своим, а что считать чужим). Все это складывается так зачастую оттого, что «чужое» у Чехова не маркируется изначально как «чужое», а становится таковым благодаря особым, определяющим его существование условиям.

Так, к примеру, и обстоит дело в рассказе «Дом с мезонином» (1896)[2]. Отношения между «своим» и «чужим» выглядят

[1] Статья выполнена в рамках проекта «Универсалии русской литературы (XVIII – начала XX вв.)» 2.1.3/12071, поддержанного грантом Министерства образования и науки РФ.

[2] Различные интерпретации «Дома с мезонином» см.: *Берковский Н.Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Литература и театр: ст. разных лет. М., 1969; *Белкин А.А.* «Дом с мезонином» // Читая Достоевского

там весьма запутанно. Сюжету о разрушительном проникновении чужого человека в идиллическое пространство целенаправленно реализоваться «мешает» уже то, что в доме с мезонином есть и те, которые, в отличие от Лидии Волчаниновой, признают в художнике не чужого, а своего, – это Мисюсь и ее мать. И хотя жизненный уклад в этом доме действительно разрушается (мать и младшая сестра его покидают), в нем происходит и другое – еще большее укрепление прав Лидии Волчаниновой на владение «своей» территорией. Отстаивая эти права, Лидия Волчанинова начинает выполнять функцию действительно чужого человека: она вытесняет мать и сестру из их собственного дома.

С самого начала знакомства художник осознает, что в глазах Лидии Волчаниновой он выглядит таким же чужим человеком, каким он некогда предстал перед девушкой буряткой: «Помнится, когда я ехал по берегу Байкала, мне встретилась девушка бурятка, в рубахе и в штанах из синей дабы, верхом на лошади; я спросил у нее, не продаст ли она мне свою трубку, и, пока мы говорили, она с презрением смотрела на мое европейское лицо и на мою шляпу, и в одну минуту ей надоело говорить со мной, она гикнула и поскакала прочь. И Лида точно так же презирала во мне чужого»[3]. Как и бурятка, Лидия Волчанинова презирает в художнике чужого. Первая презирала его за то, что тот не вписывается в границы ее жизненного пространства как европеец, вторая – за то, что тот не вписывается в них как художник.

Однако, в отличие от бурятки, Лидия Волчанинова установила эти границы сама, и это границы особые: они учреждаются тогда, когда отдельный человек (или целое сообщество) прони-

и Чехова: ст. и разборы. М., 1973, с.230-264; *Егоров Б.Ф.* Структура рассказа «Дом с мезонином» // В творческой лаборатории Чехова: сб. ст. М., 1974, с.253-267; *Катаев В.Б.* Споры в «Доме с мезонином» и споры о «Доме с мезонином» // Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979, с.226-237; *Турков А.М.* Тернистым путем // Чехов и его время. М., 1980, с.233-236; *Сухих И.Н.* «Дом с мезонином»: герой и идея в мире Чехова // Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л., 1987, с.117-128; *Долженков П.Н.* Относительный характер человеческих знаний о мире в произведениях Чехова // Чехов и позитивизм. М., 2003, с.53-60.

[3] *Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 30 тт. М., 1974–1983. Т.9, с.178. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страниц в скобках.

кается какой-либо идеей (идеей-фикцией или идеей-иллюзией) и она становится для него той точкой, к которой стягивается все примыкающее к ней жизненное пространство.

Еще один герой, который выстраивает жизненное пространство вокруг идеи-иллюзии, – это садовод Песоцкий из рассказа «Черный монах» (1894)[4]. В семантике топоса сада можно уловить отзвуки сложившегося в средневековье представления о «саде заключенном» (hortus conclusus) как о средоточии духовных и моральных ценностей. В самом деле, образцовый сад Песоцкого представляет собой вместилище целого комплекса краеугольных для эпохи понятий: пользы, общественного блага, самоотверженного труда, нравственного совершенства и т.д. «Весь секрет успеха не в том, – исповедуется Песоцкий Коврину, – что сад велик и рабочих много, а в том, что я люблю дело… больше, чем самого себя… Я работаю от утра до ночи. Все прививки я делаю сам, посадки – сам, всё – сам» (8, 236). Hortus conclusus придает фигуре садовника особый статус и культиватора растений (идей) и защитника от всего того, что может принести вред их процветанию. В кем-то привязанной к яблоне лошади Песоцким усматривается беззаконное посягательство на святое святых: «Боже мой, боже мой! Перепортили, перемерзили, пересквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад» (8, 231).

Однако ограда, защищающая сад от внешнего посягательства, в то же время выполняет и обратную функцию: она закрывает доступ в большой мир. Заключенные в границах локального пространства идеи труда, пользы и блага при этом обессмысливаются так же, как и миссия культивирующего их садовода. (Для чеховского времени на первом месте стоял вопрос не о культивации и сохранении идей (как в средневековье), а об их реализации, отдаче.) Для жизни, ограниченной пространством ближнего сада («вся, вся наша жизнь ушла в сад»), и гипотетическая возможность связи с потусторонним осознается как нечто для нее губительное. Подобно тому, как пушкинский

[4] Песоцкий замкнул свою жизнь и жизнь своей дочери границами сада, который для него не просто сад, а тот самый «деспотический идеал», которому он подчинил не только всю свою жизнь, но и жизнь своей дочери.

Скупой рыцарь испытывает страх перед наследником (который не только пустит на ветер его золото, но – главное – осквернит его идею), так и Песоцкий испытывает страх перед будущим мужем своей дочери, который в его глазах непременно должен оказаться чужим человеком: «Первый враг в нашем деле не заяц, не хрущ, а чужой человек» (8, 236). Чужой человек, однако, в дом не проникает – в этом случае он оказывается внутри него: чужим оказывается тот, кого изначально считали своим, – сам Коврин.

Свое присутствие *idée fixe* обозначает в качестве деспотического идеала, беспрестанно требующего деятельного себе служения. Такое служение протекает в строго определенных деспотическим идеалом рамках и границах. *Idée fixe* всегда поимперски экспансивна и всегда деспотична в тех границах, которые она считает своими. Соответственно, всё то, что не вписывается в эти границы или обнаруживает на вмененной им территории свою инаковость, не может не распознаваться как враждебное чужое.

В пространство, подконтрольное деспотическому идеалу (представляющему себя в виде мечты, мании, идеи фикс или лжи), не может проникнуть «другое» (такое другое, какое не входит в сферу влияния деспотического идеала), а между тем это «другое» могло бы оказаться тем «своим», которое придало бы жизни иное – подлинное – измерение. При других обстоятельствах Лидия Волчанинова вполне могла бы не оправдать материнские опасения («Этак за книжками и аптечками и не увидишь, как жизнь пройдет… Замуж нужно» (9, 181)) и замуж выйти и увидеть, как жизнь проходит. Однако существование в условиях *idée fixe* настраивает зрение таким образом, что для него «другое» всегда идентифицируется как «чужое».

Если в «Доме с мезонином» другим и чужим представляется тот, кто как художник не вписывается в деловое пространство, то, к примеру, в «Попрыгунье» (1892) ситуация обратная: другим и чужим становится тот, кто не вписывается в пространство артистической жизни.

Софье Петровне, жене титулярного советника Дымова (о котором будет сказано: «добрая, чистая, любящая душа – не чело-

век, а стекло» (8, 30)), суждено будет сделать запоздалое и роковое для нее открытие. Ее муж, титулярный советник Дымов, казавшийся и ей самой, и ее артистическому окружению «чужим, лишним и маленьким» (и это несмотря на то, что у «настоящего» Дымова поистине богатырские черты: он был «высок ростом и широк в плечах» (8, 8)), ни для кого не интересным и даже несуществующим («В самом деле: что Дымов? почему Дымов? какое ей дело до Дымова? Да существует ли он в природе и не сон ли он только?» (8, 16)), в «момент истины» предстанет действительно замечательным и по-настоящему великим. Однако Екатерине Ивановне дано будет понять только, что она «прозевала», когда в поисках необыкновенной жизни и необыкновенных людей не распознала, что искомое ею необыкновенное «свое» находилось рядом с ней, но не было замечено ею, ибо смотрела она на мир «артистически» и потому видела не людей и природу, а портреты, пейзажи и натюрморты. «Софья Петровна… вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек. И вспомнив, как к нему относились ее покойный отец и все товарищи-врачи, она поняла, что все они видели в нем будущую знаменитость. Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: «Прозевала! прозевала!» (8, 30). Подражая «чужой» необыкновенной жизни, она прозевала «свою». Главная же ошибка заключалась не в том, что героиня не разглядела в Дымове великого человека («Она хотела объяснить ему, что то была ошибка, что не всё еще потеряно, что жизнь еще может быть прекрасной и счастливой, что он редкий, необыкновенный, великий человек и что она будет всю жизнь благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный страх…» (8, 31)), а в том, что она не распознала в нем человека, с кем могла бы прожить жизнь в счастье, согласии и любви[5].

Идея–иллюзия может иметь разную конфигурацию. Она может быть и такой, которой представляется герою рассказа

[5] Ср.: *Фаустов А.А.* Из истории обыкновенных людей и обыкновенного // Аспекты русской литературной характерологии / А.А.Фаустов., С.В.Савинков М., 2010, с.279.

«Крыжовник» (1898), – точечно-конкретной, в виде усадьбы с крыжовником: «Ни одной усадьбы, ни одного поэтического угла он не мог себе представить без того, чтобы там не было крыжовника» (10, 50). Всю жизнь свою герой посвятил служению этой идее – недоедал, на всем экономил, женился на некрасивой (но с денежками) вдове, скопидомничал и наконец, под старость, достиг своей цели и обрел полное праздное счастье в обладании имением с кислым и жестким крыжовником. При этом, по словам рассказчика, иллюзорное счастье закрыло от взора Чимши-Гималайского подлинную жизненную цель, которая состоит «вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом» (10, 64).

Если идея фикс не точечно-конкретна, а глобально-абстрактна (как, например, идея усовершенствования человечества), она отказывает в другом – в возможности замечать малое и конкретное, близкое и живое. Такая ситуация представляется в повести «Дуэль» (1891), где ее герой, социальный дарвинист фон Корен, будет назван «царем пустыни». Как волны для того, кто глядит вдаль, «дум высоких полн»[6], пустынны (при таком ракурсе одинокие челноки на этих волнах просто выпадают из поля зрения), так и люди для фон Корена «слишком мелкие для того, чтобы быть целью его жизни»: «Он работает, пойдет в экспедицию и свернет себе там шею не во имя любви к ближнему, а во имя таких абстрактов, как человечество, будущие поколения, идеальная порода людей. Он… велел бы стрелять во всякого… и всё это во имя улучшения человеческой породы… А что такое человеческая порода? Иллюзия, мираж… Деспоты всегда были иллюзионистами» (7, 398). У иллюзионистов, как говорит Лаевский, «и идеалы… деспотические» (7, 398).

Деспотические идеалы образуют вокруг себя деспотическое пространство, которое охраняется адептами, наделенными символическими орудиями власти: Лидия Волчанинова – хлыстом, фон Корен – пистолетом.

Лаевский оказывает на город влияние не меньшее, чем фон

[6] Об аллюзии на пушкинский «Медный всадник» в связи с образом фон Корена см.: *Дмитриева Н.А.* Послание Чехова. М., 2007, с.128-130.

Корен[7]. Игра в карты и алкоголь (две главные привычки, обретенные приморским городком благодаря стараниям Лаевского) – оба пристрастия нацелены на диссоциацию сознания, на его способность адекватно воспринимать вещи.

Если фигура фон Корена как своеобразного диктатора сопрягается с маниакальной идеей, с иллюзией, то фигура Лаевского – с ложью, с заложенной в самое основание его жизни подменой «своего» «чужим». Такой подмене немало поспособствовала и филологическая образованность Лаевского. Благодаря книжному образу мыслей Лаевский не только перестал замечать разницу между своими и чужими мыслями и фразами, но и утратил ощущение границы, отделяющей его собственную жизнь от жизни литературных персонажей. Не приходится сомневаться, что и бегство на Кавказ, и сама возможность жизни с чужой женой им тоже были заимствованы. И эти заимствования обязывали его не быть самим собой, а «придавать себе вид» выдающегося, необыкновенного, «лишнего»[8] человека. В конце концов пласт за пластом нарастающая ложь превращается в гору, которая отгораживает Лаевского от жизни и делает его чужим для нее: «Истина не нужна была ему, и он не искал ее, его совесть, околдованная пороком и ложью, спала или молчала; он, как чужой или нанятый с другой планеты, не участвовал в общей жизни людей, был равнодушен к их страданиям, идеям, религиям, знаниям, исканиям, борьбе… Ложь, ложь и ложь…» (7, 437).

---

[7] О подменах «настоящей правды» ложными представлениями см.: *Смирнов М.М.* Дуэль в «Дуэли» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература: сб. науч. тр. М., 1978, с.66-72; *Катаев В.Б.* «Дуэль». Индивидуализация при изображении человека // Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979, с.122-139; *Звонникова Л.А.* «Ложные представления» // Заколдованный круг (проза А.П.Чехова). 1880–1904. М., 1998, с.43-60; *Линков В.Я.* «Никто не знает настоящей правды» // Скептицизм и вера Чехова. М., 1995, с.24-41.

[8] По справедливому замечанию С.Сендеровича, «Чехов пользовался понятием лишнего человека, но для него это не тип, а литературный тип, точнее даже – клише культурного сознания. Герой его «Дуэли», Лаевский, сам себя считает лишним человеком, потому что воспитан на таких клише. И это ложная для него роль, ему непосильная. Только отказавшись от нее, он обретает свое скромное, но подлинное я» (*Сендерович С.* А.П.Чехов и Л.И.Шестов. А также кое-что об экзистенциональной социологии // Вопросы литературы. 2007. №6).

Какими бы формы отвлечения от действительности ни были (будь то идея фикс, мания или иллюзия), все они способны перенастроить зрение тех, кто им поддается, таким образом, что им будет грозить опасность утраты адекватного восприятия вещей в отношении их ценностной иерархии: они будут замечать частное и не замечать целого или, прилепляясь ко всякого рода абстракциям, не видеть особенного и конкретного; при такой аберрации зрения они станут одно принимать за другое – чужое за свое, а свое за чужое. Кроме того, все эти формы отвлечения от действительности активно потворствуют «оптическому» искажению и предметных реалий, и того образа, который поддавшийся иллюзии (мании или идее фикс) индивид, как, к примеру, Лаевский, связывает с самим собой.

Особенно отчетливо эффект оптического искажения предметов и лиц представляется в «Черном монахе».

В саду Песоцкого, где при дневном свете кипит бодрая и жизнерадостная работа, увенчивающаяся чудесами селекции, в сумеречное время царит болезненно-нервическая атмосфера, и ее особая оптическая среда потворствует тому, чтобы сами люди, не желающие быть здоровыми и обычными, обретали причудливые очертания. Глядя на Таню, Коврин видит перед собой нервически изломанное существо (своей эфемерностью напоминающее Сильфиду из одноименной повести В.Ф.Одоевского), но, по его словам, именно такое существо он и мог бы полюбить. «И он чувствовал, что его полубольным, издерганным нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки. Он никогда бы уж не мог полюбить здоровую, крепкую, краснощекую женщину, но бледная, слабая, несчастная Таня ему нравилась» (8, 240).

Следуя мании величия, Коврин видит себя не собой, а другим и ожидает от этого себя-другого великих свершений. После излечения от мании Коврин тоже видит себя не собой, а самой жалкой посредственностью. И это – другая крайность, указывающая на то, что Коврин снова неадекватно определяет границы собственного «я», в этом случае их чрезмерно суживая. Точно так же неадекватно оценивает Коврина и Таня: «Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила

тебя, но ты оказался сумасшедшим...» (8, 255). С самого начала (без участия Черного монаха) она видит в Коврине не Коврина, а другого.

Однако, как это ни парадоксально, но именно искаженное видение себя и других дает и Коврину, и Тане, и Песоцкому иллюзорное ощущение счастья, которое длится до тех пор, пока всё не обретает своих подлинных очертаний. И тогда Таня предстает перед Ковриным не той, какой он себе воображал, а другой, и эта другая, «настоящая» Таня – Таня, ему чужая, и это несмотря на то, что когда-то в детские годы эта же Таня была ему как родная. И сам Коврин, без увеличивающей его «я» мании, уже другой Коврин – чужой и для себя и для других. А между тем, только установив подлинные – адекватные себе и другим – границы, и Коврину, и Татьяне, и Песоцкому можно было бы и определить для себя цель и назначение своего существования, и установить с жизнью не иллюзорную, а действительную связь. По мысли автора «Сильфиды» В.Ф.Одоевского, нельзя насильственным образом ограничивать человека и вкладывать в «футляр», заранее для него приготовленный. У Чехова же здесь идея другая: у того, кто не имеет ясного осознания границ, определяющих его действительное положение, есть все предпосылки для того, чтобы оказаться за пределами жизни[9].

В конце рассказа повествователь будет говорить о том, что к Коврину перед самой его смертью вновь явится черный монах и что Коврин еще раз испытает счастье, которое он ощущал тогда, когда жил манией и иллюзией, и что его вновь повлечет к Татьяне, к саду, к детству – ко всему тому, что могло бы иметь реальное значение счастья и благополучия, если бы с самого начала все видели себя и других такими, какие они есть: Татьяна видела бы в Коврине не гения, а Коврина, а Коврин видел бы Татьяну не Сильфидой, а Татьяной. Но этого не случилось: Коврин доживает свой век с чужой женщиной, Песоцкий умирает, Татьяна проклинает Коврина, а в саду хозяйничают действительно чужие люди.

[9] Ср. близкое прочтение: *Назиров Р.Г.* Чехов против романтической традиции (К истории одного сюжета) // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа, 2005, с.42-57.

Правда, в иллюзию может превратиться и жизнь, счастливо протекающая в рамках и границах, где нет и не может быть того самого состояния нервности, которое заставляло Коврина поддаться мании величия, а Таню стать подобной запредельной реальному миру Сильфиде. Рассказ «Учитель словесности» (1894) представляет собой своеобразную контроверзу «Черному монаху». Оказывается, что без нервности и куда-то влекущего беспокойства жизнь также теряет смысл, и учитель словесности приходит к осознанию своей чуждости «тихому семейному счастью»: «Он думал о том, что… кроме этого мирка, в котором так спокойно и сладко живется ему и вот этому коту, есть ведь еще другой мир… Ему захотелось чего-нибудь такого, что захватило бы его до забвения самого себя, до равнодушия к личному счастью, ощущения которого так однообразны» (8, 330). «Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины» могут привести к сумасшествию с не меньшей долей вероятности, чем разного рода галлюцинации. Рассказ заканчивается призывом к побегу: «Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» (8, 331).

II

Сущность и мнение

В одном из ранних рассказов («Двое в одном», 1883) представляется ситуация, которую в определенном смысле можно рассматривать в качестве универсальной для творчества Чехова сюжетной матрицы. Выглядит она чрезвычайно банально. Один и тот же человек в разных местах ведет себя совершенно по-разному: в департаменте он «маленькое, пришибленное, приплюснутое создание, живущее для того только, чтобы поднимать уроненные платки и поздравлять с праздником» (2, 9), а не на службе – в конке – он совершенно другой, развязный и заносчивый. Подобно хамелеону, меняющему свою окраску при цветовых изменениях в окружающей среде, этот чеховский персонаж меняет свое поведение, приспосабливаясь к той или

иной обстановке. У лежащей на поверхности этого рассказа хамелеоновской темы есть глубинное основание: неизменно притягивающая к себе Чехова идея «вещи в себе». В чеховском изводе это идея такой вещи, о которой нельзя сказать ничего определенного: либо из-за того, что у нее нет своего содержания («двое в одном» – такое положение, при котором ни одно и ни другое не может претендовать на выражение сущности этого персонажа, а потому он оказывается как бы ее начисто лишенным – человеком с «нулевым» содержанием), либо из-за того, что содержание вещи подменяется мнениями о ней, которые складываются под влиянием причин, не имеющих прямого отношения к самому предмету[10]. Наглядным примером второго варианта может служить рассказ «Хамелеон» (1884). Здесь есть объект – собачка, укусившая за палец золотых дел мастера Хрюкина, и есть меняющиеся мнения о происшествии. Не объект подает себя различным образом, а мнения о нем расходятся так, что нет возможности определить, какое из них соответствует действительности. А так как эти мнения являются по отношению друг к другу взаимоисключающими, то ни одно из них не может считаться истинным. И сам Очумелов, ставящий свое мнение в зависимость от ситуации, оказывается лишенным собственного мнения, а значит, и собственного содержания.

Особая вариация на тему соотношения содержания и мнения представлена в рассказе «Душечка» (1889).

Особенность сюжета «Душечки» состоит в том, что героиня нуждается в чужом мнении, которое становится для нее своим. Цепочка обрывается тогда, когда Душечка остается одна и без чужих мнений утрачивает возможность находить смысл в окружающих ее предметах. При отсутствии же тех, чье мнение, становясь ее мнением, определяло цель и назначение ее существования, она сама превратилась в лишенный смысла предмет: теперь о ней, как и о существующих безо всякого мнения о них предметах – бутылке, дожде или мужике в телеге, – ничего

[10] В известной книге В.Б.Катаева «Проза Чехова. Проблемы интерпретации» (1979) вопрос о соотношении мнения и истины в творчестве Чехова рассматривается в иной плоскости. Он поставлен с точки зрения чеховской гносеологии, связывающей способность ориентации человека в мире с условиями его индивидуального существования.

нельзя было сказать определенного: для чего она существует, какой смысл в ее существовании. И это привело к тому, что «теперь же и среди мыслей и в сердце у нее была такая же пустота, как на дворе. И так жутко, и так горько, как будто объелась полыни» (10, 109–110).

Что можно сказать о предмете, содержанием которого могут стать любые – даже и взаимоисключающие – мнения? Однако, как оказывается, – сказать можно, поскольку сущность предмета обнаруживается у Чехова за пределами той плоскости, где располагаются мнения о нем. Сущность оказывается недоступной мнению.

Эта недоступность становится еще более очевидной в том случае, когда чеховские персонажи, следуя не за предметами, а за авторитетными о них мнениями, подменяют предметы этими мнениями. Когда же предметы начинают вести себя своевольно и сопротивляются такому отношению к ним, их пытаются подогнать под приготовленные для них заранее рамки. Так, к примеру, и поступает Иван Дмитриевич Червяков, персонаж рассказа «Смерть чиновника». На протяжении всего рассказа чеховский персонаж озабочен тем, чтобы вернуть вышедшей из-под контроля сюжетной ситуации гоголевско-достоевские канонические черты.

В самом деле, с точки зрения литературного «канона», все в случившейся с героем истории с самого начала пошло по неправильному пути. Во-первых, чихнув на лысину генерала Бризжалова, Червяков (несмотря на говорящую фамилию его превосходительства) ожидаемого эффекта не получил. На него, в отличие от уж совершенно невинно пострадавшего Акакия Акакиевича, молниеносный гнев, как следовало бы ожидать, не обрушился. Во-вторых, и сам Червяков не испытал полагающихся *страха и трепета* пред величием его превосходительства – старичка с лысиной: он только лишь сконфузился. Не испытал Червяков, в отличие от Макара Девушкина или Мармеладова, и умилительного блаженства, потому что так и не получил от Бризжалова ни «правильно» выраженного гнева, ни «правильно» выраженной милости. Никак не желая удовлетвориться таким состоянием дел, *экзекутор* (чин здесь омонимически

связывается со словом «экзекуция») Червяков и *не дает жизни*[11] генералу Бризжалову до тех пор, пока тот не совершит требуемого литературным каноном действа. Испытывает же он «облегчение» только тогда, когда доводит генерала до необходимой кондиции: Бризжалов во гневе синеет, трясется и топает ногами. А Червяков «млеет от ужаса», испытывая сразу все вместе: и гоголевский *страх* и *трепет*, и достоевское умиление. И этот верх его смертельного блаженства ни в коей мере не сравним с тем, которое он ощущал, глядя в бинокль со второго ряда кресел на «Корневильские колокола».

Конечно, в «Смерти чиновника», как и в большинстве рассказов 1880-х годов, превалирует комическое начало. А вот в рассказах 1890-х годов коллизия несовпадения между предметом и мнением о нем имеет, как правило, трагическое разрешение.

Зинаида Федоровна, героиня «Рассказа неизвестного человека» (1893), уходит от мужа к другому человеку, руководствуясь мнением, почерпнутым ею из литературы[12], но с полным убеждением в том, что это ее собственное мнение: «Нет выше блага, как свобода! – говорила она, заставляя себя сказать что-нибудь серьезное и значительное. – Ведь какая, подумаешь, нелепость! Мы не даем никакой цены своему собственному мнению, даже если оно умно, но дрожим перед мнением разных глупцов. Я боялась чужого мнения до последней минуты, но как только послушалась самоё себя и решила жить по-своему, глаза у меня

[11] Это чеховское выражение. В письме к брату Александру (1885) Чехов высказался по поводу своего отношения к литературным «маленьким» людям: «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту? И где ты там у себя в Азии находишь те муки, которые переживают в твоих рассказах чиноши? Истинно тебе говорю, даже читать жутко! <…> Реальнее теперь изображать коллежских регистраторов, не дающих жить их превосходительствам» (*Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. Письма. М., 1974. Т.1, с.176-178).

[12] О литературе как способе ухода от действительности в творчестве Чехова см.: Bäcker I. Die existentielle Unbehaustheit der Čechov'schen Drei Schwestern. Zum Wertestatus der Textrealität in der russischen Kultur//Kemper Dirk, Žerebin Aleksej, Bäcker Iris. Eigen- und fremdkulturelle Literaturwissenschaft. (Veröffentlichungen des Thomas-Mann-Lehrstuhls an der RGGU Moskau; Institut für deutsch-russische Literatur- und Kulturbeziehungen. Schriftenreihe; Bd.3) München, 2011.

открылись, я победила свой глупый страх и теперь счастлива и всем желаю такого счастья» (8, 154). Свое мнение она составила и о предмете своей любви, и оно также имеет литературное происхождение. Однако Орлов, оказавшийся у Зинаиды Федоровны в сопряжении с ее возвышенными идеями, напрочь отказывается от того мнения, которое было составлено о нем романтически настроенной героиней, и сам говорит ей о ее жесточайшей ошибке: «Вся суть в том, что вы ошиблись и не хотите в этом сознаться вслух. Вы воображали, что я герой и что у меня какие-то необычайные идеи и идеалы, а на поверку-то вышло, что я самый заурядный чиновник, картежник и не имею пристрастия ни к каким идеям. Я достойный отпрыск того самого гнилого света, из которого вы бежали, возмущенная его пустотой и пошлостью. Сознайтесь же и будьте справедливы: негодуйте не на меня, а на себя, так как ошиблись вы, а не я» (8, 179). «Всю свою жизнь открещивался от роли героя, всегда терпеть не мог тургеневские романы и вдруг, словно на смех, попал в самые настоящие герои. Уверяю честным словом, что я вовсе не герой, привожу тому неопровержимые доказательства, но мне не верят. Почему не верят? Должно быть, в самом деле у меня в физиономии есть что-нибудь геройское» (8, 180).

По словам героя, своему поступку Зинаида Федоровна приписывает смысл, не соответствующий его подлинному содержанию, и что сама она хорошо знает, что «в законном и незаконном сожительстве, во всех союзах и сожительствах, хороших и дурных, – одна и та же сущность» (8, 178). А такое отклонение от media res объясняется тем, что для Зинаиды Федоровны, как и для других оказавшихся под влиянием литературы дам, эта объективно данная сущность показалась слишком откровенной и пугающе незамысловатой: «Вы, дамы, живете только для одной этой сущности, она для вас все, без нее ваше существование не имело бы для вас смысла. Вам ничего не нужно, кроме сущности, вы и берете ее, но с тех пор, как вы начитались повестей, вам стало стыдно брать, и вы мечетесь из стороны в сторону, меняете, очертя голову, мужчин и, чтобы оправдать эту сумятицу, заговорили о ненормальностях брака» (8, 178).

Говоря о пагубном влиянии литературы на женский образ

мыслей, Орлов не случайно упоминает Тургенева, имя которого стало чуть ли не притчей во языцех в связи с активно обсуждаемым в конце века женским вопросом. Тургенев оказался одним из тех, кто должен был понести ответственность за постигшее русское общество 1890-х годов плачевное изобилие неуравновешенных натур. Во всяком случае, Орлов (вслед за его возможным прототипом А.С.Суворины[13]) в сложившейся у него с Зинаидой Федоровной ложной ситуации винит именно Тургенева: «Тургенев в своих произведениях учит, чтобы всякая возвышенная, честно мыслящая девица уходила с любимым мужчиною на край света и служила бы его идее <…> – это licentia poetica; весь свет со всеми своими краями помещается в квартире любимого мужчины. Поэтому не жить с женщиной, которая тебя любит, в одной квартире – значит отказывать ей в ее высоком назначении и не разделять ее идеалов. Да, душа моя, Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебывай» (8, 156–157).

Для Орлова, как и для лермонтовского Печорина[14], дорожившего своей свободой, Зинаида Федоровна оказывается такой же лишней, как и ее медные кастрюли и мечты о хорошем поваре и лошадях: «Она хочет, чтобы у меня в квартире пахло кухней и судомойками; ей нужно с шумом перебираться на новую квартиру, разъезжать на своих лошадях, ей нужно считать мое белье и заботиться о моем здоровье; ей нужно каждую минуту вмешиваться в мою личную жизнь и следить за каждым моим шагом, и в то же время искренно уверять, что мои привычки и свобода останутся при мне» (8, 158). Орлов живет с убеждением, что «в квартире порядочного, чистоплотного человека, как на военном корабле, не должно быть ничего лишнего – ни женщин, ни детей, ни тряпок, ни кухонной посуды…» (8, 155). Уравнивающее между собой людей, тряпки и посуду слово «лишний» неизбежно перекликается в заданном контексте с тургеневским, и тургеневское «лишний» (с его трагическо-героическим

[13] См. об этом: *Нымм Е.* К вопросу о личных взаимоотношениях А.П.Чехова и А.С.Суворина в 1880-е гг. // Русская филология. Тарту, 1998, № 9, с.111-121.

[14] Для этого персонажа, как и для Печорина, весь мир представляется пищей, уготованной его ненасытному «я», и в то же время – давно прочитанной книгой. Недаром Орлов так неразборчив в отношении чтения: он проглатывает все без разбора.

ореолом) при таком сравнении выглядит всего лишь licentia poetica.

В персонажной системе рассказа Орлову противостоит герой, выполняющий функцию его идейного противника и одновременно тайного соперника. Неизвестный (о котором поначалу известно только, что он пробрался в дом Орлова в качестве слуги только лишь для того, чтобы найти доступ к его отцу – важному государственному лицу) противопоставляется Орлову как его полный антипод. В отличие от Орлова, живущего прозаически-негероической жизнью, Неизвестный (à la байронический герой, судьба которого покрыта тьмою) имеет и героическое прошлое, и высокие идеи. И на Зинаиду Федоровну Неизвестный смотрит прямо противоположным Орлову образом. Если для Орлова Зинаида Федоровна – то лишнее, что может угрожать его независимости и свободе, то для Неизвестного она – то необходимое, без чего нет жизни такому человеку, как он.

Признав связь с Орловым роковой ошибкой, поставившей ее в безвыходное положение, Зинаида Федоровна сначала увидела свое спасение (а точнее, спасение своих литературных представлений) в Неизвестном. Здесь тургеневский след вновь становится очевидным, всё происходит, как в романе «Накануне»: Зинаида Федоровна, подобно Елене Стаховой, готова посвятить свою жизнь великой идее, которую представляет и которой служит Неизвестный, и пойти за ним хоть на край света. Потом героиня вторично испытала потрясшее ее до основания разочарование, узнав Неизвестного как Владимира Ивановича (герой, обытовляясь, обретает и реальное имя), которому, теперь больному и немощному (и здесь при первом приближении всё как в романе Тургенева: и Италия, и болезнь героя, и самоотверженная подруга-соратник), и дела нет до великой миссии, а есть дело только до Зинаиды Федоровны. (Постепенно выясняется и суть перелома, постигшего «байронического» героя: оказывается, что героические бури и грозы остались в его прошлом, а для него нынешнего, усталого и тяжело больного человека, не может быть ничего более ценного, чем уютная и спокойная семейная жизнь.)

Ситуация ложного положения повторяется, но меняется ее

персонажная конфигурация: ранее Орлов чувствовал себя попавшим в ложное положение, находясь рядом с Зинаидой Федоровной, а теперь Зинаида Федоровна – рядом с Неизвестным. Зинаида Федоровна хотела видеть в Неизвестном нуждающегося в идейном соратнике героя, а он оказался простым Владимиром Ивановичем, нуждающимся не в соратнике, а в семейном гнезде: «Зачем обещали и зачем возбудили во мне сумасшедшие надежды? Убеждения ваши изменились, вы стали другим человеком <…> Мир идей! – повторила она… и лицо ее приняло негодующее, брезгливое выражение. – Все эти ваши прекрасные идеи, я вижу, сводятся к одному неизбежному, необходимому шагу: я должна сделаться вашею любовницей. Вот что нужно. Носиться с идеями и не быть любовницей честнейшего, идейнейшего человека – значит не понимать идей. Надо начинать с этого… то есть с любовницы, а остальное само приложится» (8, 205).

Сам же Владимир Иванович свое положение опять-таки определяет посредством литературы: как одновременно положение тургеневского «лишнего» человека (такого, к примеру, как в «Трех встречах», где судьба предоставила герою возможность приближения к чудесной незнакомке только лишь для того, чтобы продемонстрировать ему его абсолютную и окончательную лишность) и мечтателя (и здесь очевидны переклички с мечтателями Достоевского): «Когда она сидела таким образом, стиснув руки, окаменелая, скорбная, мне представлялось, что оба мы участвуем в каком-то романе, в старинном вкусе, под названием «Злосчастная», «Покинутая» или что-нибудь вроде. Оба мы: она – злосчастная, брошенная, а я – верный, преданный друг, мечтатель и, если угодно, лишний человек, неудачник, не способный уже ни на что, как только кашлять и мечтать, да, пожалуй, еще жертвовать собой… но кому и на что нужны теперь мои жертвы? Да и чем жертвовать, спрашивается?» (8, 199).

Вся коллизия «Рассказа неизвестного человека» основывается на несовпадении сути вещей и мнений о них. Характером и конфигурацией этого несовпадения определяются те или иные персонажные позиции, присущие и чеховской реальности в целом.

Такие персонажи, как Орлов (псевдо-печорины), имеют

убеждение, что суть вещей неприглядна и безобразна, но, испытывая время от времени эгоистическую нужду в эстетике, они осознанно прикрывают исконно присущее вещам безобразие разного рода иллюзиями. «На любовь я прежде всего смотрю как на потребность моего организма, низменную и враждебную моему духу… Чтобы она была наслаждением, а не мучением, я стараюсь делать ее красивой и обставлять множеством иллюзий» (8, 157). Другие (такие, как Зинаида Федоровна или как Неизвестный) отождествляют вещи с мнениями об этих вещах: они видят не вещи, а подпитанные литературой их образы. Одни никогда не ошибаются, потому что, зная о безобразной сущности вещей, никогда и ни с кем не вступают ни в какие требующие хоть какой-то самоотдачи отношения: как «черные дыры», они сориентированы исключительно на поглощение и потребление чужого. Другие зачастую обманываются, и происходит это потому, что они, как говорит герой из рассказа «Ариадна», предъявляют требования, «несоизмеримые с тем, что может дать действительность» (9, 107–108). Отождествляя мнения, иллюзии, идеи с «вещами», эти другие способствуют созданию таких ложных положений, когда свой может быть воспринят как чужой, а чужой как свой. И зачастую, когда такая подмена обнаруживается, оказывается, что ничего ни изменить, ни исправить уже нельзя. Жизнь проходит, а человек или вовсе не приближается к подлинной сути вещей, или приближается, но, как правило, тогда, когда что-либо изменить уже ничего невозможно[15].

Женский вариант «черной дыры» представлен в рассказе «Ариадна». Имя и судьба мифической Ариадны становится контекстным фоном для Ариадны чеховской[16]. И благодаря ему

[15] С таким «невозможно» сталкивается, к примеру, профессор из «Скучной истории», который вынужден доживать свою жизнь с номинально близкими, а по сути чужими ему людьми; при этом номинально чужой, а по сути действительно близкий ему человек так и остался по ту сторону его жизни.

[16] Имя героини этого рассказа отсылает к мифологическим сюжетам, связанным с двумя мужскими персонажами – с Тесеем и Дионисом. Именно Ариадна, дочь критского царя Миноса, помогла Тесею, которого она любила, выбраться из лабиринта с помощью клубка ниток, но в результате он покинул ее спящей на острове Наксос. История же с Дионисом имеет другой разворот.

становится очевидным разительное несоответствие между сутью этой героини и ее овеянным культурными коннотациями именем. Имя не выражает сути, а прикрывает ее. Чеховская Ариадна окружает себя литературно-таинственным флером с той же целью, что и Орлов, – для того чтобы придать своему внутреннему безобразию эстетическую привлекательность. Существование чеховской героини подчиняется исключительно принципу удовольствия, который в ее случае принимает форму животного инстинкта и достигает своего крайнего выражения в тесном соединении сексуального и гастрономического удовольствий. «Утром нам подавали café complet. В час завтрак: мясо, рыба, какой-нибудь омлет, сыр, фрукты и вино. В шесть часов обед из восьми блюд, с длинными антрактами, в течение которых мы пили пиво и вино. В девятом часу чай. Перед полуночью Ариадна объявляла, что она хочет есть, и требовала ветчины и яиц всмятку <…> За обедом она съедала суп, лангуста, рыбу, мясо, спаржу, дичь, и потом, когда ложилась, я подавал ей в постель чего-нибудь, например, ростбифа, и она съедала его с печальным, озабоченным выражением, а проснувшись ночью, кушала яблоки и апельсины» (9, 121). Потребность в эстетике, как оказывается, в случае с Ариадной тоже имеет животное происхождение: она индуцируется состоянием сытости: «…в промежутках между едой мы бегали по музеям и выставкам, с постоянною мыслью, как бы не опоздать к обеду или завтраку… Мы, как сытые удавы, обращали внимание только на блестящие предметы, окна магазинов гипнотизировали нас, и мы восхищались фальшивыми брошками и покупали массу ненужных, ничтожных вещей» (9, 122).

И еще одно как бы обрамляющее все другие удовольствия удовольствие определяет жизнь Ариадны – удовольствие нравиться. И это удовольствие достигается ею с помощью «изумительного» лукавства, которое, как замечает повествователь, было «главным, так сказать, основным свойством этой женщины» (9, 126).

Бог Дионис, влюблённый в Ариадну, похитил её и на острове Лемнос вступил с ней в брак. Контаминация этих сюжетов представляет историю об Ариадне, сначала пострадавшей от любви (обманутой и покинутой), а затем вознагражденной. Как можно судить, среди особенно привлекательных для искусства сюжетов был сюжет об Ариадне обманутой.

При этом у лукавства Ариадны какая-то наделенная особой органической эластичностью природа: в ней проглядывает что-то животное, дикое и первобытное[17]: «Она хитрила постоянно, каждую минуту, по-видимому, без всякой надобности, а как бы по инстинкту, по тем же побуждениям, по каким воробей чирикает или таракан шевелит усами. Она хитрила со мной, с лакеями, с портье, с торговцами в магазинах, со знакомыми; без кривлянья и ломанья не обходился ни один разговор, ни одна встреча. Нужно было войти в наш номер мужчине, – кто бы он ни был, гарсон или барон, – как она меняла взгляд, выражение, голос, и даже контуры ее фигуры менялись» (9, 127). Пребывание Аридны в состоянии безостановочной мимикрии указывает на отсутствие у нее ее собственного образа, ее собственного «культурного» содержания. Но в данном случае это отсутствие является не следствием хамелеонского приспособленчества к обстоятельствам (как это было у персонажей ранних рассказов), а следствием ее абсолютной неспособности любить.

Композиционно сюжет «Ариадны» обрамляется таким образом, что на первом плане оказывается история человека, коренным образом изменившего свое представление о женщине: Шамохин (для которого связь с Ариадной стала своеобразным лабиринтом без выхода), словно исповедуясь, рассказывает случайному попутчику о том, как из обожателя женщины он превратился в женоненавистника. И произошло это потому, что его мнение (обработанное многовековой культурной традицией) о женщине как об образце совершенства целиком и полностью оказалось несостоятельным. Женщина открылась ему как существо, за внешне привлекательной культурной оболочкой которого скрывается дикая, голая, плотоядная чувственность.

Как выяснится из рассказа Шамохина, радикальность произошедшего с ним переворота во многом была обусловлена тем, что в его изначальное идеальное представление о женщине никоим образом не вписывался образ женщины беременной.

[17] Открыто о такой природе лукавства Ариадны говорится в черновиках: «И в этом обжорстве, и в этом лукавстве, и в этом желании нравиться, я видел… печальное явление атавизма. Передо мной была лукавая раба, ведущая подпольную борьбу со своим притеснителем мужчиной, это была женщина каменного периода или свайных построек» (9, 402).

Беременность, соотносящая женщину с физиологией и животностью, воспринимается им как уродство. И Шамохин, и Ариадна пребывают в состоянии зависимости. Одна пребывает в зависимости от низменной природы, другой – от культуры с ее фиктивным содержанием. И в том, и в другом случае речь идет о разных проявлениях рабства в мире, утратившем познаваемость, расплывшемся в потоке психических фактов и ощущений[18], и о возможности свободы как самоопределения по другую их сторону.

В «Рассказе неизвестного человека» такая возможность обозначается. У Зинаиды Федоровны рождается дочь, которая сразу же остается без матери (не имея сил долее выдерживать свое ложное положение, Зинаида Федоровна принимает яд) и уже в самом начале своей жизни оказывается для всех чужой – чужой для мужа Зинаиды Федоровны (потому что она не его дочь, хотя носит его фамилию), чужой для Орлова (хотя она его дочь, но для него она лишняя); и только для Владимира Ивановича этот чужой и для него ребенок становится своим. И в этом соединении с оставшимся один на один с чужим миром ребенком, нуждающимся в любви и заботе, проявляется та подлинная суть, к которой чеховские герои чаще всего и не могут пробиться сквозь плотную паутину иллюзий, мечтаний и мнений. Однако не на этой оптимистической ноте Чехов завершает свой рассказ. Владимир Иванович не может пожертвовать собой так, как он этого хочет: его жизнь на исходе. И девочку ожидает (благодаря протекции Орлова, ее настоящего отца) бездомная жизнь в интернате среди чужих людей и чужого мира[19].

Суть «предмета» – «для чего?» – раскрывается не в мнении о нем, а в движении его самого в сторону самоопределения и самоосуществления, и это оказывается возможным на пути следования к чужому как к своему.

Поэтому и сущность душечки не определяется теми «куль-

---

[18] См.: *Долженков П.Н.* Чехов и позитивизм. М., 2003.

[19] Ребенок в чужом мире – тема, имевшая для Чехова автобиографический план. С первых лет своей жизни он ощущал себя живущим в чужом, в чем-то даже враждебном ему мире. См. об этом: *Паперный З.С.* «Он не с нами...»// Чеховиана: Чехов и его окружение. М., 1996, с.5-14.

турными» мнениями, которые она воспринимает как свое содержание. Подобно первоначальной бесформенной материи, Душечка[20] принимает на себя любые отпечатки, но сама в себе абсолютно бескачественна, *ничто*-жна. Ее сущность заключается не в ее содержании (оно нулевое, как у персонажей таких рассказов, как «Двое в одном» или «Хамелеон»)[21], а в желании и потребности – преображенных материнским инстинктом – принимать чужое как свое.

В финале рассказа содержание обновленной Оленьки, конечно, не становится равным вновь обретенному очередному мнению. Более того, оно не имеет никакого отношения к мнению – оно имеет отношение к любви, к тому, что только и может соединить природу и культуру, реальность и литературу действительной и безошибочной связью.

В заключительной части рассказа есть «географический» эпизод, знаменующий наступление для Ольги Семеновны решающего момента воскресения. Душечка повторяет вслед за мальчиком определение острова, и это определение обретает статус ее первого собственного мнения, «которое она высказала с уверенностью после стольких лет молчания и пустоты в мыслях»: «Островом называется… часть суши, со всех сторон окруженная водою» (10, 109).

На самом же деле это определение в первый раз указывает не на мнение (по видимости похожее на формулы вроде «Волга впадает в Каспийское море»), а на подлинную самоопределившуюся сущность Душечки. Море – это, конечно, Оленька, обымающая

---

[20] Исследователи правомерно проводят параллель с её архетипом Психеей, считая Душечку её приземлённым небесным двойником, соответствующим более низкому уровню. См.: *Хайнади З.* Русская Психея // Первое сентября. 2005, №16; *Лишаев С.А.* А.П.Чехов: дух, душа и «душечка» (форма и материя по рассказу А.П.Чехова «Душечка») // Mikstura verborum'99: онтология, эстетика, культура. Самара, 2000, с.117-138; *Катаев В.Б.* Сложность простоты: рассказы и пьесы А.П.Чехова. М., 1998, с.29-40.

[21] Казалось бы, между душечкой и персонажем рассказа «Двое в одном» нет большой разницы. Их общая черта – «нулевое» содержание. А между тем у Душечки сущность есть, и сущность, по оценке Л.Н.Толстого, замечательная, а у персонажа «Двое в одном» ее нет. Значит, сущность предмета оказывается не тождественной его содержанию. И поэтому даже предмет с «нулевым» содержанием может обладать сущностью.

одинокий остров со всех сторон своей – не умещающейся ни в одну форму – безграничной любовью. «За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто ж его знает – почему?» (10, 111).

Т.А.Антудова

К вопросу о природе метонимического принципа у Пастернака и Лермонтова

Метонимичность еще со времен статьи Р.Якобсона «Заметки о прозе поэта Пастернака»[1]понимается как важнейшая особенность пастернаковского стиля. И хотя об этом написано уже очень много, нам представляется, что здесь еще недостаточно осознаны по крайней мере две вещи: мировоззренческие основания метонимии и то, что Пастернак в своем обращении к деталям мог опираться на некоторую поэтическую традицию – несмотря на яркую своеобразность его метонимий.

Мы предполагаем, что пастернаковский принцип метонимичности, как и некоторые другие принципы его поэтики, может быть связан с некоторыми положениями философских систем, которые поэт с таким вниманием изучал в Московском и Марбургском университетах. Роль увлечений философией в жизни Пастернака обсуждалась многократно и подробно[2]; о значении

[1] *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака. – См., напр., в изд.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

[2] *Fleishman L., Harder H.-B., Dorzweiler S.* Boris Pasternaks Lehjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. Stanford Slavic Studies. Vol. 11:1. Stanford, 1996.

философии для поэтики Пастернака говорилось существенно меньше.

Предметом историко-философских размышлений Пастернака первоначально был Лейбниц, о чем свидетельствует выбранная для будущей кандидатской работы тема математической бесконечности. Поэт надеялся рассмотреть возможность распространения метода бесконечно малых на иные области исследования.

Инфинитезимальный метод анализа был очень важен и для марбуржцев – философской школы, оказавшей, как известно, большое влияние на Пастернака. Этот метод базируется на представлении о бесконечно малой величине как простейшем элементе бытия, образующем единство с логической единицей мышления и являющемся началом формирования мысленного объекта как предмета познания. Процесс познания бесконечен, так как каждый акт синтеза, в результате которого предмет познания определяется с точки зрения разных категориальных отношений, порождает возможность следующих. Ценность любого явления определяется тем, что оно может послужить толчком для дальнейшего процесса познания и освоения мира. Такие идеи значимы для Пастернака, для которого, как известно, любая деталь могла метонимически представлять собой мир, и «взаимозаменяемость образов есть признак положенья, при котором части действительности взаимно безразличны»[3]. Смысл каждого образа, не имеющего самостоятельного значения, «отсылает к общему духу всего искусства». Ощущение связи всего со всем в высшей степени характерно для Пастернака[4].

В поисках новой формы лирический субъект должен требовать ее у природы, порываться за ней, искать аналогии. «Я, индивидуальность, самосознание и душа, есть непрерывность синтетических решений, выполнений и т.д. ее задачи, поставленной восприятию»[5] – это суждение поэта напоминает положение марбуржцев о том, что в результате переходов от синтетического акта к аналитическому предмет получает множество

[3] *Пастернак Б.* ПСС: В 11 тт. М., 2003–2005. Т.III, с.187.

[4] См., напр.: ПСС, т.X, с.490.

[5] ПСС, т.VII, с.69.

определений (показательна перечислительная конструкция в «Определении поэзии»).

Вяч.Вс.Иванов предполагает возможность влияния метода бесконечно малых величин на метонимии Пастернака, опираясь на строки «Марбурга»: «Каждая малость/Жила и, не ставя меня ни во что, /В прощальном значеньи своем подымалась». Слово «малость» ученый называет «разговорным и поэтическим эквивалентом»[6] данного термина. Конспективность высказываний Иванова оставила нам возможность обсудить проблему более подробно.

У Иванова есть наблюдение, из которого ученый не делает выводов, – о том, что до Пастернака слово «малость» как существительное из всех русских поэтов употреблял только Лермонтов (в поэме «Моряк»). Это показательное совпадение позволяет нам перейти ко второй части разговора о пастернаковской метонимии – о значении для Пастернака лермонтовской традиции использования художественной детали.

Если XIX век нередко осуждал Лермонтова за романтическое пренебрежение точностью предметных деталей (напр., отзыв Г.Успенского о «Когда волнуется желтеющая нива…»), то в XX веке, напротив, начинают видеть, как важна у Лермонтова, прежде всего в лирике, деталь, поданная крупным планом. Композиция произведения может быть подчинена подготовке крупного плана в финале («Родина»). М.Л.Гаспаров показывал, что условным поэтическим клише Ламартина у Лермонтова соответствуют конкретные образы[7]. Чем же были обусловлены претензии читателей в XIX в.? Конечно, у Лермонтова есть известные неточности, вроде «львицы с гривой», немыслимые у Пушкина. Но когда Успенский упрекал Лермонтова за то, что у него якобы слива зреет тогда же, когда цветет ландыш, – такой упрек был спровоцирован не романтической небрежностью, а чем-то совсем другим. Казалось странным то, что отдельная

---

[6] *Иванов Вяч. Вс.* «Марбург» Пастернака и Марбургская философская школа (Стенограмма выступления) // «Марбург» Бориса Пастернака: Темы и вариации. М., 2009, с.131.

[7] *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001, с.43-55.

деталь у Лермонтова не является частью подробно прописанной картины, а метонимически представляет собой всю картину. В XX веке эта особенность поэтического языка Лермонтова всё чаще обсуждается исследователями[8].

Принципиальные мысли о разрушении причинно-следственных связей в лирике Лермонтова и о роли художественной детали в этом процессе были высказаны А.И.Журавлевой. Анализируя стихотворение «1831-го июня 11 дня»[9], она показывает, как картины природного мира «вторгаются» в лирическое размышление, «по видимости» не имея «прямой связи с изложением»; в результате «мышление становится не линейным, а объемным. Человек думает не о чем-то одном, а как бы параллельно о разных, но внутренне, конечно, связанных вещах. <…> «31-го июня 11 дня» – это своеобразная и, вероятно, одна из первых в русской литературе попытка передать «“объемность” человеческого мышления»[10]. Позднее А.И.Журавлева уже не отдельное произведение Лермонтова, но принцип его поэзии как таковой определяла как «серию вспышек… фиксацию мгновенного поэтического переживания»[11].

Поэзия Лермонтова, описанная таким образом, оказывается похожа на поэзию Пастернака с ее «разорванностью» повествования[12] и метонимичностью. Не случайно структурные черты, убедительно обнаруживаемые современными исследователями в поэзии Лермонтова, оказались очевидны для интерпретатора в XX веке, т.е. после того, как появился новый читательский опыт, обеспеченный поэзией Пастернака.

Если толковать творчество Лермонтова в европейском романтическом контексте, то эмблематические, символические

---

[8] *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб., 2001, с.549-552.

[9] *Журавлева А.И.* Лермонтов и философская лирика 30-х годов // Филол. науки. 1964, №3.

[10] Цит. по: *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002, с.65.

[11] Там же, с.9.

[12] *Паперный З.* Б.Л.Пастернак // История русской советской литературы. Т.3. М., 1968.

возможности детали вполне могут быть объяснены некоторыми идеями немецкой философии, существенно влиявшими на литературу, в том числе и русскую, и прежде всего главным постулатом философии тождества Шеллинга о единстве субъективного и объективного, согласно которому в природе все явления и объекты выступают как различные свойства, или «потенции», Абсолютного разума. О философских основаниях романтического жанра фрагмента историки культуры писали довольно много, правда, в основном по поводу не русской, а немецкой литературы[13].

Для марбуржцев Шеллинг был не самым близким из мыслителей прошлого. Однако были и объединяющие идеи – то, что обеспечивало непрерывность философской традиции. Кстати, некоторые современные исследователи пытались возводить взгляды Пастернака именно к учению Шеллинга и йенской школе романтиков[14]. Черты, сближавшие мировоззрение Пастернака с шеллингианством, отчасти объясняют, как нам представляется, и мировоззренческую близость Пастернака к Лермонтову.

Сближение Пастернака и Лермонтова из-за того, что они оба использовали метонимичность, может показаться произвольным, так как метонимию использовали многие, напр. Фет. Для того, чтобы признавать близость метонимических ходов у Пастернака и Лермонтова достаточно обоснованной, нужно, чтобы эта близость была как-то отрефлектирована самим Пастернаком.

Напрямую о метонимичности Лермонтова Пастернак сказал, насколько нам известно, только однажды и очень кратко, но зато как о самом главном: «Отчетливость Лермонтова настойчива и высокомерна. Его детали покоряют нас сверхъестественно. В этих черточках мы узнаем то, что должны были бы доработать сами. Это магическое чтение наших мыслей на расстоянии»[15]. Заметим, что здесь метонимичность толкуется как недосказанность, призыв к читателю, к его сотворчеству;

---

[13] *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика (цит. по изд.: СПб., 1996), с.22.

[14] *Парамонов Б.* «Черная доведь». Пастернак против романтизма // Борис Пастернак. 1890–1990. Норвичский симпозиум.

[15] ПСС, т.V, с.68.

в отличие от отчетливого проговаривания всего до конца недосказанность помогает скрыть неизбежные различия между автором и говорящим и порождает иллюзию тождества личного опыта автора и читателя. Художественные возможности недосказанности, как известно, разрабатывались уже романтиками, двадцатый век вновь их осознает.

Говоря в «Людях и положениях» о посвященной Лермонтову книге «Сестра моя – жизнь», Пастернак использует узнаваемые, лейтмотивные лермонтовские образы: «Заразительная всеобщность <…> подъема стирала границу между человеком и природой. В то знаменитое лето 1917 года, в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным»[16]. Здесь очевидны реминисценции хотя бы из «Мцыри» («И миллионом черных глаз /Смотрела ночи темнота /Сквозь ветви каждого куста») и «Выхожу один я на дорогу». Дороги у Пастернака начинают разговаривать, видимо, «по принципу смежности»: ведь в «Выхожу один я на дорогу…» «звезда с звездою говорит». Важно, что, вспоминая о Лермонтове, Пастернак вспоминает ключевые для Лермонтова образы («дороги, деревья и звезды»), воплощающие в себе весь мир, и природный, и человеческий, вспоминает части, «малости», свидетельствующие о целом.

[16] ПСС, т.III, с.532.

В.Б.Катаев

О литературе как истоке мифологии

В своих последних работах А.И.Журавлева разрабатывала вопросы об особой роли, которую сыграла русская классическая литература в становлении нашей национальной мифологии нового времени.

В России создание образов мифотворческого типа, писала она, пришлось на время углубленного осмысления национального исторического опыта, своеобразия национального характера, путей страны и ее народа. И проходило такое осмысление прежде всего в творческих созданиях гениев русской литературы: «классическая русская литература XIX века создала эту "новую русскую мифологию"»[1]. Российский национальный Олимп населялся пришедшими из произведений нашей классики русскими «вечными типами», порожденными нашими обстоятельствами, со свойственными именно нам коллизиями и способами их разрешения. «Этот русский Олимп, порожденный литературой, <...> становился мифологией самой литературы, поставляя следующим поколениям писателей новый национальный материал художественной символизации и эмблематики»[2].

Пути и формы претворения образов литературы в мифоло-

[1] *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002, с.254.

[2] *Там же.*

гемы, некие константы национального сознания, давно привлекали внимание исследователей. «Всякий великий поэт, – писал Шеллинг, – призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию»[3]. Созданные творческой фантазией великих художников «устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия»[4] (в ряду таких образов Дантов ад, Дон Жуан с его похождениями, Гамлет и его сомнения, Робинзон со своими трудами и т.д.) стали для культурного человечества «вечными образами», новыми мифами, универсалиями, путями к самопознанию, к интерпретации мира. И в дальнейшем сами они послужили «парадигмами» для последующей литературы; «попытки художественной интерпретации тех же художественных типов возникают вновь и вновь»[5].

Разнообразны мифологемы, пришедшие из русской литературы золотого века, – тут и персонажи, и значимые предметы, и житейские ситуации: заячий тулупчик, птица-тройка, диван и халат Обломова, топор Раскольникова, тургеневская девушка, город Глупов, подкованная блоха, русские странники и подвижники... Этими концептами мы оперируем, когда пытаемся описать то, что с нами происходило и происходит, они служат устойчивыми моделями личного и общественного поведения, к ним как к вечно живому началу обращаются всё новые поколения русских художников. В XX в. число столь же прижившихся, общепонятных и общепризнанных мифологем гораздо меньше. При множестве попыток ввести таковые в обращение – разве что платоновский *котлован* обрел статус национальной мифологемы.

В этом ряду емких формул или структур, которые способны воплотить наиболее фундаментальные черты национального мышления, социального поведения, исторических коллизий, стать порождающей моделью для новых художественных созданий, – вишневый сад из последней пьесы Чехова. Общечеловеческое

[3] *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966, с.147.

[4] Там же, с.105.

[5] *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1995, с.105.

наполнение образа вишневого сада и связанной с ним ситуации становится всё более очевидным; несомненно и его значение как одной из стойких национальных культурных моделей.

Пьесе Чехова, откуда пришел этот образ, свойственна особая притягательность – словно магнит, она влечет режиссеров и актеров, не минует репертуара ни одного мало-мальски порядочного театра, и не в одной России, а по всему миру. Как нефтью и газом, в другом измерении, Россия в мире представлена именно этой пьесой:

В первооснове жизни и слова
Культуры, обмениваясь, шумят.
Вы нам – картошку, мы вам – вишневый
Непостижимый чеховский сад.
Сад этот заполонил все столицы,
Его не вырубить и не постичь…

А.Вознесенский. Из Мексики

Не только для тех, кому название чеховской пьесы звучит знакомой мелодией, но и для людей, не ходящих в театр и не читавших этой пьесы, само понятие «вишневый сад» стало значимым и наполненным определенным, хотя трудным для формулирования смыслом. Иосиф Бродский в своем пародийном стихотворении «Посвящается Чехову» дает набор стереотипных понятий, связанных с общим представлением о мире Чехова. Большинство из них, конечно, неотделимо от сада – здесь он предстает как неизбежный театральный штамп, который поэт сопровождает издевательски-неточными именами и подробностями:

Закат, покидая веранду, задерживается на самоваре,
Но чай остыл или выпит, на блюдце с вареньем – муха. <…>
Рояль чернеет в гостиной, прислушиваясь к овации
жестких листьев боярышника. Взятые наугад
аккорды студента Максимова будят в саду цикад <…>
И хор цикад нарастает, по мере того как число
звезд в саду увеличивается, и кажется ихним голосом.
Что, если в самом деле? «Куда меня занесло?» –
Думает Эрлих, возясь в дощатом сортире с поясом.
До станции – тридцать верст; где-то петух поет.

Студент, расстегнув тужурку, упрекает министров в косности.
В провинции тоже никто никому не дает.
Как в космосе[6].

«Поэт как бы издевается над Чеховым, – комментирует Бродского Марк Розовский. – На самом деле он измывается над нами, так Чехова воспринимающими»[7]. Как бы то ни было, понятие о чеховском мире неотделимо здесь от некоего сада, дома, находящегося в саду и населенного персонажами, представленными «через быт», – вот «чеховская атмосфера», по которой чаще всего видится Россия того времени.

Приблизительно по тому же принципу, с легкой мешаниной из разных чеховских пьес, но непременно через образ сада предстает Россия начала прошлого века в «Истории села Перхурова» Тимура Кибирова – своеобразной постмодернистской рапсодии на темы русской истории и русской литературы:

Уже у боковых дверей лежат
Узлы, баулы, чемоданы. В спальню
Открыты двери настежь. Старый сад
За окнами темнеет оголенный.
За сценой тихо голоса звучат. <…>
Минута расставания. С бароном
Какой-то странник шепчется. Опять
Мелькнуло Домино. Лакей со звоном
Поднос роняет. Земский врач кричать
Пытается. А беллетрист усталый
Приказывает на ночь отвязать
Собаку. Управляющий гитару
Настраивает. Гувернантка ждет
Ответа. Из передней входит старый
Лакей в высокой шляпе. Дождь идет.
Входя, помещик делает движенье
Руками, будто чистого кладет
Шара от двух бортов. А в отдаленье
Чуть слышно топоры стучат…[8].

[6] Сочинения Иосифа Бродского: В 7 тт. СПб., 1998. Т.4, с.148 – 149.

[7] *Розовский М.* К Чехову… М., 2003, с.29.

[8] *Кибиров Т.* «Кто куда – а я в Россию…». М., 2001, с.313 – 315.

Бунин, знавший изнутри и тонко изображавший угасание усадеб и поместий, ревновал Чехова к этой теме. Но и в русском, и в мировом литературном и культурном сознании тема прочно и безусловно связалась именно с чеховской пьесой. И только ли с темой усадеб и судьбами россиян прошлого и позапрошлого веков она соотносима?

Алексей Слаповский в своей комедии из современной жизни «Вишневый садик» вступает в диалог с чеховской пьесой, в диалог, отчасти пародийный. Здесь также есть дом, обреченный на слом; есть новый русский, готовящийся дом то ли сломать, то ли переустроить под отель для туристов; есть ветеран, старожил этого дома, хранитель традиций; есть молодая пара; есть даже торжествующий лакей. Героиня по фамилии Раняева готова в погоне за призраком любви укатить из России за границу. Тема времени проходит через пьесу: каждый из действующих лиц ностальгически вспоминает о прошлом, пытается приспособиться к настоящему и заглянуть в будущее. Вместо вишневого сада здесь – вишневое деревце, каким-то образом выросшее на чердаке старого дома. И оно выступает как символ: то ли хрупкости красоты в сегодняшнем мире, то ли желания сохранить что-то заветное, то ли мечты о чем-нибудь светлом в мрачноватой действительности. Упоминается и собственно пьеса «Вишневый сад» в ряду ностальгических обращений к прошлому: когда-то эту пьесу герои репетировали в школьном кружке. К концу пьесы вишневое деревце сломано и сброшено с высоты на землю – очевидно, это метафора несентиментального и жестокого по отношению к сегодняшним россиянам хода дел.

И этот ряд примеров можно продолжать и продолжать. Уже очевидно: выйдя из конкретной ситуации конкретного произведения, понятие «вишневый сад» стало концептом национального сознания, элементом национальной мифологии.

При этом очевидно, что Чехов, создавая свою последнюю пьесу, не ставил перед собой подобных специфических задач. Не принадлежал он ни к типу писателей «сознательно-мифологизирующих» (Е.Мелетинский), которые вскоре после его смерти начнут определять пути мировой литературы, – таких, как Джойс или Томас Манн, ни к мифотворцам нового вре-

мени типа Кафки. И все-таки ситуация, которую проживают герои его последней пьесы, сам ее заглавный образ – несомненно мифологемны.

Почему вишневый сад из чеховской пьесы обрел столь обобщающую значимость? В русской литературе были и прежде и вишни, и сады, и переходящие от дворян к купцам имения. Образ леса в пьесе Островского не вышел ведь за пределы того аллегорического смысла, который разъясняют ее персонажи. «Стройное вишневое деревце, когда весною оно сплошь покрыто нежными белыми цветами...» – фраза из «Попрыгуньи» Чехова. Там она звучит как банальный комплимент, ничем не предвещая будущее символическое наполнение сходного образа из последней пьесы. «Вишневый сад» первым поколением читателей и зрителей был воспринят как пьеса «про нас» (так, вспомним: юная жительница Таганрога Фаина Фельдман взяла себе в качестве сценического имени фамилию героини именно этой пьесы – Раневская). Скоро затем он стал осознаваться как объяснение происходящего и предсказание на будущее в России. А сейчас в нем видятся некие вечные начала, просвечивающие сквозь реалии русского быта и конкретных исторических обстоятельств.

Анализируя семантику мифологемы вишневого сада, при желании можно увидеть в ней признаки классических форм мифа и применить традиционную классификацию этих признаков. Так, подобно *эсхатологическим* мифам, здесь реализуются оппозиции «прежде» и «теперь», предков и потомков, бывшего когда-то богатства и теперешней бедности, великанов и измельчавшего человечества, памяти и беспамятства, перехода от порядка к распаду, от жизни к умиранию... *Позитив* мифа здесь – воспоминания о прошлом как о «золотом веке», о «потерянном рае», его *негатив* – сегодняшние «враздробь» и «недотёпство». Можно при этом выделить социальный, исторический, природный уровни мифа; даже мистический его уровень, вспомнив, сколько призраков прошлого видится героям (призрак матери видит Раневская, призраки крепостных в монологе Пети, призраки прежних гостей на балах стоят перед Фирсом)...

Но поиски классического «мифологизма», оправданные

в применении к другим авторам XX в., вряд ли способны исчерпывающе объяснить своеобразие мифологемы вишневого сада.

Видимо, здесь нужны иные ключи. Известный поэтический ключ к ней дает осознание ее *итогового* характера, ведь Чехов шел к созданию «Вишневого сада» всю жизнь. Заготовки к нему есть уже в юношеской пьесе. Уже «Степь», этот «рассказ для себя» (М.Горький), выводит на широкие раздумья о *нас* – о русских просторах, русской истории, русском человеке, но также о *нас* – о человечестве, о времени и пространстве. В «маленькой трилогии» уже присутствуют панорама необычайной дали, громадного поля и холма, откуда в ясную погоду «бывает виден даже город», и особенно раздумья героев «о том, как велика, как прекрасна эта страна».

В каком-то смысле и вся предшествовавшая Чехову русская литература шла к созданию «Вишневого сада», так насыщена эта пьеса реминисценциями из произведений писателей прошлого. Особенно много их восходит к Гоголю и Тургеневу.

«Бизнес-план» Лопахина сопоставим с проектом Чичикова – сопоставим прежде всего по *перипетии* в изложении истории: замышлялось одно, итог же неожиданно, хотя и неизбежно, оказывается прямо противоположным. Убедить владельцев вишневого сада в выгодности для них предлагаемой операции Лопахину не легче, чем Чичикову было убедить Коробочку, и реагируют оба они на встреченную непонятливость почти одинаково. И этот гоголевский переход во 2-м действии «Вишневого сада» от суетного и бестолкового – к проникновенным словам о России. И таинственный, «точно с неба», звук приходит в «Вишневый сад» точно с небес русской поэзии – из «Бежина луга», из «Стихотворений в прозе» Тургенева[9]. Подобное обилие и разнообразие первичных слагаемых поэтического содержания – необходимое условие формирования мифологемы.

Необходимый признак мифа – его свойство быть моделирующей системой, его способность воспроизводиться и узнаваться во множестве коллизий и ситуаций, словно передающихся

[9] См.: *Бялый Г.А.* Звук лопнувшей струны // Театр. 1985. № 1, с.187; *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989, с.249-250.

в данном социуме по наследству. «Вишневый сад» в этом смысле давно признан пьесой-предсказанием. Но в чем видеть профетизм чеховской пьесы?

Можно надеть на Петю в последнем акте кожаную комиссарскую куртку, а на Аню – красную комсомольскую косынку; можно в Яше высветить признаки будущего (в другие времена) секретаря обкома, а в Лопахине – бизнесмена типа «новых русских»... Такие режиссерские трактовки в последние годы приобрели почти повальный характер. «Вишневый сад», как и «Три сестры», действительно наводит на размышление о том, что до 1917 года осталось полтора десятка лет и что на месте поместий и усадеб будут колхозы, а от вырубания сада недалеко и до лесоповала. «...Вот где наступит трагический финал "Вишневого сада"»[10].

Снова и снова становится очевидной правота Анатолия Эфроса, говорившего: играя Чехова, мы должны играть и то расстояние, которое нас с Чеховым уже разделяет[11]. Но не менее важно и другое: это всевременное и общечеловеческое наполнение образа вишневого сада и связанной с ним ситуации. «Вишневый сад» с его выходами в прошлое и будущее говорит о возможной катастрофе общенационального масштаба другими средствами, иным языком, нежели в пророчествах Розанова или предупреждениях Достоевского.

Всеобщее непонимание, сосредоточенность каждого на своей «правде», взаимная глухота, нежелание признать, что «виноваты все мы»... Эти переходящие у Чехова из пьесы в пьесу, неотъемлемые от каждого из его героев черты – и есть предвестие скорого всеобщего распада. Но это то, что пережило и революции, и смены режимов и продолжает жить в россиянах сегодняшних – и не есть ли, как показывает ход мировых событий, свойство не только российское, а всечеловеческое?

О смысловой неоднозначности, о мифологемной емкости ситуации вишневого сада говорит поразительное разномыслие театральных интерпретаций.

Марк Розовский, приступая к постановке в своем театре,

[10] *Розовский М.* Указ. соч., с 22.

[11] См.: *Эфрос А.* Продолжение театрального рассказа. М., 1985, с.23.

размышляет: «Вишневый сад» объявлен классиками «пьесой о беспечности», такой она представлена «и у Брука, и у Стрелера, и у Эфроса, и у Станиславского», – и предлагает иное толкование: «это уход от ответственности, а не беспечность». Пьеса – «об отсутствии ответственности, о желании снять с себя ответственность». Режиссер ищет скрытые мотивировки в поведении персонажей. Раневская, уже отравленная наркотиком парижской жизни, на самом деле втайне больше всего желает избавиться от вишневого сада, сбросить с себя этот камень; Лопахин сразу «усекает» это и уже во 2-м действии понимает, что руки у него развязаны. Между ними происходит «сговор без слов сговора»; актеры, играющие Раневскую и Лопахина в этом спектакле, даже понимающе перемигиваются. По сговору между «кукушкой Раневской» и «гадом Лопахиным» происходит продажа России[12].

И совершенно иное толкование «комплекса вишневого сада» предлагает в своей книге Жорж Баню. «Комплекс потерянного имения» – психологическая ситуация, характерная не только для России. Это символ «конца старой культуры»; сегодня это сигнал о «реальной возможности потери культуры, которой угрожают Интернет и телевидение, заполонившие нашу жизнь». Французский театровед ищет «оправдание Раневской и Гаева», пишет о «внутренней правоте тех, кто не смог сам истребить сад, хотя дал это сделать другим»[13].

Оба эти противоположные толкования совершенно исключают возможность третьего, а именно: возможность увидеть, что Лопахин любит Раневскую – «как родную, больше, чем родную». А возможность такого толкования заложена в тексте пьесы, и именно так играли эту роль Владимир Высоцкий и Андрей Миронов. Тема незамеченной и несостоявшейся любви очень созвучна теме уходящей красоты, в гибель которой каждый из персонажей пьесы вносит свой вклад…

Английский драматург Дж.Б.Пристли хорошо сказал о возможности видеть в чеховской пьесе некие фундаментальные

---

[12] См.: *Розовский М.* Указ. соч., с.30-90.

[13] См.: *Баню Ж.* Наш театр – «Вишневый сад»: Тетрадь зрителя. М., 2000; см. также: Чеховский вестник. 2000. № 7, с.19-27 (рец. Э.А.Полоцкой).

истины о жизни и о мире: «Пьеса эта не о том, как заколачивается дом и продается сад. Тогда «о чем» же она? Она о времени, о переменах, и безрассудстве, и сожалениях, и ускользающем счастье, и надежде на будущее. Маленькая девочка, которую я когда-то знал, утихла на мгновенье, села в угол, а когда ее спросили, что заставило ее задуматься, ответила: "Жизнь в этом мире". "Вишневый сад" – пьеса о жизни в этом мире»[14].

Мифологеме вишневого сада суждено раскрываться во времени, подобно тому как в наши дни все новые художники придают новое осмысление мифологическим парадигмам прошлого. Концепт огромной обобщающей силы, она не только освещает с поэтических высот ситуацию в отдельной семье и даже в стране; в ней сквозь поток эмпирического быта и исторической конкретики просвечивают неизменные, вечные всечеловеческие и всевременные начала.

Дальнейшее изучение роли, которую сыграла русская классическая литература в становлении нашей национальной мифологии нового времени, остается актуальной задачей.

[14] *Пристли Дж. Б.* Антон Чехов (главы из книги) // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М., 1976, с.184.

Е.Ю.Зубарева

«Пальто», «шапка» и другие предметы, «сшитые из шинели Гоголя»

К вопросу о гоголевских традициях в прозе русского зарубежья

Возможно, некоторым читателям статья, посвященная такой теме, может показаться неуместной в сборнике памяти А.И.Журавлевой. И действительно, как могла быть связана Анна Ивановна, занимавшаяся изучением русской классической литературы, и прежде всего творчеством М.Ю.Лермонтова и А.Н.Островского, с прозой эмиграции?! Между тем именно с работой над этим материалом связано у меня очень светлое воспоминание об Анне Ивановне. В отличие от ряда коллег, посвятивших себя исключительно исследованию классического наследия прошлых веков, она непредвзято относилась к литературе современной, в том числе и постмодернистским экспериментам. Более того, ей был присущ живой интерес ко всему новому и тем более ранее неизвестному, но достойному внимания. Первый этап моей работы над этой конкретной темой завершился подготовкой доклада для выступления на одной из международных конференций. Выступала я на заседании секции, которой руководила Анна Ивановна.

И, честно говоря, имея негативный опыт общения с аудиторией убежденных «классиков», все-таки волновалась, не зная, насколько убедительным будет мое выступление и как его воспримет А.И. Она слушала не просто внимательно, но с таким интересом, что я, интуитивно ощутив поддержку, стала «не докладывать», а рассказывать, обращаясь именно к ней как к человеку, буквально впитывавшему информацию. Потом Анна Ивановна задавала вопросы и сказала, что это исследование обязательно нужно продолжать и готовить к завершению. Тогда обстоятельства не позволили мне последовать ее совету, но теперь я хочу хоть малой толикой почтить память этого доброго и мудрого человека, о котором я храню очень светлую память.

Художественный мир Гоголя с его сложной и многоплановой структурой в XX в. порождал многообразие интерпретаций. Гоголевские мотивы, осваивая литературное пространство новых текстов, благодаря своей символической объемности расширяли их смысловые границы. Использование классических мотивов и микросюжетов способствовало воссозданию новой литературной реальности, нередко подвергавшей сомнению достоверность прежней картины мира.

Неслучайно гоголевская традиция стала одним из сюжетообразующих элементов в прозе русского зарубежья последней трети XX в., так как стремление к художественным экспериментам, к подчас провокационному свержению кумиров и разрушению привычной, идеологически выверенной модели жизни в творчестве будущих изгнанников в большинстве случаев проявилось раньше и ярче, чем в произведениях их собратьев по перу, оставшихся в метрополии.

Обращение к гоголевской традиции было и формой своеобразного диалога с литературными оппонентами, и способом постижения духовных истин, и средством творческого самовыражения.

Один из способов расшифровки гоголевского кода – игра с предметно-бытовой деталью. «Хрестоматийность» детали в этом случае обусловливала ее особую привлекательность. Устойчивость индивидуальных ассоциативных рядов, возникающих в сознании читателей в связи с этой деталью, уже изначально предопределяла возникновение различных смысловых коннотаций при чтении вновь созданного текста, в котором гоголевская деталь превращалась в символ.

Одним из таких символов стала гоголевская «шинель», словно по законам гоголевского же текста, будто какой-нибудь ковалевский нос, пустившаяся в странствия по страницам разных литературных произведений и причудливо меняющая свою форму и смысл.

Одну из трансформаций гоголевская «шинель» пережила в рассказе А.Тучкова «Шинель», опубликованном в журнале «Время и мы» в 1980 г. Уже в первых строках этого небольшого по объему произведения автор начинает игру со своим читателем: «В некотором царстве, в некотором государстве жил Интеллигент»[1]. Эта неопределенность, напоминающая о вступительной части гоголевской «Шинели» («В департаменте… но лучше не называть, в каком департаменте <…> Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назовем *одним департаментом*. Итак, в *одном департаменте* служил *один чиновник*…»[2]), вызывает ощущение условности и в то же время универсальности изображаемой ситуации. В отличие от Гоголя Тучков так и не дает имени своему герою, что одновременно создает парадоксальный эффект как обобщенности образа, так и исключительности героя.

Далее с помощью стилизации автор продолжает интриговать читателя: «Впрочем, разогнавшись было, Автор считает своим долгом тут же и притормозить, чтобы честно предупредить о том, что в этой правдивой истории читатель не найдет такого, что ли, захватывающего действия или хитросплетений

---

[1] *Тучков А.* Шинель // Время и мы. 1980, № 55, с.126. Далее цитируется в тексте с указанием страницы в скобках после цитаты.

[2] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 8-ми тт. Т.III. М., 1984, с.113-114. Далее цитируется в тексте с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

сюжета. <…> Потому что жизнь, по мнению Автора, до прискорбия проста и незамысловата, настолько, что любая фантазия, тайна или какое-нибудь там удивительное волшебство неизменно разбивают об нее свои лица» (126). Постепенно герой встраивается автором в ряд других персонажей русской литературы («Интеллигент, эта случайно сохранившаяся былинка промеж путей построения, этот потомок ископаемых Акакиев и Макаров Девушкиных» (127)), и почти убаюканный сказовой вязью авторской речи читатель вдруг понимает, что в процессе повествования обещанная шинель исчезла в каком-то словесном тоннеле, а Интеллигент вовсе о ней и не мечтает, он жаждет получить «путевку», разрешение на поездку за границу: «На фоне Интеллигента даже классический Акакий Акакиевич со своей шинелью выглядел солидно. Потому шинелка, если бы не отобрали, особливо добротного николаевского пошива, это навсегда. И сын Акакия донашивал бы, и внуку на натирку полов осталось бы… А тут – путевка, да на десять дней» (127). Казалось бы, играя с читателем, Тучков все более отдаляется от Гоголя: и «шинелка» герою не нужна, и Акакий Акакиевич с его сыном и внуком какой-то негоголевский. Но повествование продолжает свое движение, и «шинель», находясь в тоннеле подтекста, постоянно напоминает о себе. Превратившись в путевку, она незримо присутствует в тексте, как бы сближая двух героев. Оба боятся столкновения с действительностью, но вынуждены с ней взаимодействовать. Оба переживают невероятный душевный подъем при мысли о скором обретении желаемого. Как и Акакий Акакиевич, Интеллигент поэтизирует свою мечту: он хочет увидеть Акрополь и Лувр, «панорамы римских и афинских руин, храмов, кривых улочек…» (128), а в пейзажах Ленинграда он «угадывал Париж». И вот уже шинель-путевка предстает как символ другой, прекрасной, заграничной, то есть зазеркальной, жизни.

Герой рассказа не вписывается в рамки положительного персонажа, очерченные столь презираемой в эмигрантской среде официозной литературой: «Может, некоторые из прочитавших, исполненные высокой гражданственности, и взовьются: «Вот, мол, вы какие пессимисты, нытики какие. И вообще, что вы

хотели сказать этим произведением? А великого русского писателя Гоголя приплели зачем? А знаете ли вы о том, что в том мире, в мире Пришибеевых, у таких, как Акакий Акакиевич, было лишь два выбора – шинель или смерть?..» (129).

И Автор, прибегая к помощи иронии в одной из ее традиционных разновидностей[3], показывает драму прекраснодушного мечтателя, не только столкнувшегося с бюрократическим абсурдом, но и оказавшегося слишком слабым для того, чтобы защитить собственную мечту. Если гоголевский герой «заблаговременно почувствовал надлежащую робость» (III, 135) при встрече со значительным лицом, то тучковский персонаж, осмелившись «узнать о ходе дела», «робея и покашливая <…> вежливо спросил в окошечко о своем заявлении» и почувствовал «гордость за свой маленький подвиг» (130). Но конфликт Башмачкина со значительным лицом, как, впрочем, и с чиновниками на службе, у Гоголя имеет прежде всего общечеловеческую, нравственную природу. В рассказе Тучкова на первый план выходит социальная подоплека столкновения героя с властью. Неслучайно образ гоголевского значительного лица в современной версии «Шинели», как в системе кривых зеркал, дробится на несколько образов: Начальник, Следователь и даже Прохожий, который из мистического субъекта превращается в еще одно воплощение бюрократизма. И состояния, переживаемые Интеллигентом (робость перед Начальником и неприязнь к нему, страх и растерянность перед Следователем и даже отношения с Прохожим), тоже социальны по своей сути. Но причина его гибели не только в том, что у него отняли надежду, но и в том, что из-за собственной слабости он был недостоин своей мечты.

[3] В рассказе используется прием иронического осуждения, выражающего горькую иронию: «На что Автор, полный сознания своей правоты, отвечает спокойно: «Да, уважаемый патриот, вы совершенно правы. Времена Пришибеевых были старыми наивными временами. <…> Автор слегка грустит по тем простым временам, когда белое было белым, а черное – черным. Уважаемый Николай Васильевич Гоголь ни в жизнь бы не подметил своим зорким глазом гения образ Акакия, если б не тот мир. Не увидел бы свет, если бы не было тени…». Однако времена меняются, и теперь на фронте света и теней – прогресс. Где свет, а где тень, разобрать нет никакой возможности. Сумеречное состояние налицо» (129).

Рассказ Тучкова при всей очевидности литературной параллели не является буквальным повторением гоголевских сюжетных ходов. Вынесенный в заглавие гоголевский образ позволяет писателю не просто связать два литературных текста, но и сопоставить духовные доминанты двух эпох.

У Тучкова есть и другие аллюзии – отсылки к Щедрину, Чехову и Булгакову. Щедринское начало проявилось в сказочности зачинов, в гротесковости эпизода превращения начальника в жабу, булгаковское – в образе Прохожего, который встретился герою на улице, выполнил три его желания (два из которых были вызваны раздражением и страхом) и «провалился сквозь землю» (140). Аллюзия на чеховский рассказ «Смерть чиновника» возникает в последней строке: «Придя домой, Интеллигент лег на диван и умер с тоски» (140). Отсылка к чеховскому Червякову позволяет автору подчеркнуть не только безволие своего героя, но и его малодушие.

Соединение традиций Гоголя и Чехова можно увидеть и в повести В.Н.Войновича «Шапка». Когда она была впервые опубликована, основной текст предварялся эпиграфом: «Эта шапка сшита из шинели Гоголя». Впоследствии писатель отказался от этого эпиграфа, полагая, что он «сразу настраивает читателя на сочинение – это как литературно-ассоциативная игра»[4]. Войнович неслучайно отказывает читателю в нарочитой подсказке, он предполагает значительно более широкие интертекстуальные связи повести. Однако «свергнутый» им эпиграф изначально отразил сложность авторского замысла, специфику понимания проблематики гоголевского текста. Благодаря омонимической игре шинель представала и как обозначение верхней одежды (шинель), ставшей предметом мечтаний героя, и как комплекс творческих находок предшественника («Шинель» Гоголя), которые Войнович использует.

Характеризуя свои эстетические предпочтения, писатель замечал, что ему «всегда была ближе отстраненная манера изображения жизни – без прямого авторского вмешательства

[4] *Войнович В.Н.* «Из русской литературы я не уезжал никуда». Беседу ведет Т.Бек // Вопросы литературы. 1991, №2, с.258.

и без авторского насилия»[5]. Поэтому он отдал предпочтение гоголевской традиции, а «точнее: гоголевски-чеховской»[6].

Герой повести Войновича, писатель Ефим Семенович Рахлин, предстает перед читателем как современная версия «маленького человека», гоголевского Башмачкина[7]. Войнович подчеркивает не только их портретное сходство. Оба героя изначально неконфликтны, оба боятся начальства, хотя в Рахлине значительно больше подобострастия (Рахлин «начальниками считал всех, от кого зависело дать ему что-то или отказать»[8]). Оба персонажа способны поэтизировать свои занятия (переписывание бумаг и написание однотипных романов). Однако главное, что их сближает, – желание обрести крайне необходимую для каждого из них вещь: Акакий Акакиевич мечтает о новой шинели, Рахлин же – об одной из тех шапок, которые выдают писателям «по решению правления Литфонда» (7, 360). Так у Войновича гоголевская шинель трансформируется в шапку. При этом повесть не становится ни подражанием Гоголю, ни переложением гоголевского текста.

Если Башмачкину шинель в первую очередь необходима как средство выживания и лишь позднее она становится мечтой и даже предметом гордости, то для Рахлина шапка означает особый социальный статус, особое положение среди окружающих, и, возможно, поэтому она превращается не в мечту, а в навязчивую идею. Желание получить шапку разрушает героя, превращает его в машину. При этом Войнович, продолжая гоголевскую традицию, создает образ на основе парадокса: Рахлин предстает как страдающая машина. Постепенно этот образ у Войновича развивается, в нем обнаруживаются новые грани.

Обращаясь к опыту предшественника, Войнович не ограничивает себя художественными рамками «Шинели»: «В «Шапке»

---

5 Там же., с.247.

6 Там же.

7 Об этом подробнее см.: *Зубарева Е.Ю.* «Я люблю писать о хороших людях»: К вопросу о трансформации образа «маленького человека» в повести В.Н.Войновича «Шапка» // Русская словесность. 2011, №5, с.60-65.

8 *Войнович В.Н.* Малое собр. соч.: В 5-ти т. М., 1993. Т.III, с.342. Далее ссылки на это издание в тексте статьи.

я максимально для меня приблизился к Гоголю, причем не конкретно к «Шинели» – глубже»[9].

Войнович осваивал принципы организации гоголевской художественной модели мира. Мир героев повести Войновича по-гоголевски предметен, человек теряется во множестве частностей быта, скрывающих от него Бытие. При этом автоматизм жизни лишает героев способности видеть искажение мира, в котором они живут. Предметность, «вещность» их сознания обусловливает деформацию восприятия. Прием воссоздания фантасмагорической модели мира у Войновича, так же как и у Гоголя, выполняет две функции: отражает степень искаженности картины мира и в то же время проявляет скрытый потенциал реальности. При этом у Войновича, как и у Гоголя, эффект гротесковости картины создается без нарушения границ правдоподобия, а привычные предметы предстают в мистическом свете: благополучный Рахлин видит вдруг в зеркале отражение жалкого испуганного существа, «начальники», доселе благосклонные к нему, оказываются почти демоническими существами, разрушающими его жизнь.

Для изображения нравственной коррозии Войнович использует, например, метонимические замещения людей предметами или животными. На смену «бобровым воротникам» гоголевских чиновников, несостоявшейся кунице и спасительной кошке, украсившей воротник шинели Акакия Акакиевича, приходят «кот домашний средней пушистости» (III, 375), кролики, пыжики, лисы, ондатры. Использование лексем, обозначающих животных, призвано пробудить у читателя зоологические ассоциации и подчеркнуть тем самым преобладание в этих героях животного над духовным. Озверение героя в погоне за шапкой проявляется в сцене столкновения с Каретниковым, которого Рахлин кусает. За видимым разнообразием животного мира скрывается чиновничья иерархия, машина, которая не раз осмеивалась Гоголем и частью которой является Рахлин.

Шинель у Гоголя – образ многогранный. Старая шинель, называемая еще и «капотом» (III, 121), ассоциируется и с беззащитностью Башмачкина, несправедливо презираемого теми,

[9] *Войнович В.* «Из русской литературы я не уезжал никуда», с.248.

кто стоит выше него на социальной лестнице, и с его смирением, даже праведничеством. Новая шинель символизирует искушение, страсть, гордыню, разрушившие жизнь Башмачкина. Она обрела почти демоническую власть над ним, неслучайно некоторые исследователи находили в повести отражение «холодного и злобного юмора»[10].

Соотнесение прообраза (шинель) и его версии (шапка) расширяет семантические границы последней. Обращаясь к гоголевскому мотиву, Войнович, на первый взгляд, вычленяет лишь одно из его значений (то, которое наиболее очевидно) и на его основе выстраивает новую художественную реальность.

Но независимо от намерений писателя происходит актуализация и всех остальных смысловых компонентов, составляющих структуру мотива. Благодаря этому возникает дополнительный уровень подтекста, образ становится объемным.

Попытка акцентировать внимание читателя лишь на одной смысловой доминанте образа неожиданно порождает и дополнительные ассоциации. Войнович, подчеркивая в одном из интервью, что желание Башмачкина стать обладателем шинели устанавливает предел его возможностей, воплощает эту же идею в образе Рахлина, делая шапку (а следовательно, и шинель) неким фетишем, выполняющим функцию ритуального оберега. Тем самым он сознательно или неосознанно связывает гоголевский мотив шинели (шапки) с чеховским мотивом футляра. Образ футляра, футлярной жизни неоднократно возникает на страницах повести Войновича в форме сюжетных ассоциаций.

Войнович осознанно соотносит Рахлина с Беликовым, героем рассказа Чехова «Человек в футляре», подчеркивая добровольность «футлярной» самоизоляции и улавливая драматическое звучание финала чеховского рассказа[11]: герой Войновича,

---

[10] *Дрыжакова Е.* «Вышел» ли Достоевский из гоголевской шинели? // Новый журн. New rev. Нью-Йорк, 2007. Кн. 249, с.219. Различие трактовок можно увидеть также в работах: *Лотто Ч. де* Лествица «Шинели» // Вопросы философии. М., 1993. №8, с.83; *Бочаров С.* Холод, стыд и свобода (История литературы sub specie Священной истории) // Вопр. лит. 1995. Вып.5, с.130-132; *Кривонос В.Ш.* Бедный Акакий Акакиевич: (Об идеологических подходах к «Шинели» Гоголя) // Вопр. лит. М., 2004. Вып.6, с.139-156 и др.

[11] «Теперь, когда он лежал в гробу, выражение лица у него было кроткое,

в ожидании приближающейся смерти «закрыв глаза и прижав к груди шапку… лежал тихий, спокойный и сам себе усмехался довольно» (III, 430). И после смерти, словно освободившись от необходимости казаться всем хорошим, он лежал «с высоко приподнятой головой, с заостренным носом, закрытыми глазами и таким выражением, словно был сосредоточен на какой-то серьезной и важной мысли» (III, 432).

Иную художественную ситуацию можно увидеть в рассказе В.П.Аксенова «Три шинели и нос», в которой шинель не ассоциируется с футляром, а наоборот, символизирует порыв к свободе. Понятие «шинель» у Аксенова концептуализируется, его ассоциативное поле является очень широким.

Для аксеновского героя-повествователя, как и для Акакия Акакиевича, шинель во всех ее художественных версиях становится романтической мечтой, достичь которой можно, только пройдя необходимые этапы посвящения. Аксенов вслед за Гоголем описывает процесс таинства пошива пиджака, ставшего предтечей шинели. Молодой герой вместе с «молодым портняжкой»[12], так же как Акакий Акакиевич с Петровичем (тщательно выбиравшие сукно и коленкор, который «был еще лучше шелку» (III, 126), на подкладку), ищут ткань. Дождавшись результата, окрыленный обновкой герой начинает новую жизнь. И его ничто не может лишить ощущения полноты бытия, в том числе и неприятие его одежды окружающими.

Следующим этапом становится появление новой «шинели», в роли которой выступает пальто, обретающее уже имя собственное – «Верблюдо». И пусть оно куплено в комиссионном магазине, пусть «имеет тенденцию к быстрому пропуску дующего в спину ветра, и пояс залохматился под естественным влиянием зубчиков, и пусть обшлага и полы чуть-чуть завельветились, и пусть, и пусть! О Верблюдо!» (40).

Шинель в мире героев рассказа – это не просто предмет

приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет» (*Чехов А.П.* ПСС и писем: В 30-ти тт. Соч. Т.10. М., 1977, с.52).

[12] *Аксенов В.П.* Три шинели и нос // Аксенов В.П. Негатив положительного героя: Рассказы. М., 1998, с.35. Далее цитируется в тексте с указанием страницы в скобках после цитаты.

одежды, это состояние души. Как и гоголевский персонаж[13], повествователь у Аксенова одушевляет и романтизирует шинель, воспринимая ее как особый мир, как прорыв границ привычной повседневности. Его фантазия безбрежна в отличие от робкого воображения Башмачкина, она порождает яркие картины, частью которых становится он сам: «Это пальто, как Лоуренс Аравийский, скакало ко мне всю долгую жизнь. То львицей вздувалось оно, то опадало шкурой львицы. Оно всегда пылало ко мне, хоть и болталось на плечах барабанщика! Оно в конце концов ушло от него, и вовсе не оттого, что Гоша пропился в дым и задолжал швейцару Туго, а оттого, что почувствовало мою близость» (40).

Визуальный образ порождает звуковые ассоциации: «Верлибром вертелось блажное Верблюдо, блюдя веретути бананом на блюде» (40). Олицетворение, аллитерация – все направлено на расширение семантического потенциала, преобразование предметного значения в отвлеченно-ассоциативное. Даже традиционное значение слова «шинель» изменяется: шинель теперь ассоциируется со свободой выбора. И если Башмачкина к приобретению новой шинели подталкивают обстоятельства, то персонаж Аксенова сам стремится найти одежду, которая защитит его от однообразия и одноцветности жизни. Поэтому он ненавидит и среднестатистическое зимнее пальто, которое «специально спроектировано для уничтожения человеческого достоинства»[14], и пальто, навязанное ему тетушкой, именуемое

[13] Акакий Акакиевич «питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износа» (III, 125).

[14] «…Пудовый драпец с ватином, мерзейший «котиковый» воротник, тесные плечи, коровий загривок, кривая пола» (209). Здесь, на первый взгляд, Аксенов дискредитирует шинель Акакия Акакиевича «на толстой вате» с воротником из кошки, «которую издали можно было всегда принять за куницу» (III, 126). Однако в художественном мире Аксенова, следующего гоголевской логике, предмет, «сросшийся» с человеком, может обрести его амбивалентность, сочетая в себе темное и светлое. Шинель «на толстой вате» –

не иначе как «нечто стахановское» (41) и при первой возможности замененное «китайским плащишкой». И лишь приобретенное ему на смену пальто, «построенное» (42) героем, становится адекватной заменой. Но это новое пальто постигает участь шинели Акакия Акакиевича[15]: «Вдруг враждебная морось и слякоть Петербурга материализовались тремя субъектами <…> В буквальном смысле, как Акакия Акакиевича, они вытряхнули меня из моего нового пальто» (43). И перед героем возникли «улицы все тех же, ничуть не изменившихся петербургских призраков и чертей, охотников за нашими дражайшими шинелями…» (43).

За реальными очертаниями бытовой повседневности проступают контуры гоголевского Петербурга, с которым герой рассказа вступает в странные полумистические отношения: «в вечерних ледяных шатаниях все чаще выплывал перед наследниками Башмачкина какой-то сквозной, сквозь всю непогоду, отрыв» (44).

Окончательное отождествление аксеновского героя с Башмачкиным происходит в тот момент, когда герой встречается с персонажем по прозвищу «Нос», «некоронованным королем Невского, главным стилягой» (44). И именно Носу новый Башмачкин обязан появлением третьей шинели, сшитой из шинельного сукна по французским выкройкам, – символа, формировавшегося по законам оксюморона и совмещающего несовместимое – армейский регламент с французским изяществом.

это обязательная форменная одежда чиновника, знак его принадлежности к бюрократической машине. Не случайно, по словам аксеновского героя, студенты, носившие «пудовый драпец», «напоминали толпу пожилых бюрократов» (209). Но в то же время шинель Башмачкина – это почти произведение искусства, сотворенное Петровичем, «все было решительно шито на шелку, двойным мелким швом, и по всякому шву Петрович потом проходил собственными зубами, вытесняя ими разные фигуры» ((III, 126).

[15] Бедный Башмачкин «увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами <…> Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уже более не чувствовал» (III, 131). В аксеновском рассказе ситуация утраты пальто не имеет такого драматического звучания, ведь острота переживания уже стерта прошедшими годами, событие возникает из дымки воспоминаний.

Эта новая шинель оберегает героя от регламентированного официоза современной ему жизни, напоминая о ее искусственности, ложности, и о вечном мистическом Петербурге, столь же вечный хозяин которого, Нос, прощаясь, говорит герою: «Не буду задерживать, попросту *испаряюсь* <курсив мой. – *Е.З.*>. Если найдешь меня в кармане шинели, просто брось в Неву с Дворцового моста» (52). Так же, в представлении героя-повествователя, *испарилось* милое его сердцу Верблюдо, «сделав свое дело, сняв с юнца советский номерной знак, вдруг в пьяной питерской ночи малой шкуркой, обрывком закатной тучки поднялось, подобно «небесным верблюжатам» Елены Гуро, над крутыми склонами Исаакия и там, достигнув уже нематериальной ветхости, как раз и испарилось?» (41).

Границы разрушаются, и перед читателем сквозь дымку реальности возникает призрачный гоголевский Петербург, отчасти мистический, отчасти сюрреалистический. Невский проспект, который «вошел в раж» (47), по-прежнему коварен и оправдывает гоголевскую характеристику («Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется <…> Он во всякое время лжет, этот Невский проспект» – III, 38). На Невском встречаются Нос и новый «Башмачкин послесталинской формации» (45), который сталкивается с теми, кого «автор «Шинели» и «Носа» <…> называл <…> «кувшинные рыла». Нос же, как фантом, напоминающий о его предтече из одноименной гоголевской повести, словно перетекает в разные формы. Он может «вздуться» «в верхних частях: плечи, грудь, холка» (46), а может оказаться в кармане или испариться. Выручая Башмачкина, он может стать своего рода значительным лицом, практически загипнотизировав милиционеров красной книжечкой с тремя золотыми буквами, которые впоследствии неожиданно предстанут как слово «НОС» (52).

Семантические возможности гоголевских образов, как и возможности слова «шинель», Аксенов использует в большей мере, чем Войнович. Шинель – это и верхняя одежда разных фасонов, и военное обмундирование, напоминающее о нормативности существования (героя удивляет и раздражает то, что его именуют «этот в шинельном»), и знак избранности, обособленности, и форма самовыражения; закономерно то, что «”шинель“

подвигает на героические деяния»[16]. Многоликость «шинели» как бы отражает противоречивость мира. Все значения «шинели» обыгрываются в тексте, словно расслаивающемся на смысловые пласты[17]. Конструкция текста завершается трансформацией хрестоматийной фразы о шинели, которая породила всех. Эта фраза переживает дальнейшие метаморфозы: реплика члена правительства («Все мы с вами все-таки вышли из коммунистической партии») вытесняется репликой повествователя («Нет, не все <…> Некоторые вышли из шинели. В моем случае, даже из трех»), и образ окончательно трансформируется в словах А.Вознесенского: «А некоторые даже из носа. Кто из левой ноздри, а кто из правой» (52). Таким образом, финал рассказа оказывается соотнесенным с его названием по принципу кольцевой композиции, при этом структурообразующую роль играет ирония.

Аксенов в отличие от Войновича не стремится искать у Гоголя сатирические краски. Ему ближе гоголевский принцип двоемирия, ирония Гоголя, его языковая игра, способствующая созданию многоликой картины мира. И если для Тучкова гоголевская «шинель» – это не столько литературная, сколько культурологическая реалия, то для Войновича и Аксенова она становится именно литературным ориентиром, источником игры и ассоциаций. Гоголевская повесть и в конце XX в. оставалась живым текстом, порождающим новые смыслы и новую художественную реальность.

---

[16] *Петрова Н.А.* Семантика одежды в новеллистике «шестидесятников» (Б.Окуджава и В.Аксенов) // Анализ литературного произведения в системе филологического образования. Екатеринбург, 2004, с.211.

[17] Однако трудно согласиться с Н.А.Петровой, которая обнаруживает в гоголевской «Шинели» «архетипическую тему перемены участи, осложненную сознанием неосновательности притязаний, несоответствия натуры и судьбы» (Ук. соч., с.209). Такая трактовка сужает и отчасти искажает истинный смысл повести Гоголя. Неточным представляется и противопоставление Башмачкина, «преследуемого неизменными призраками, становящегося призраком, – и не желающего «знать свое место», временно преуспевающего, всегда готового испариться… Носа» (с.213). Аксеновский новый Башмачкин очень молод и внутренне свободен, он лишен страха, он стремится приподняться над реальностью, и призраки его не пугают. Нос – это воплощение пока еще недоступной герою степени свободы, он является ориентиром для героя, а не его антиподом.

Алена Махонинова

Поэзия Всеволода Некрасова: как обыденная речь становится поэтической

В разговоре с Всеволодом Некрасовым иногда становилось очень трудным отличить бытовую речь от речи поэтической, иначе говоря, обыденный разговор весьма незаметно для собеседника вдруг как будто бы переходил в стихи.

Речь Некрасова – это речь, произносимая с настойчивой разговорной интонацией, речь, взятая из реального социального пространства, из конкретной жизненной ситуации; для Некрасова именно речь и составляла в первую очередь это реальное пространство: «Речь-то ведь и есть все мы, наш общий опыт, почему она и знает о нас больше любого из нас»[1].

Читатели, впервые увидевшие стихи Некрасова, часто испытывают потребность их еще и послушать в авторском исполнении, чтобы лучше понять: авторское исполнение воспринимается как «инструкция по использованию» стихов. Поэт и певец Александр Левин в кратком введении к электронной публикации стихов Некрасова говорит даже о необходимости такого «голосового ключа»: «надо обучить слышать именно этого уникального автора, а не общепонятную жвачку, и тогда <читатель> будет слышать его везде и всегда – в стихах

[1] «Концепт как авангард авангарда». Цит. по изд.: *Журавлева А., Некрасов В.* Пакет. М., 1996, с.285.

подражателей, в разговоре дворника с почтальоншей, в дурацком объявлении на станции Малаховка»[2].

Самое важное в «голосовом ключе», открывающем доступ к поэзии Некрасова, – это интонация, нарушающая привычные ожидания читателя. Некрасов в своих теоретических текстах не раз приписывал интонации особую роль: «…Я сам скорей поверю интонации без речи, чем речи без интонации»[3].

В статье «Интонация как фактор поэтического ритма» Я.Мукаржовский характеризует интонацию как «основной носитель ритма стиха» и роль интонации в ритмической организации стиха видит «в наслоении и взаимном напряжении между двумя интонационными схемами – фразовой и ритмической (стихотворной)»[4].

Мукаржовский предполагает, что читающий стихи обычно сначала ожидает привычную фразовую интонацию, которая неожиданно входит в коллизию с ритмической (стихотворной) интонацией. Однако в случае Некрасова приходится говорить скорее об обратном порядке, так как интонация его стихов парадоксально является интонацией как раз фразовой и противоречит читательскому ожиданию, исходящему из опыта чтения стихов, ожиданию привычной стихотворной схемы, которая у Некрасова намеренно расшатывается.

Авторское чтение Некрасова, основанное на выразительной и сразу запоминающейся говорной интонации, привлекает к себе внимание из-за своей резкости, обрывистости, внезапности и неожиданности акцентов и пауз. В этом отношении Некрасов во многом опирается на ораторскую поэзию Маяковского.

Б.Гройс пишет, что «стихи Всеволода Некрасова сразу запоминаются своей неотвязной интонацией. <…> Это интонация предельной душевной усталости, которая наступает, когда мы перестаем контролировать свою речь и наполнять ее индивидуальными оттенками смысла, гарантирующими наше авторство

---

2 http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV

3 Цит. соч., с.290.

4 Цит. по изд.: *Mukařovský Jan.* Studie II, eds. M.Červenka, M.Jankovič. Brno, 2007, p.201, 214.

и превосходство»[5]. Уточним: Некрасов в определенном смысле действительно отказывается контролировать речь, то есть манипулировать ей:

речь

ночью

можно так сказать иначе говоря

речь речь
как она есть чего она хочет

Это уважение к речи исключает подчинение говорящего ее автоматизму и заодно исключает также душевную усталость автора. Напротив, поэтическая речь Некрасова с ее особой интонацией – это чисто авторская речь, несмотря на то что она очень часто работает с элементами усталого и советского, и общечеловеческого сознания, со словами, которые в повседневной жизни постепенно лишились своих конкретных значений. Поэтическая речь Некрасова указывает именно на тот факт, что мы в нашей реальной жизни перестаем речь контролировать, и она без нашего надзора медленно превращается в пустые клише. Некрасов из живой речи выбирает лишь отдельные опустевшие слова и погружает их в пространство тишины, которое они заполняют собой, своим звучанием и своим восстановленным значением. Этот способ работы Некрасова со словами отмечает даже Гройс, однако он вызывает у Гройса острую критику: «Идя не от языка, а от речи, Некрасов ищет в свободном речевом потоке устойчивых элементов. Он строит грамматику современной речи, выявляет ее синтагмы и парадигмы. Однако живая, имеющая автора речь едва ли узнает себя в обнаруженных Некрасовым законах»[6]. Некрасов действительно исходит

[5] *Гройс Б.* Поэзия, культура и смерть в городе Москве. Цит по изд.: Ковчег, 1980, № 5. с.74.

[6] Цит. изд., с.75.

в первую очередь из индивидуальной речи, а не из языка. Как уже было сказано, он в ней ищет устоявшиеся, обыденные элементы, однако не чтобы их представить в их повседневности, а скорее чтобы обратить усталое внимание читателя на то, что эти элементы речи превратились в пустые клише: когда их из пространства повседневности переносят в новое пространство искусства, они опять наполняются смыслом[7].

Вообще конечно
наверно верно
тоже верно
конечно
не очень точно
но ничего
ничего
<…>

Этими, казалось бы, служебными словами начинается большая поэма Некрасова, в которой наречия и даже слова-паразиты обостряют наше внимание к живой речи, часто невольно ими переполненной, хотя обычно не в такой мере, как в приведенном отрывке.

Слова нагромождены здесь без всяких синтаксических связей, соединены прежде всего фонетически. Принципиально важной является сгущенная концентрация слов, выражающих сомнения или, наоборот, уверенность. Им нечего сказать о каком-то конкретном предмете, зато им есть что сказать о социальном контексте, из которого они были взяты. С помощью характерной разговорной интонации создается впечатление живого диалога, хотя посторонний слушатель будто бы может услышать только одного из участников: того, кто, чтобы поддерживать кажущийся разговор, то кивает в знак согласия, то соглашается с некоторыми оговорками, то старается возражать,

[7] Сам Некрасов речь толкует как живой организм, который склонен переносить всякие болезни: «Конечно, речь налгала, осрамилась. Речь несет идеоложь, разные обманы, пагубы и болезни. <…> И речь, как всякий живой организм, покуда живет, не только несет болезни, но и вырабатывает антитела против них, защитные силы. <…> И не вижу способа, серьезно говоря, как лечить речь чем-то еще, кроме речи» («Концепт как авангард авангарда» – Цит. изд. с.296, 297).

то успокаивает собеседника и т.д. Тема разговора не имеет существенного значения, важной является сама реакция и ситуативность этой реакции. Каждый когда-нибудь участвовал в разговоре, который ему не хватало смелости – из страха, вежливости или лени – закончить, и поэтому кивал или возражал, но только в такой мере, чтобы разговор как можно скорее прекратился и не заинтересованный в нем собеседник мог бы с чистой совестью уйти.

И в виде письменного текста поэзия Некрасова сохраняет ориентацию на выразительную интонированность, казалось бы, незначительных слов. Мы не согласны с тем, что «слова, напечатанные на бумаге, были» для поэта «партитурой, по которой он совершенно по-особому исполнял свои стихотворения», как пишет Анна Голубкова в статье «Непримиримый и не сдавшийся». Это не партитура прежде всего потому, что Некрасов пытался внести в свои стихи не звуки (на которые могли бы указывать, скажем, особые знаки наподобие нотной записи), а скорее контекст и ситуацию, в которых эти звуки находились до того, как их автор подобрал, или даже – если использовать почти лабораторную терминологию западной конкретной поэзии – из которых он их выпрепарировал[8].

Такую графическую запись стихов, которая стремится действительно почти в виде партитуры передать их звучание, можно встретить, например, у Андрея Белого, в первую очередь в его сборнике «После разлуки», особом манифесте (в теории и на практике) нового направления, придуманного Белым, – мелодизма. Белый откровенно жаловался на недостаточность письменной записи стихов по сравнению с их живым, интонированным, мелодическим прочтением и старался найти как можно более подходящую (типо)графическую форму: «Мы пре-

[8] Об отношении западной конкретной, экспериментальной поэзии к практике естественных и технических наук чешский теоретик искусства Иржи Валох пишет: «…Этот термин <экспериментальная поэзия> авторы любили, потому что он вызывал связь с научным экспериментом, подчеркивал частое использование рациональных методов, и также им было возможно объяснить определенную лабораторность результатов и в связи с этим невозможность использовать новые способы поэтического выражения в какой-либо утилитарной общественной функции» (*Valoch Jiří*. Proměny Ladislava Nováka. Praha, 2002, p.22.).

красно знаем, как меняется интонация хотя бы в знаках препинания <…>. Мы еще не овладели техникой знаков, потому что мы не овладели интонационной мелодией так, как другими элементами предложения. <…> Мелодических, интонационных знаков у нас нет для выражения архитектоники мелодии…»[9]. На то, что письменная запись в какой-то степени отстает от звучащих стихов, обращал внимание М.Л.Гаспаров – в связи с формированием и распространением свободного стиха, который, по словам Гаспарова, отказался от всего того, на что стих обычно опирается. Причины распространения свободного стиха Гаспаров видит в стремлении к индивидуальному и неповторимому высказыванию поэта, для которого традиционные средства не предоставляют достаточно возможностей: «…графика не передает интонации, каждая стихотворная строчка может быть прочитана вслух на разные лады. Стремясь однозначнее выразить себя, стремясь сузить интерпретационный простор, предоставляемый поэтом декламатору, стихотворцы пытаются вводить в стихи дополнительные указания на характер произношения»[10]. В качестве примера Гаспаров приводит стихи конструктивиста И.Сельвинского, где повышения и понижения интонации обозначаются с помощью вопросительных и восклицательных знаков, помещенных внутри слов. В отличие от Сельвинского Белый, выстраивая «мелодический рисунок», избегает подобных специальных знаков. Попытки Белого основываются в первую очередь на простой разбивке стиха, на выделении слов пробелами, тире, которые, предугадывая лесенку Маяковского, втягивают в текст пространство страницы, его окружающее.

Способ, отчасти аналогичный методу Белого, мы встречаем и у Некрасова. Некрасов мог бы даже принять некоторые аспекты из «манифеста мелодизма» Белого – прежде всего те, которые касаются господства «интонационной мимики» в поэзии[11]. Однако в понимании Некрасова, в отличие от Белого, интонация не определяется звучанием, она скорее обусловлена ситуацией,

[9] *Андрей Белый.* После разлуки. Берлинский песенник. Пг., Берлин, 1922, с.11-12.

[10] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 2003, с.231.

[11] *Андрей Белый.* После разлуки. Берлинский песенник. Пг., Берлин, 1922, с.10.

в которую помещено высказывание. Отсюда следует особое отношение к визуальности текста, которую Некрасов, по его словам, понимал как «выраженную пространственность речи»[12]. Насколько мы понимаем смысл этого утверждения, Некрасов пониманет под пространственностью в том числе и локализованность, звучание в реальном месте (в квартире, на улице, в парке и т.д.) и в конкретной жизненной ситуации. Некрасов старается перенести в пространство искусства именно это реальное присутствие слов – неважно, ограничено ли пространство краями страницы, начерченной на самой странице рамкой[13] или стенами зала, где происходят поэтические чтения.

Поэзия Некрасова, несмотря на тесные связи с языком изобразительного искусства, как настаивал он сам, остается именно литературой: «И для меня, пожалуй, самое интересное – пока здесь, на этой грани. Слава смелому (смелому Д.А.Пригову, например), но сам побаиваюсь двигаться дальше, влететь с ходу с машинкой и шариком в собственно изобразительное искусство»[14]. Именно граница, отделяющая разные пространства, точнее, сама эта пограничная зона, является предметом особого внимания концептуалиста.

Визуальность поэзии Некрасова никогда не подавляет ее вербального значения, потому что в представлении поэта вся европейская культура, включая русскую, основывается на слове: «Говорят, в каких-то школах японской борьбы за объяснение словами просто бьют палкой. Имеется в виду, что слова… путают, препятствуют пониманию. Что-то в этом роде провозглашают и йоги, если не ошибаюсь. Понять такую позицию можно и очень можно, но принять буквально для нас, конечно, нереально, не получится, даже при желании. Эта наша вся жизнь, культура, цивилизация, как известно, насквозь словесная и речевая, вербальная – во всяком случае по преимуществу»[15].

---

[12] «Объяснительная записка». Цит. по изд.: *Некрасов В.Н.* Справка. М., 1991, с.39.

[13] Именно так поданы некоторые тексты Некрасова, напр., в его сборнике «Справка» (М, 1991).

[14] «Объяснительная записка». Цит. по изд.: *Некрасов В.Н.* Справка. М., 1991, с.39.

[15] «Концепт как авангард авангарда». – Цит. изд., с.296.

Визуальность поэзии Некрасова – прежде всего тенденция, намерение, которое свойственно в определенной мере любой письменной записи. Процитированное сопоставление японской и европейской культур иллюстрирует, между прочим, представления Некрасова о советской ситуации, в которой слова превратились в мертвые идеологические клише. (Ср. у Л.Рубинштейна: «Сила коммунистической идеологии заключалась в ее заклинательном, ритуальном многословии, каковое с лихвой компенсировало сущностную недостаточность»[16].)

Пытаясь вернуть значение опустошенным словам, Некрасов для этого демонстрирует их абсурдность в привычном контексте. Один из примеров деконструкции автоматизма советского сознания и с ним связанных слов – «Стихи на нашем языке»:

бесеме велкесеме
гепеу энкаведе
эмгеу векапебе
эсэспе капеэсэс

цик
цека
кацо
че пе
це у
цоб
цобе
вечека
течека
зепете
кегебе

а бе ве ге де её
жезеикелемене

«Наш язык», на котором написаны эти стихи, – язык советского гражданина, и у Некрасова он напоминает заумь футуристов

16 *Рубинштейн Л.* Словарный запас. М., 2008, с.104.

(видимо, Некрасов и рассчитывает на эту ассоциацию). Текст состоит в основном из общеизвестных аббревиатур (в первую очередь разных государственных учреждений и органов советской власти), которые свободно переходят в русский алфавит. Реальное значение аббревиатур в итоге теряется: отсылка к зауми нарушает привычное отношение между означающим и означаемым. Сокращения здесь не представлены в своей общепринятой письменной форме, дана буквальная транскрипция: этот способ записи звучащего слова, с одной стороны, подчеркивает установку на устное произнесение, с другой – усложняет восприятие общеизвестных аббревиатур в письменном виде. В тексте можно увидеть и такие сочетания букв, которые напоминают определенные полнозначные слова, но, оказавшись рядом с аббревиатурами, могут быть восприняты и как небывалые аббревиатуры… Если попытаться «расшифровать» эти стихи, то можно предложить, например, следующее чтение: «бесеме» – испанское «bésame», «поцелуй меня» (как начинается популярная песня 40-х гг. «Bésame mucho»), и этот призыв относится к разным органам советской власти и государственным учреждениям, начиная с комсомола. Их перечень неожиданно прекращает настоятельная просьба замолчать (содержавшаяся в междометии «цик»), потому что в Центральном Комитете («цека») случилось чрезвычайное происшествие («чепе») с «кацо» (это слово на грузинском языке обозначает друга, мужчину, человека, в советское время это обращение часто использовалось в анекдотах о грузинах), погоняющим волов украинскими междометиями «цоб цобе». За всем случившимся стоит точка, запятая (так было принято обозначать эти знаки препинания в телеграммах) и «КГБ», растворившийся в алфавитном ряду.

Чрезмерное употребление советских сокращений доведено здесь до пределов доступного пониманию. Связь между словно заумным скоплением звуков и обозначаемым, конкретными объектами, обнаруживается совсем не сразу, практически в момент, когда эта связь неожиданно прерывается ускоряющимся произношением начальных букв алфавита. Некрасов словно испытывает на прочность связь между означаемым и означающим. Если взять отдельно, например, слово «бесеме», то его

отношение к реальному объекту почти не чувствуется. Воспринятое самостоятельно, оно – как и другие слова этого стихотворения – кажется бессмысленным детским лепетом. Связь между означающим и означаемым возобновляется лишь в контакте с другими похожими по формальным признакам словами-(псевдо)аббревиатурами. Самим подходящим термином для обозначения принципа устройства этих стихов нам представляется термин «констелляция», предложенный немецким конкретистом Гомрингером, обозначающий «такое объединение нескольких различных слов, что их взаимоотношения возникают не при помощи преимущественно синтаксических средств, но в результате их материального конкретного присутствия в одном пространстве. Так возникает вместо одного отношения сразу несколько отношений в различных направлениях, что позволяет читателю внутри определенной структуры, данной поэтом, при помощи подбора слов искать и пробовать различные толкования значений. Положение читателя в комбинации – это положение участника игры, в то время как поэт игру определяет»[17]. Автор констелляции вводит правила «игры» и определяет пространство, в котором ей предстоит произойти. Читатель должен следовать авторским указаниям, однако результат такой «игры» зависит в не меньшей мере и от него. Когда Некрасов утверждает, что тесные отношения между автором и читателем существовали всегда, что они свойственны искусству как таковому, он добавляет одно очень важное уточнение: «...Просто материал брал все на себя без остатка и заслонял, маскировал ситуацию»[18]. Установление правил «игры» и взаимодействие в ней автора с читателем представляет собой попытку выразить и вскрыть ситуацию, в которую помещен текст и в которую вместе с текстом должен погрузиться читатель.

Вот еще один пример. На этот раз авторское управление «игрой» почти граничит с манипуляцией:

---

[17] *Gomringer E.* „Od verše ke konstelaci“. Цит. по изд.: Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku/Eds. B.Grögerová, J.Hiršal. Praha, 1967, s.48.

[18] «Фикция как искусство (но не искусство как фикция), или Как дело было с концептуализмом». Цит. по изд.: *Журавлева А., Некрасов В.* Пакет. М., 1996, с.316.

к
п
р
с
т
ф
х
ц
ч
ш
щ
что
вы так испугались

Первые две буквы («к п») вызывают однозначное ожидание продолжения: букв «с с» (КПСС), однако это ожидание не оправдывается. После букв, самостоятельно стоящих на отдельных строках, следуют в алфавитном порядке (с пропуском «у») остальные буквы русского алфавита. На это ожидание читателя, как и на то, что оно не оправдается, рассчитывает сам автор, раскрывающий в последних двух строках («что/вы так испугались») свой метод, целью которого является деавтоматизация массового сознания, погруженного в ситуацию постоянного страха.

Эту работу с общеизвестным М.Берг оценивает так: «Любой текст Некрасова можно продолжить, потому что он только фиксирует схему диалога текста и контекста, цитаты и соответствующего идеологического слоя...»[19]. Однако только что приведенное стихотворение, как и любое другое стихотворение Некрасова, имеет свой четко указанный конец. Не только потому, что алфавит имеет изначально определенное количество букв, но прежде всего потому, что сам Некрасов этот на вид неограниченный ряд весьма умышленно прекращает концовкой[20], выявляющей суть всего стихотворения.

[19] *Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000, с.104.

[20] О почти комическом случае, когда советская критика совершенно

Особые «разоблачительные концовки есть в целом ряде стихотворений Некрасова, в том числе тех, которые не работают непосредственно с советской идеологией и ее лексикой. В качестве примера можно привести стихотворение, повторяющее весьма лирическое слово «весна»:

Весна весна весна весна

Весна весна весна весна

Весна весна весна весна

И правда весна

Монотонное повторение слова, его перенос из привычного ему контекста (традиционной поэзии или контекста повседневной жизни) в современное концептуальное искусство приводит к перестановке акцентов, к закреплению конкретного значения слова. Слово сначала повторяется в трех строках традиционного четырехстопного ямба, и затем после паузы облегченно констатируется факт: «и правда весна»: это резко нарушает автоматизирующую монотонность предыдущих строк.

Гройс, говоря о поэзии Некрасова, спрашивает: «Автоматизирована ли она <чужая речь> сама по себе или лишь такова на усталый слух поэта? Так, слушая скучные речи, мы выхватываем из них отдельные слова, утомляющие своим однообразием и пустотой. Прерывистость паузы и автоматизм, – где их причина: в чужой речи или слушании?»[21]. Усталый слух, вопреки тому, что утверждает Гройс, – это не слух автора, а слух постороннего

проигнорировала концовку его стихов, Некрасов упомянул на одном из вечеров в мастерской художника Эрика Булатова, читая стихотворение «Вода» (Вода / Вода вода вода / Вода вода вода вода / Вода вода вода вода / Вода вода / Вода / Текла). Некрасов процитировал некоторого советского критика конкретной поэзии («До того дошли, что уже пишут стихи из одного слова: вода вода вода вода вода»), заметив: «И до того, что она текла, он как-то нет… не вытерпел, не дочитал» (см. http://vladkul.livejournal.com/165262.html).

[21] Цит. соч., с.77.

слушателя, переставшего замечать истинные значения слов. Некрасов как раз старается читателя вырвать из этой летаргии неожиданным добавлением, разрушающим смысловой и интонационный автоматизм предыдуших строк. Последняя строка четверостишия решительно останавливает поток одинаковых слов, на первый взгляд бесконечный.

«Любой текст Некрасова построен по принципу круговорота рифм: цепочки окончаний живут по закону эха: звук – отзвук, вызов – ответ. Или – точнее: текст – контекст»[22]. Вот пример того, как Некрасов создает «круговорот рифм» и как он обращается с цепочками звуковых (но одновременно и смысловых) ассоциаций, связывающих текст в одно целое, – отрывок из его «ленинградских стихов»:

Город ровный
Город водный
Город

Город болотный

Колоссальный
Капитальный
Генеральный
Легендарный
Регулярный
Параллельный

Перпендикулярный
Нет
Не бесперспективный
Да
Небесперспективный
Невский <…>

Первые два звука в последнем слоге слова «го**ро**д» порождают первый слог следующего слова «**ро**в**ный**», окончание которого открывает целый ряд атрибутов города Ленинграда, созвучия

[22] *Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000, с.102.

которых еще глубже зарываются внутри каждого слова и часто его словно атакуют с обеих сторон: «ле**гендарный**» – «**генеральный**» и т.д. На парономазию как характерную черту поэзии Некрасова и ее организующую роль обратил внимание Дж.Янечек[23] (парономазия традиционно определяется как смысловое сближение фонетически похожих слов вне зависимости от их этимологической соотнесенности). «Круговорот рифм», о котором говорит М.Берг, – это та самая парономазия, которую описывает Янечек. Парономазия не только помогает восприятию свободного стиха как стиха в противовес прозе или бытовой речи[24]: прежде всего она замыкает стихотворение в одно смысловое целое, связанное во всех представимых направлениях, и не только в привычном линеарном порядке.

Из одного слова может постепенно развиваться весь длинный ряд звуковых ассоциаций.

Ну вот

Воздух

Мандельштам

Это он нам

Надышал

Первое слово стихотворения Янечек называет ядром, из которого постепенно рождаются следующие звуки и значения. В приведенном стихотворении в качестве такого генератора звуков и смысла выступает сочетание усилительной частицы «ну» и указательной частицы «вот», сочетание, которое запечатлевает

[23] *Janecek G.* Vsevolod Nekrasov, Master Paronymist // Slavic and East European Journal. XXXIII, vol.2, 1992, s.275-292.

[24] «В некоторых случаях паронимия функционирует как единственный слышимый признак (маркер) поэтической речи, тогда как разделение на строки остается важным визуальным признаком» (*Янечек.* Ук. соч., с.276).

смиренную констатацию непосредственно увиденного. И это увиденное (хотя после прочтения первой строчки мы пока не знаем, что это конкретно) дальше раскрывается в следующих одно-, двух-, максимально трехсловных стихах. Из слова «**вот**» постепенно возникает слово «**во**здух», которое своим вторым слогом с его гласным «у» почти незаметно отсылает к первому слову первого стиха, к слову «н**у**». Взаимосвязь между словами всегда хотя бы двухсторонняя, не только линеарно, вперед идущая. Слово «воздух» генерирует следующий стих, который содержит фамилию поэта. Этот стих является центральным, самым длинным, хотя и однословным стихом текста, и поэтому сразу обращает на себя внимание читателя. Слово «**Ман**д**е**льшт**ам**» связано со словом «воз**д**ух» звонким дентальным «д». Само слово является закрытой структурой, начинаясь слогом «ма», заканчиваясь анаграмматическим слогом «ам». Центральное положение данного стиха, подчеркнутое его структурной закрытостью, определяется не только тем, что стих находится в графическом центре текста, но прежде всего тем, что он составляет как бы смысловой предел текста. Первый стих как будто бы указывает на увиденные «объекты»: воздух, Мандельштама. Первые три строки можно было бы перефразировать так: «Посмотрите на воздух, на Мандельштама». После этого следует серьезное заключение, контрастирующее с почти игровым тоном начала. Центральный стих, отделенный от предыдущего и следующего паузой, переворачивает весь предполагаемый смысл стихотворения. Последние два стиха возникают из того же принципа парономазии, что и предыдущие: слово «**Ман**дельшт**ам**» предопределяет предпоследний стих, где слово «**нам**» представляет инверсию первого слога предыдущего стиха и одновременно образует с ним неполную концевую рифму. Слово «нам» порождает и последний стих, своеобразную суть всего стихотворения, слово «**на**дышал», с которым совпадает в начальном слоге. И этот последний стих опять возвращает читателя внутренним созвучием к центру, к имени поэта: «**надыша**л» – «Ман**дельш**там».

Хотя созвучия отдельных слов проще всего воспринимаются на слух, парономазия затрагивает и визуальную область:

повторение отдельных букв улавливается глазом[25]. Парономазию как явление визуальное, затрагивающее в первую очередь глаз читателя, определяет, например, В.Григорьев: «Для определения паронимии именно на орфографическом уровне <…> есть серьезные основания. <…> ‘Звуковые повторы’ – это в первую очередь ‘буквенные повторы’, повторы ‘звукобукв’»[26]. Очевидное воздействие не только на слух читателя/слушателя, но также на его зрение можно показать на следующем примере:

Море

И к**роме мор**я

К**роме мор**я

Г**ор**ы

Анаграмматически повторяющиеся скопления звуков мы для большей наглядности выделили жирным шрифтом, хотя и без того не только слышно, но в записи видно, как одно слово перетекает в другое. Так же как и предыдущее стихотворение, и это распадается после паузы на две части – симметрические, что касается количества стихов, асимметрические – что касается их семантики. Уже во второй строке очевидно, что здесь должно

[25] Свойством, которое отличает стих от прозы, признает «визуальность», напр., Ю.Б.Орлицкий: «…Единственным принципиальным различием между стихом и прозой, понимаемыми как способы организации речевого материала, выступает характер его развертывания, объективно фиксируемый графикой <…>. При этом проза оказывается нейтральным, неотмеченным членом оппозиции, стих же, напротив, всегда ‘визуален’, поскольку для него, по определению, актуальна вертикальная организация, осуществляемая с помощью выделения фрагментов-строк и разными способами выстраиваемых отношений между ними» (*Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской словесности. М., 2002, с.611). Среди разных способов создания отношений между отдельными стихами и соединение слов на основе парономазии.

[26] *Григорьев В.П.* Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М., 1979, с.264.

быть еще что-то «кроме моря», но что это «горы»[27], читатель узнает только в самом конце стихотворения (хотя все это небольшое стихотворение можно, конечно, охватить целиком одним взглядом). Мы можем вслед за Ж.Дерридой повторить: «Письмо вовсе не редуцирует голос как таковой, но лишь включает его в свою систему»[28].

Поэтическая речь Всеволода Некрасова, основывающаяся на выразительной интонации, выражает встревоженное напряжение между обыденной речью и речью поэтической. Речь Некрасова существует в пограничной зоне, где читатель лишается всех до сих пор существовавших, часто ложных гарантий. Поэтическая речь Некрасова принуждает читателя как будто впервые, «голыми глазами» посмотреть на свою собственную речь.

---

[27] Своим звучанием соединенные со всеми предыдущими словами, но при этом все-таки отчетливо выделяющиеся на фоне этих созвучий (к словам «кроме» и «море» отсылают всего лишь двумя звуками «горы»).

[28] *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. Н.Автономовой. М., 2000, с.230.

М.Сухотин

Конкрет-поэзия и стихи Всеволода Некрасова

С 55-го по 60-й годы Некрасов учился на историко-филологическом факультете Потёмкинского педагогического института, где активно участвовал в жизни лито при газете «За педагогические кадры». Руководил этим лито аспирант института Владимир Ильич Лейбсон, пародист, оставивший памятную надпись на совместном со Слуцким фото: «Севе, от которого я научился большему, чем он от меня» со сноской к «я»: «Я не Слуцкий, а Лейбсон (слева направо первый)» и ещё одной подписью вслед за этим: «”Мудрость – это от бездарности” (из меня)»[1].

Ещё в 71 году Лейбсон был на виду у Я.Сатуновского, назвавшего его в стихотворении «Два человека…» «читателем – нечитателем/писателем – не-писателем». Ему же посвящено и стихотворение Некрасова (не позже 60 г.) «Я все думал/Кто да кто», которое, несмотря на указанные в нём советские идеологические клише: «Негатив/Позитив», «Всю/Правду/По состоянию

[1] В конце 50-х лито Потёмкинского пединститута общалось с лито Дома железнодорожников «Магистраль», возглавляемым Григорием Левиным («Как летал герой Гагарин/Написал Григорий Левин» (В.Н.Некрасов, «ЧТО К ЧЕМУ»)). Устраивались общие встречи со Слуцким и с Самойловым.

Б. Слуцкий (в центре) на своем вечере
в педагогическом институте им. Потемкина

на завтра», само в целом вполне позитивно и отмечает некоторую механистичность «обработки» в поэзии Лейбсона, естественную для пародиста, манипулирующего готовыми к обращению литературными образцами. Механистичность эта даже в ещё большей степени была свойственна манере самого Некрасова: он менял местами соседствующие в тексте слова, элементарные словосочетания и даже буквы.

Этот некрасовский комбинаторный принцип построения стиха, особенно проявившийся на последних курсах его студенчества, – большая редкость в газете «За педагогические кадры». Единственное стихотворение из всего, что мне удалось просмотреть, написанное в том же ключе, – «Два брата» Е.Аксельрод:

ДВА БРАТА

Все знакомы с Ванькой-Встанькой,
Но не знают Саньки-Спаньки.
Ваньку не уложишь спать,
Саньку не заставишь встать.
Не лежится Ваньке-Встаньке,
Сладко спится Саньке-Спаньке,
Ванька всё спешит куда-то,
На рассвете будит брата,
Санькину трясёт кровать:
«Хватит, Санька-Спанька, спать!»
Если б этот Ванька-Встанька
Был хотя б немножко Спанькой,
Если б этот Санька-Спанька
Был хотя б немножко Встанькой,
Не было тогда бы Встаньки,
Не было тогда бы Спаньки,
Был тогда бы просто Ванька,
Был тогда бы просто Санька.

«За педагогические кадры»,
29.12.58 г.

Уже в 1958 г. в институтской стенгазете был опубликован некрасовский «Рост» (в первой редакции – «ЧЕМ НЕ СТИХИ»), стихотворение, которое Некрасов сам потом отметил вместе с «Водой» (61 г.) и «Свободой» (64 г.) как пример конкрет-поэзии, написанной им ещё до знакомства с творчеством Ойгена Гомрингера:

ЧЕМ НЕ СТИХИ

Рост дальнейшего всемерного развития мероприятий
по
Всемерному дальнейшему развитию мероприятий
по
Дальнейшему всемерному развитию мероприятий
по
Всемерному
Дальнейшему
Развитию
Мероприятий[2].

Комбинаторика хорошо заметна в его стихах того времени:

Кропивницкий Лев
говорил – одно,
Кропивницкий дед
говорил – одно.

Кропивницкий дед
говорил все – так,
Кропивницкий Лев
говорил все – так.

Кропивницкий дед
говорил все так
Кропивницкий Лев
говорил одно
Кропивницкий дед
Кропивницкий Лев
говорил все так
говорил одно.

«Слово за слово»

Редукция (упрощение последовательной заменой) – основной приём в «ЧИСЛОВЫХ СТИХАХ»:

[2] Текст приведён по самиздатскому сборнику 61 г. «Слово за слово». В 60-е годы Некрасов печатал на машинке самиздатские сборники своих стихов. Известны 4 таких сборника: 60-го года, 61-го («Слово за слово»), 62-го и 65-го («Новые стихи Севы Некрасова»).

ЧИСЛОВЫЕ СТИХИ

Барак просто барак
2-х этажный барак
3-х этажный барак

Много-много-много-много
многоэтажный барак[3]
«Слово за слово»

Поэтому не удивительно, например, и среди самых ранних черновых записей встретить цитату из Д.Самойлова: «Любовь завершается браком,/И свет торжествует над мраком», с приписанным внизу собственным продолжением: «И свет завершается мраком,/Любовь торжествует над браком».

После того, как А.Гинзбург в 1959 г. познакомил Некрасова с лианозовцами, Некрасов, конечно, сразу нашёл тут свою среду, а главное, стиль, близкий тем его стихам, в которых, прошедших за два года первую селекцию, уже всерьёз и по-новому звучал его лирический голос. И вот тут удивительны совпадения с тем, что в то же время делалось на других языках и о чём в силу советской информационной герметичности в Лианозове вроде бы ничего не знали. Вот что Некрасов писал позже в связи с «alles» Герхарда Рюма: «…году в 60–62… та же волна проходила через нас, через меня (волна не информации – её не было, ни о немецких, ни о каких других конкретистах мы ничего не знали – а просто волна состояния)»[4].

Некрасов ничего не знал ни о «Ста тысячах миллиардов стихотворений» Рэймона Кено, своего рода комбинаторном перформансе 61 г., ни о его же «Упражнениях в стиле», впервые изданных «Галлимаром» ещё в 47 г. (99 пародийных жанровых интерпретаций одной и той же незначительной бытовой сценки), – а они, я уверен, были бы интересны ему хотя бы потому, что сам он в ранних стихах вплотную был занят вопросом жанра, держа его всё время на виду, в названиях (считалка,

[3] «Слово за слово».

[4] *Некрасов Вс*. Тут надо бы выяснить одно недоразумение… // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. М, 1996, с.600.

скороговорка, дразнилка, частушка, подражание, беседа, размышление, перевертень, микростишие, стихи для детей, стихи «из детства», «геометрические» стихи, «числовые» стихи, «непонятные» стихи, стихи на разных «языках»: на «древнерусском», на «иностранном», на «нашем»…). Впоследствии многие из этих названий были автором убраны, но до самиздатского сборника 64–65 гг. «Новые стихи Севы Некрасова» названия, имеющие смысл жанрового обозначения, интенсивно демонстрируют его реакцию (тоже часто пародийную, как и у Кено) на разнообразие поэтической формы.

Некрасов не знал о работах Франсуа Ле Лионне, в начале 60-х вводившего в тексты математические структуры. Однако в самиздатском сборнике 62-го г. Некрасов помещает «МИКРОСТИШИЕ», посвящённое математику Л.Розоноеру, с пояснением:

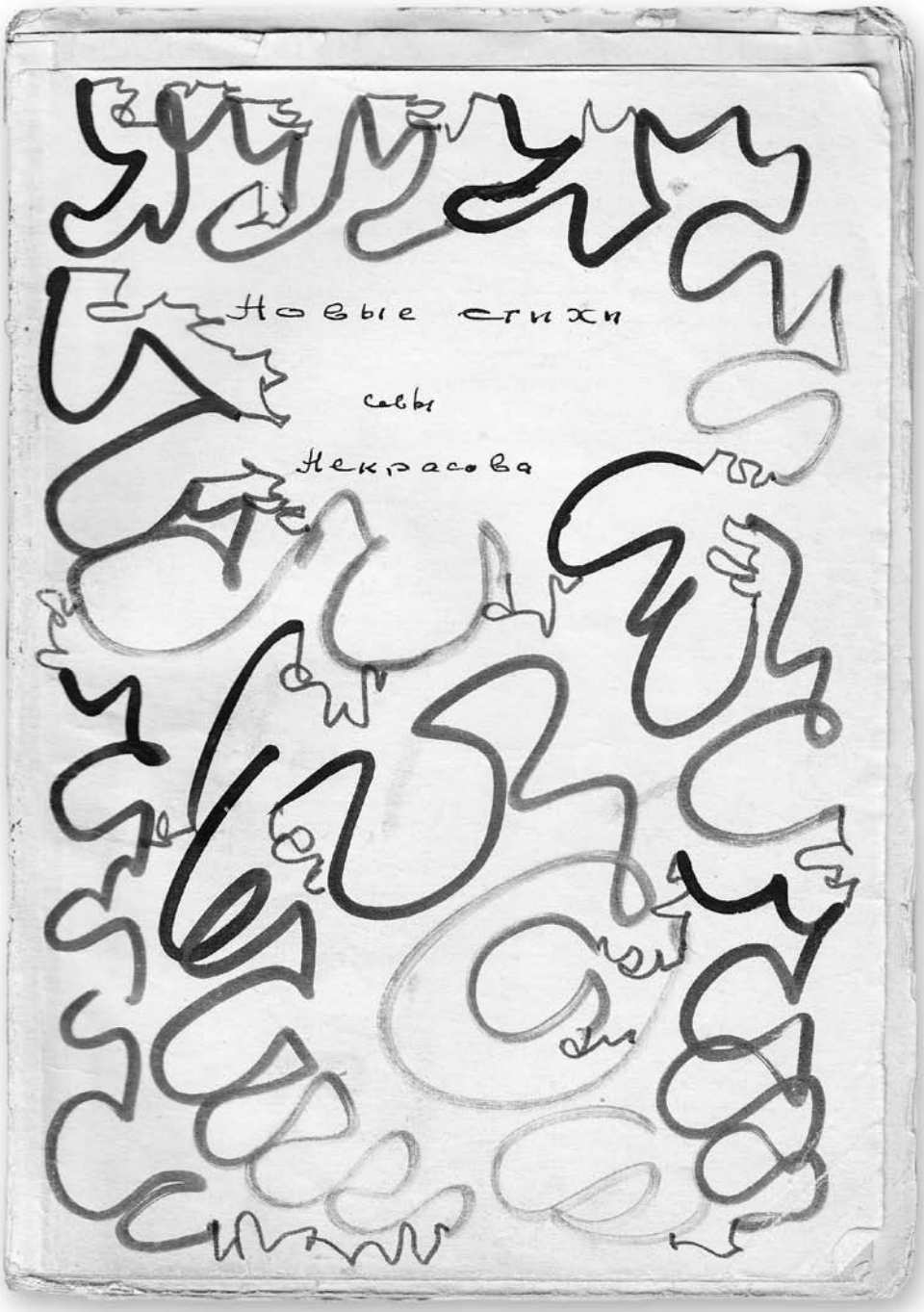
(Вот
и год
И год
И - вот) • П

Читается – вот ипод и под и вот ивот и год и… т.д.[5]

А в черновике это же стихотворение называется «Заело» и обозначено как «стихи по формуле (а) • n» (последняя буква – скорее всего, не русская «п», а латинская «n», как в обычной математической формуле. Скорее всего, Некрасов, готовя сборник 1962 г., воспроизвел латинское n как русскую букву «П»).

При кажущейся «зацикленности» такие вещи всегда рискованны, но тем и хороши, что безусловны: если уж получилось – сразу видно, если нет – нет. Например, такой вот живой росток как раз отсюда, из «заело» по (а) • n:

[5] Самиздатский сборник 62 г.


Новые стихи
сады
Некрасова

Пёс завыл
Чего завыл?

Пёс завыл
Чего – забыл

И забыл
Чего завыл

И забыл
Чего забыл

О немецкой конкрет-поэзии Некрасов писал в «Объяснительной записке» (1979–1980 гг.): «…как и большинство, с конкретистами я познакомился в 64 году по статье Льва Гинзбурга в ЛГ. (Особенно понравилось «Молчание» Гомрингера)»[6]. Вспоминая в 79 году события пятнадцатилетней давности, Некрасов ошибся: «Молчание» впервые было опубликовано в «Иностранке» как одна из иллюстраций к статье Е.Головина «Лирика “модерн”», действительно, впрочем, в 64 г. Статья Льва Гинзбурга о венской группе «В плену пустоты» с цитатами из Рюма, Ахлейтнера и Винера появилась в 69-м. Гомрингер в ней вообще не упоминался[7].

Как раз в это время, примерно к 65 году, был составлен самиздатский сборник «Новые стихи Севы Некрасова» с обложкой, оформленной Е.Л.Кропивницким.

---

[6] Цит. по: *Журавлёва А., Некрасов Вс.* Пакет. М, 1996, с.300.
Вот что Некрасов писал в 67 году в связи с «Молчанием»: «Хороши слова Маршака о дровах и огне с неба. Разложи правильно, а он либо ударит либо нет. Думаю, что если сумел разложить правильно – то он уже ударил. Заметно, нет ли, сейчас, через час, через год, через три (тебе так – другим иначе) – но если дрова лежат так, как им хотелось, они уже горят без дыма, горят – не сгорают. Самый огонь, кажется, сейчас уже разный – но это другой разговор. Потруднее этого… …Учитесь, умейте отличать горит-не горит, разложено-не разложено. Это всё, что от вас требуется. К примеру – молчание молчание-молчание и т.д. – горит. Горит, братцы. Поэтично!… Горит, вопреки всему – что вы могли бы сказать против этого – а сказать вы могли бы многое. Это конечно. Только лучше помолчите – видите, горит! Поэтично.»

[7] ЛГ, 1969., 12 февр., №7, с.13.

Эта самиздатская книга во многом отличается от трёх предшествующих. Само поле листа с напечатанным на нём текстом учитывается автором, становится частью стиха. Построение текста на странице гораздо свободней, продуманней. Обычный столбик текста разбивается «зацикленной» длинной строкой («Тьма тьматьматьматьматьматьма то там….» или «тоготоготоготоготовотавотавота»…). Есть чередующиеся сдвиги строк, усиленные пробелами, как бы скачущие по странице:

По вечерам по вечерам
По берегам по берегам
По городам по городам
По головам по головам

Вообще здесь впервые акцентируется интонационное значение пробела:

Мы приехали, а тут

Владимир
Мир-мир-мир

или:

Суздаль, а

Суздалёк

Особая роль разбивки на строки и величины межстрочных интервалов для своей поэзии была почти декларирована Некрасовым ещё в «Слове за слово» (61 г.) в стихотворении 59 г. «Натерпелся/Натрепался». В «Новых стихах Севы Некрасова» расположение текста на странице как бы пробуется в разных своих возможностях, и одновременно это – естественное условие звучания стиха с авторского голоса, особенности своего рода партитуры, удерживающие дыхание, – например, «КАК ЕДЕТ ВЕТЕР»:

Памяти
Анны Ивановны Журавлевой

КАК ЕДЕТ ВЕТЕР

Д.Бедеву

Ветер ветер
Едет едет

Едет едет

Ветер едет

Едет или не едет?
Едет
Или не едет*

Едет
Нет

Ветер
Нет

Ветер
Нет

Едет
Нет

На велосипеде
Нет
На велосипеде
Нет

На велосипеде
На велосипеде

---

*Слушает Дима Бедев
Думает Дима Бедев

В той же партитуре задаётся и пространство высказывания:

ПАНОРАМА ПЕРЕД ОТЪЕЗДОМ

Капли
Пакли
Облака

Облизывали бока

Облака

Гора гора

Гора дыра

Гора дыра

Дым как серый
Дым как белый

Дым как дым как дым как дым

Тут
я был

Тут
я не был

Тут я не был
Тут я не был
Тут я не был

Тут я был

«Тут я не был», «Тут я был» сдвинуты влево неслучайно: они буквально указывают туда, где не был и где был).

Стихи Некрасова очень звуковые, фонетичные. Но чтоб звучанье зазвучало, нужен нужный ритм. Кажется, что в стихотворении «СТИХИ ПРО ГРОМ» в этом сборнике звучит сама конструкция текста: и нарастающее количество слов в повторе, и пробел перед последним «громом», и отступ слов «Гром» и «Дом», и пропуски между строками с плоскими звуками «Дом/Дом дом дом/Дом». Весь эффект в расположении на странице, оно продуманно и очень активно:

СТИХИ ПРО ГРОМ

Гром ударил громко

Гром!

Гром
Гром гром
Гром гром гром гром гром

И сказали стекла

Дом

Дом дом дом

Дом

В «МАЛОМ СУХУМСКОМ ВАРИАНТЕ ПОЭМЫ» повторы после большого пробела выстраиваются в две колонки:

Мандарины мандарины
Помидоры помидоры
Виноградыа виноградыа
Агудзеры Агудзеры

Внешне это уже очень похоже на часто принятую в более поздних стихах Некрасова композицию параллельных текстов (например, в «Петербург Петербург/Петроград Петроград»

или в «Ленинград/Первый взгляд» в редакции не раньше 71 года[8] (см. приложения), чего совсем нельзя встретить в предыдущих его самиздатских сборниках.

Вся вторая половина книги, начиная с «Натерпелся…», демонстрирует возможности поэтического повтора. Многие из этих стихов написаны в 62–63 годах. «Рост», «Вода» и «Свобода» идут сразу вслед за «Натерпелся…» почти подряд. Характерно, что «Рост», называвшийся в предыдущих самиздатских сборниках «ЧЕМ НЕ СТИХИ», спустя 7 лет своего существования назван здесь впервые без тени лукавства «СТИХИ»: стихотворение как бы вводится в этом сборнике в свои законные права.

В той же второй половине книги 65 года находится текст «Брызги брызги/брызги брызги» – след решений «…неотвязной почему-то задачи: найти слово, из которого можно было бы сделать стихи, стихотворение одним повтором[9]», как Некрасов писал в статье «Тут надо бы выяснить одно недоразумение» в связи с «alles» Герхарда Рюма:

---

[8] Это стихотворение имеет несколько редакций, причем ранняя (до 1971 г. – возможно, 1966 г.) записана в одну колонку, под которой есть сноски; эта редакция и воспроизводилась в прижизненных печатных изданиях. Но в публикации 78 г. в журнале «37» (№15), как и в машинописном своде стихов, составленном Некрасовым в 1981 – 1982 гг., сноски, которые раньше печатались под текстом, графически противопоставлены основному тексту на поле страницы.

[9] Ещё один след этих поисков – стихотворение из беловиков, готовившихся к самиздатскому сборнику 62 г., которое Некрасов впоследствии в него так и не включил:

Всё-всё-всё-всё-всё-всё-всё
Всё.
Осваивай своё.
Всё-всё-всё-всё-всего
Не освоишь всё равно.

На одном из своих последних чтений в 2000-х в мастерской Эрика Булатова Некрасов рассказывал об этой своей «проблеме однословия» в начале 60-х. Тогда же он прочитал с меняющейся, «вихляющей» интонацией стих, составленный им из одного слова «всё», но, сопоставляя его с «alles» Рюма, сказал, что это была его неудача.

ЗАЯЦ И МЕСЯЦ

Светит месяц
Бежит заяц

Глядит заяц
Видит месяц

Глядит месяц

Глядит заяц

Бежит заяц

Бежит месяц

СТИХ ПРО БРЫЗГИ
Брызги брызги
брызги брызги
брызги брызги
брызги брызги

брызги брызги
брызги брызги
брызги брызги
брызги
брызг!

2 текста обнаруживают склонность к визуалистике: «ЗАЯЦ И МЕСЯЦ» (в черновиках 62 г. он не был оформлен визуально – это произошло, видимо, как раз при подготовке «Новых стихов Севы Некрасова») и «БУКВА Т» (59–60 гг.):

БУКВА Т
Что на доме?
Буква
  Т

А что в доме?
  Телевизор

Там показывают
  Театр

Пьесу
  Терем-теремок

Кто в тереме живёт?

Кто в тереме живёт
Кто в тереме живёт

Кто в тереме живёт

  Тот в тереме живёт

Первое напечатано так, что пустое поле листа проступает в середине текста в форме месяца, буквально «светит» сквозь текст, рассеивая его вокруг себя[10]. Однако эта вещь не говорит ещё о значении Гомрингера для Некрасова (это можно было бы предположить, зная то внимание, которое Некрасов всегда уделял тексту Гомрингера “schweigen” с зиянием внутри и аналог которого «верю что верю» был написан им только в 78 году в виде наброска – см. приложения). Текстовой визуалистикой ещё раньше занимался, например, и Аполлинер, да и много кто уже к тому времени. Старое же детское стихотворение «БУКВА Т», знак телеантенны на крыше (кстати, пятикратный повтор в конце стиха, по всей видимости, тоже был добавлен только при подготовке сборника), взято Некрасовым в подборку «новых стихов» специально для финала книги: оно завершает сборник и как раз хорошо показывает, чем этот сборник был для Некрасова ценен. Здесь автором впервые демонстрировались возможности конкрет-поэзии в русском стихе, пространственность текста, «повтор, выводящий в визуальность» («Объяснительная записка»). Всё это, по свидетельству Некрасова, было нажито им до непосредственного знакомства с текстами немецких конкретистов.

Но в машинописных подборках архива Некрасова есть два текста 68–69 годов, свидетельствующие, на мой взгляд, о его прямом обращении к творчеству Гомрингера. Они никогда не публиковались, и я ни разу не слышал их в его чтении. Вероятно, Некрасов считал их недостаточно готовыми. Но они могут быть интересны именно этой своей связью с немецкой конкрет-поэзией. Оба они, как мне кажется, связаны с одним и тем же стихотворением: «baum/baum kind», опубликованным в русском переводе в уже помянутой мной статье Е.Головина «Лирика “модерн”» за 64 г. Вот оригинальный немецкий текст и перевод:

[10] В таком виде это стихотворение есть только в самиздатском сборнике 1965 г., «Новые стихи Севы Некрасова»; в единственной прижизненной публикации («Детский случай», 2008) все пробелы внутри строк сняты.

baum	дерево
baum kind	дерево ребёнок
kind	ребёнок
kind hund	ребёнок собака
hund	дом
hund haus	дом дерево
haus	дерево ребёнок собака дом
haus baum	
baum kind hund haus	

В журнале публиковался, естественно, только текст перевода. Но перевод содержит ошибку: пропущены 2 строки «hund/ hund haus». Возможно, это сделано намеренно, как знак пренебрежения, что было распространено в подобных статьях, призванных в то время по редакторским законам демонстрировать советскому читателю издержки «буржуазного искусства». Лев Гинзбург, например, в статье «В плену пустоты» в «Констелляции» Рюма сократил вертикальный столбец из 24 раза повторяющегося слова «пусто» до девяти, а горизонтально расположенный повтор слова «шум» – с 14 до 2. Этот «перевод», конечно, совершенно убивает оригинальную вещь, но структура остаётся, остаётся и последовательность в ней: называемое слово вначале следует за другим, потом оказывается независимым, а потом предшествует следующему за ним (к слову сказать, очень напоминает библейские генеалогические списки). Эта кольцевая, замкнутая на себя структура (повторы заканчиваются тем же словом, что и начинались), последовательность разворачивающегося действия внутри них (у Некрасова: *спит-смотрит-видит*) и даже сама строфика (3 двустишия и 4 отдельно повторенных строки ошибочного перевода) в точности совпадают с текстом Некрасова:

Анька спит
Анька спит

Анька смотрит
Анька смотрит

Анька видит
Анька видит

Анька спит

Анька смотрит

Анька видит

Анька спит

Той же структуре: «последование – независимость – предшествие» – подчиняется и второй текст, написанный примерно в то же время:

Осеннее лето
Осеннее лето
Летняя осень
Летняя осень
Осенняя осень
Осенняя осень
Зимняя осень
Зимняя осень
Осенняя зима
Осенняя зима
Зимняя зима
Зимняя зима
Весенняя зима
Весенняя зима
Зимняя весна
Зимняя весна
Весенняя весна
Весенняя весна
Летняя весна
Летняя весна
Весеннее лето
Весеннее лето
Летнее лето
Летнее лето
Осеннее лето [11]

Ох и легко

Легко легко
Как в школе

А в школе легко

[11] Последующие 4 строки встречаются в рукописях как отдельное стихотворение, так же как и перечисление времён года известно в упрощённом варианте, независимом от них. Но даже если они и автономны, то их последовательность в авторской машинописи кажется неслучайной: «осеннее лето» – у порога школы.

Вообще в текстах Некрасова конца 60-х проявляется интерес к структуре не просто как к форме стиха, но, собственно, как к чему-то главному в нем (если не сказать – как к организму). Её жизнь, изменчивость, поведение оказываются в центре внимания автора. Как структура работает по программе, превращаясь в систему с запрограммированным в ней заранее кодом собственного разрушения, казалось бы – гибнет, но нет: оказывается, выживает как чистая структура – в изобразительном искусстве 60-х – основной интерес минималистов, а в поэзии, шедшей с ним тогда заодно, – конкретистов[12]. Так, например, и в «3 variationen zu kein fehler im system» Гомрингера, и в ранней редакции «Русского человека» Некрасова текст, собственно, и создаётся таким системно-последовательным обессмысливанием или, попросту, отказыванием от текста:

kein fehler im system	Русский человек
keine fhler im system	Русский человек
keineh fler im system	Русский человек
keinehl fer im system	Нерусский человек
keinehle fr im system	
keinehler f im system	Нерусский не человек
keinehleri fm system	Не русский не человек
keinehleri mf system	Не русский не человек
keinehlerimsfystem	Русский не человек
keinehlerimsyfstem	
keinehlerimsysftem	Русский не человек
keinehlerimsystfem	Русский не человек
keinehlerimsystefm	Русский не человек
keinehlerimsystemf	Не русский не человек
fkei nehler im system	
kfei nehler im system	Не русский человек
kefinehlerimsystem	Не русский человек
keifnehlerimsystem	Не русский человек
keinfehlerimsystem	Русский человек

[12] Похоже, что, следуя литературоведческой традиции нарекания имён, хвост Иа-Иа в очередной раз назвали колокольчиком. Оказалось, «минимализм» в русской поэзии – это просто маленькая форма. И, видимо, чем герметичнее, тем минималистичней. Мини. А о структуре там (и не только в литературе!) – ни-ни.

«Никаких ошибок в системе» и «Нерусский человек» – два отрицания, оба текста предъявлены как визуальная структура. Нарушающий первое высказывание объект («f», «не») последовательно перемещается слева направо, потом возвращается обратно. Интересно, что некрасовский текст, во-первых, не так уж системно предсказуем, и, во-вторых, что манипуляции в нём производятся самой отрицательной частицей. По-моему, такое «обессмысливание» как раз насыщает его глубоким смыслом (не говоря уже об отношении автора к националистическому идеоложеству по образцу Лощица и Палиевского, которым адресовано не одно его стихотворение). Стихотворения Гомрингера «Никаких ошибок в системе» нет в «Иностранке», но у Некрасова к концу 60-х были и другие источники информации. Например, он говорил мне, что читал «schweigen» по-испански. А недавно в одном незавершённом и неопубликованном тексте я прочитал его заметку об «alles» Рюма и «schweigen» Гомрингера, где Некрасов так и называет «молчание»: «silencio» (Ойген Гомрингер – швейцарец боливийского происхождения). В авторском своде собственных стихов, составленном в 81–82 гг., «Русский человек» размещён вместе с целой группой стихов с отрицанием[13], написанной в ближайшие после 1968 годы. К этой группе стихов «с отрицанием» принадлежит и «Повторяю это не должно повториться», очень похожее на продолжение перевода Гельмута Хайсенбюттеля (тоже с отрицанием) из всё той же статьи Е.Головина «Лирика “модерн”». Вот оба текста:

Текст Хайсенбюттеля:

повторение это моя тема
повторение это моя тема
повторение это моя тема
повторение это не моя тема

[13] «Ян Палах», «нет нет/нет и нет… и я нет», «не работает», « – Гражданин», «Русский человек», « – Нечего… Мы / Понимаем», «так ли… и так далее», «жили же люди… и ничего», «быть или не быть», «повторяю//это/не должно/повториться».

Текст Некрасова:

повторяю
это
не должно повториться
повторяю
это
не должно повториться

повторяю
это
не должно повториться

это
не должно повториться

это
не должно повториться

повторяю

Итак, если к 65 году поэтика Некрасова имела в себе уже все черты конкрет-поэзии, оформившись независимо от сходных процессов в Европе, и воспринималась им самим как «новая», то к концу 60-х в ней видны следы непосредственного влияния немецких конкретистов, среди которых Гомрингеру принадлежит особое место. Это влияние оказалось очень плодотворным и отразилось на всём последующем творчестве Некрасова (вспомнить хоть «95 стихотворений» в издании Дж.Янечека 85 г.) именно потому, что легло на уже разработанную почву, совпало с собственным опытом Некрасова.

Приложение

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

Гомрингер

верю что верю
что что
верю что верю

Некрасов

Приложение

Ленинград

Первый взгляд

Волны
Ходят

Львы сидят

Люди спят
Огни горят

Проспекты
Ровненько лежат

Дома /их едят
Стоят таких едят
так их сто лет
Ах стоят хотят едят/

Ряд ряд

Дворян
Дворян

Мордами к фонарям

Огни /одни горят
Горят другие глядят
порядок
Глаза как до войны
Глядят - стой тихо вы

и будьте довольны
Как нам ребята
Как нам нашему месту
присвоены
К огням три фонаря/
К огням
К огням? фонарь
фонарь
- Прям - фонарь
прям - фонарь
прям-прям - царь
прям-прям - Пушкин
прям-прям-прям Пушкин
Прям царь
Прям Пушкин
Прям Пушкин
Прям Пушкин
мим царь -
Пушкин

IV

Письма М.Н.Островского к А.Н.Островскому

1851–1855 гг.

Настоящая подборка является второй частью предпринятой нами полной публикации писем Михаила Николаевича Островского (1827–1901) к брату-драматургу[1]. Большая часть (369) из предлагаемых вниманию читателя писем хранится в рукописном отделе ГЦТМ им. Бахрушина, еще 9 писем находятся в РО ИРЛИ. Всего на данный момент опубликовано 58 писем М.Н.Островского[2]; для удобства читателей в нашей публикации ранее изданные письма перепечатываются полностью с исправлением допущенных при первой публикации ошибок и новым комментарием.

Писем, относящихся к 1850 и 1852 гг., не сохранилось. Известно лишь одно письмо 1851 г. – от 1 апреля, им открывается эта подборка. Между последним известным «симбирским» (от 17 октября 1853 г.) и первым «петербургским» (от 20 мая 1854 г.) письмами также проходит более полугода. С момента

[1] Первая часть, в которую вошли главным образом письма из Симбирска 1849 г.: Вестник Московского Университета. Сер.9. Филология. 2011, №3.

[2] А.Н.Островский. Новые материалы и исследования / Литературное наследство. Т.88, кн.1. М., 1974, с.219–274.

переезда М.Н.Островского в Петербург и начала службы в Государственном контроле его письма становятся более регулярными. Сохранилось 13 писем 1854 г. и 10 писем 1855 г., которыми и закрывается эта вторая часть публикации. Ни одного ответного письма А.Н.Островского, относящегося к этому периоду, не известно.

«Симбирские» письма 1851 и 1853 гг. посвящены главным образом служебной деятельности и быту их автора. Однако в них есть также фрагменты, связанные с жизнью и деятельностью А.Н.Островского. Так, в письме от 1 апреля 1851 г. говорится о начале редакторской деятельности драматурга в «Москвитянине», причем М.Н.Островский передает брату опасения представителей образованной части симбирского общества[3], связанные с пресловутой скупостью М.П.Погодина и невозможностью нормальных деловых отношений с ним. При этом М.Н.Островский явно преувеличивает ту роль, которую Погодин собирался отвести начинающему автору в своем издании: «Я чрезмерно рад, любезный Саша, что ты *принимаешь на себя издание*[4] "Москвитянина"».

Любопытно, что не определившийся еще окончательно со своим призванием М.Н.Островский в это время не оставляет надежд на литературную карьеру. Так, он не только просит брата оценить сделанный им и посланный некой Марье Александровне перевод из Шиллера (письмо от 21 августа 1853 г.), но и планирует работу над циклом «Письма из провинции», который хотел увидеть в «издаваемом» братом «Москвитянине». Сообщается также о работе М.Н.Островского над переводами из Гете и Шиллера; явно для этой работы понадобились ему и словари Рейфа, о присылке которых он просит драматурга в письме от 21 августа 1853 г.

---

[3] Более ранние письма М.Н.Островского свидетельствуют, что это общество было вполне представительным. Кроме приезжавших иногда в Симбирск П.В.Анненкова, И.А.Гончарова и проживавших там П.М.Грибовского и В.Н.Кашперова рассказывается о многочисленных студентах и кандидатах Казанского университета, работавших вместе с Островским в канцелярии губернатора, и о богатейших ях Симбирской губернии – Анненковых, Татариновых, Мещериновых.

[4] Курсив мой – А.Ф.

Отдельная тема «симбирских» писем – смерть отца Островских Николая Федоровича в 1853 г. и наследование братьями его имущества – недвижимости в Москве и имения в Солигаличском уезде Костромской губернии. А.Н.Островский, очевидно, тогда взял на себя обязанности по получению дохода с имущества и пересылке братьям причитавшихся им долей, причем сведения об исполнении драматургом этих обязанностей извлекаются только из писем М.Н.Островского. От брата А.Н. и М.Н.Островских, С.Н.Островского, уже в 1853 г. поступило первое предложение о продаже завещанной недвижимости. По реакции М.Н.Островского можно сделать вывод, что на этом этапе предложение С.Н.Островского воспринималось братьями как вполне разумное, что свидетельствует о крайней нужде семейства Островских после смерти отца.

В письме от 21 августа 1853 г. упоминается посещение Симбирска Е.Н.Эдельсоном. Очевидно, что круг молодой редакции «Москвитянина» с самого начала был кругом и М.Н.Островского. Впоследствии, в письмах из Петербурга, М.Н.Островский постоянно передает привет Эдельсону и Филиппову, рассказывает о том, что, приезжая в столицу, они неизменно останавливались у него на квартире.

Письма из Петербурга охватывают широкий спектр общественных явлений 1854–1855 гг. и различные обстоятельства семейной жизни Островских. В этот период М.Н. и А.Н.Островские активно обсуждают характер и поступки брата Сергея, о котором, как и вообще о большей части родственников драматурга, известно крайне мало. Из писем М.Н.Островского, в частности, следует, что С.Н.Островский требовал от братьев обращения завещанного отцом недвижимого имущества в деньги с последующим разделом либо выплаты ему стоимости его доли наследства, на что братья долго не могли пойти (см. письмо от 20 августа 1854 г.: «Что касается до Сережи, то я с тобой совершенно согласен, что ему не надо давать денег, и потому никоим образом не должно продавать имения, об чем я и буду вскоре писать ему»).

В письме от 22 октября 1854 г. М.Н.Островский сообщает, что С.Н.Островский потерял место управляющего у некоей

Кулебакиной и просил М.Н.Островского ходатайствовать за него у графа А.Г.Кушелева-Безбородко (государственного контролера, начальника М.Н.Островского) о предоставлении ему аналогичной должности в воронежском имении последнего. При этом М.Н.Островский пишет А.Н.Островскому, что не только не может обратиться непосредственно к Кушелеву-Безбородко, но и перед знакомым ему воронежским вице-губернатором ходатайствовать за брата не станет, мало зная его служебные способности.

Поведение С.Н.Островского братья оценивали как необдуманное, взбалмошное и непредсказуемое. Так, в письме от 5 июня 1854 г. в таком ключе обсуждается какая-то его поездка и какой-то недостойный поступок. Осенью 1854 г. С.Н.Островский решил поступить на военную службу. Это решение хорошо вписывается в общий контекст патриотического подъема, связанного с высадкой союзного десанта в Крыму и началом обороны Севастополя. Тем не менее М.Н.Островский подчеркивает, что брат совершенно не отдает себе отчета в том, какое количество бюрократических препятствий ему предстоит преодолеть, прежде чем он будет определен.

Упоминается в письмах и другой брат А.Н. и М.Н.Островских, Петр Николаевич, в этот период – курсант Главного инженерного училища. В письме от 20 августа 1854 г. М.Н.Островский, в частности, сообщает, что занимается слабыми сторонами образования младшего брата, читает с ним по-русски и по-французски, учит немецкие и русские стихи.

Значительное место в «петербургских» письмах 1854–1855 гг. занимает изложение «переворотов» в системе Государственного контроля, к которым М.Н.Островский имел непосредственное отношение по своим служебным обязанностям. В начале апреля 1855 г., спустя год после перехода Островского на службу в Государственный контроль, скончался руководитель ведомства – граф А.Г.Кушелев-Безбородко. Незадолго до смерти он назначил В.А.Татаринова, под руководством которого М.Н.Островский работал в канцелярии Государственного контроля, директором департамента государственных отчетов. Татаринов, главный покровитель М.Н.Островского в первые годы

его службы в столице, ходатайствовал о переводе в департамент и своего подопечного. Кушелев-Безбородко не успел сделать соответствующих распоряжений, и дело о переводе несколько затянулось.

Несмотря на то, что эти подробности как будто не имеют прямой связи с вопросом о взаимоотношениях братьев, развитие карьеры М.Н.Островского не только позволяет увидеть сложности, с которыми неизбежно сталкивался талантливый чиновник без высокой протекции, но и выяснить, как именно М.Н.Островский добился того положения, которое помогало ему впоследствии поддерживать многочисленное семейство брата-драматурга.

Любопытным представляется поднимаемый в этих письмах вопрос о способе получения А.Н.Островским поспектакльной платы из петербургской театральной конторы. Желая избавить брата от необходимости всякий раз запрашивать пересылку этих денег в Москву, М.Н.Островский предлагает свои услуги и просит прислать ему доверенность. Такой вариант почему-то не устраивал драматурга, и он медлил с подготовкой и передачей документа.

Наиболее интересной составляющей настоящих писем представляются отзывы М.Н.Островского о первых постановках на петербургской сцене пьес «Бедность не порок» и «Семейная картина». Соответствующие письма (от 11 сентября 1854 г. и 13 октября 1855 г.) вошли в публикацию И.С.Фридкиной[5], однако в них допущены досадные неточности, исказившие смысл сообщений М.Н.Островского. Так, в рассказе о цензурных изъятиях из текста «Семейной картины» не замечена цитата из Островского – «хвать-похвать, ан дыра в горсти», и из трех выброшенных мест в итоге осталось только два. Между тем именно это место – самое интригующее из всех цензурных претензий к «Семейной картине». Если замена поездки «в Симонов к вечерне» на поездку «к тетушке» связана с кощунственным характером первоначального выражения, а фраза «насчет телесного сложения» изъята как непристойная, то причины,

[5] А.Н.Островский. Новые материалы и исследования / Литературное наследство. Т.88, кн.1. М., 1974, с.229–231, 235–236.

по которым цензуру не устроило выражение «хвать-похвать, ан дыра в горсти», не очевидны.

Вполне возможно, что речь в данном случае шла не о поговорке как таковой, а обо всем монологе Степаниды Трофимовны, содержащем эту поговорку. Изъятие монолога тогда можно проинтерпретировать как выполнение личного пожелания начальника третьего отделения Л.В.Дубельта, высказанное им при встрече с Ф.А.Бурдиным, ходатайствовавшим о разрешении пьесы к постановке[6]. Дубельт интересовался, нет ли в пьесе чего-нибудь «против общества», тогда как указанный монолог посвящен как раз осуждению дворянина-аферист, вышедшего на купеческой дочери ради получения приданого.

В рассказе о петербургской премьере «Бедности не порок» фамилия капельмейстера Александринского театра В.М.Кажиньского прочитана как «Кожиньский» и, естественно, не прокомментирована. А между тем, похоже, что именно по его вине постановка состоялась осенью, а не зимой 1854 г. По крайней мере, об этом можно судить по заметке в разделе «Петербургский вестник» январского тома «Москвитянина»[7]: «Кстати о театре. – После необычайного успеха «Не в свои сани не садись» и «Бедной невесты», публика с нетерпением ожидала пьесы того же автора, «Бедность не порок», о которой в частных письмах долетают из Москвы постоянно слухи, и которую дирекция уже ставит; ее ожидали к первым дням нового года, – но пронеслась весть, что остановка за музыкою, которую не успели написать для первого акта, где сцена святок с песнями»[8].

Характерно, что именно после письма брата, сообщившего, что в песне «Нет-то злей, постылее» Кажиньский «сумел сохранить русский характер», хоть и «переполнил ее эффектами», А.Н.Островский обратился к Ф.А.Бурдину с просьбой: «Поклонитесь от меня Леонидову и Климовскому, которого я очень благодарю за память обо мне, и попросите его прислать мне музыку, написанную Кажинским на мой романс “Нет-то злей,

---

6 *Бурдин Ф.А.* Из воспоминаний об А.Н.Островском // Вестник Европы. 1886, №12. С.669–671.

7 За это замечание благодарю Г.В.Зыкову – А.Ф.

8 Москвитянин. 1854. Том 1. Отд. 7, с.69.

постылее”»[9]. Информация о том, что «русский характер» сохранен, звучит как ответ на опасения А.Н.Островского, по видимости связанные с польским происхождением Кажиньского, только в 1845 г. перебравшегося в Петербург и известного больше за сочиненные им польки[10].

Очевидно, что разнообразный материал писем М.Н.Островского способен не только обогатить существующие представления о среде культурного чиновничества, к которой принадлежал их автор, но и помочь в разрешении не вполне ясных мест биографии А.Н.Островского. Особенную ценность эти письма приобретают в связи с крайне слабой изученностью родственного круга драматурга и раннего периода его жизни.

Письма приводятся в современной орфографии. Авторская пунктуация сохранена частично и только в тех случаях, когда она не противоречит современной. Разбиение текста на абзацы авторское. Курсив в тексте писем обозначает места, выделенные М.Н.Островским (в подлиннике, как правило, подчеркивание). Независимо от расположения даты и места отправления в подлиннике, в настоящей публикации они приводятся перед письмом. В угловых скобках приводятся плохо читаемые слова и раскрываются имеющиеся в письмах сокращения, кроме общепринятых, типа «р. сер.». В скобках после номера письма в данной подборке приводится номер по сквозной нумерации, учитывающей первую часть публикации (см. выше).

А.С.Федотов

---

[9] *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12-ти тт. Т.11. М., 1979, с.71.

[10] См. положительный отзыв о них Н.А.Некрасова в 1845 г.: «Молодой и талантливый композитор г-н Кажинский поспешил издать несколько тетрадей музыкальных полек, которые быстро расхватываются. Польки эти прекрасные; видно, что г-н Кажинский писал их под влиянием того впечатления, которое на него самого произвела полька» (*Некрасов Н.А.* Полное собрание сочинений в 15-ти тт. СПб., 1981–2000. Т.12. Кн.1, с.234).

1 (10)

Симбирск. 1 апреля <1851 г.>

Я чрезмерно рад, любезный Саша, что ты принимаешь на себя издание «Москвитянина» [1]; я радуюсь и за журнал, который от этого несомненно улучшится, и за тебя, ибо это, вероятно, устроит дела твои. Мне очень интересно знать, какие условия ты заключил с Погодиным? Эта новость точно так же приятно поразила всех здешних образованных людей. Одно, что смущает всех, так это то, что с Погодиным нельзя иметь дела и чтобы он как-нибудь не стеснил тебя условиями.

Мундир я еще не получил; между прочим, имею до тебя просьбу: вышли, пожалуйста, мне *персидской ромашки* на 3 р. с., 2 пары лаковых летних башмаков по прилагаемой при сем мерке. В этом случае попроси хоть Сережу [2] купить у Королева в новом магазине на Ильинке [3], и при том из хорошего лаку; купи, пожалуйста, 2 фунта конфет в Киевской лавке, так называемых *сухих вареньев* (это сушеная малина, барбарис и т.п.). Если на все это не хватит денег, оставшихся из должных тобою мне от мундира, то напиши, что передержишь, я вышлю. Да еще закажи мне у Блани летние брюки, недорогие и пошире, и летний жилет, чтобы все это стоило от 20 до 25 р. с., никак не более; как он вышлет платье, так я ему вышлю деньги по счету; только прежде ты не можешь ли с ним поторговаться?

Как выйдет твоя комедия, так вышли мне пока 10 экземпляр<ов> [4]; ты тотчас же получишь деньги. Мне бы хотелось получать издаваемый тобою «Москвитянин»; напиши, пожалуйста, нужно ли прислать деньги и сколько, или ты так можешь. Я надеюсь тебе со временем прислать несколько статей: *Письма из Провинции* [5], если найдешь их достойными поместить, то помести, здесь будет говориться не только о симбирском обществе, частию прямо, частию намеками, но и о простонародьи симбирском, столь интересном по своему разнообразию, о раскольниках – самом важном и интересном предмете для нашей администрации и т.п.

Что ничего не пишешь о наших друзьях; в каких отношениях ты с Филипповым [6]?

Прощай, твой брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1426. Датируется по содержанию. Переговоры «молодой редакции» об участии в издании «Москвитянина» приходятся на зиму 1851 г. В архиве ГЦТМ письмо датировано 1852 г.

[1] В прямом смысле передача «Москвитянина» А.Н.Островскому и «молодой редакции» не состоялась. М.П.Погодин не согласился с условиями, предложенными Островским (см.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений в 12-ти тт. Т.11. М., 1979, с.24–26), и выдвинул свои условия, по которым Островский был обязан заботиться о подписке в течение года, и в случае увеличения числа подписчиков по его итогам – получить половину прибыли.

[2] Сергей Николаевич Островский (1829–1868) – брат М.Н. и А.Н.Островских.

[3] Михаил Леонтьевич Королев – дед по материнской линии Екатерины Алексеевны Андреевой-Бальмонт, жены К.Д.Бальмонта. «Торговый дом М.Л.Королева», то есть склад обуви и контора при нем, «амбар», как это называли тогда, помещался в городе, в одном из переулков между улицами Никольской и Ильинкой, в двухэтажном каменном доме среди других ему подобных «амбаров» (*Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. М., 1996, с.20). Ботинкам от Королева (один из братьев М.Л.Королева открыл филиал в Петербурге) радуется Вера Павловна в «Что делать?»: «Верочка радовалась платьям, радовалась фермуару, но больше всего радовалась тому, что мать, наконец, согласилась покупать ботинки ей у Королева: ведь на Толкучем рынке ботинки такие безобразные, а королевские так удивительно сидят на ноге» (*Чернышевский Н.Г.* Полное собрание сочинений в 15-ти тт. М., 1939–1951. Т.11, с.15).

[4] По видимости, имеется в виду комедия «Бедная невеста», над которой драматург работал с весны 1851 г. и оттиски отдельного издания которой вышли в январе 1852 г. М.Н.Островский говорит о выходе комедии как о событии предстоящем, что также является основанием для датировки письма 1851 г.

[5] Об этом замысле М.Н.Островского ничего не известно. В «Москвитянине» его тексты никогда не помещались.

[6] Тертий Иванович Филиппов (1825–1899) – литератор круга «молодой редакции» «Москвитянина». В середине 60-х гг. при посредничестве М.Н.Островского получил место в Государственном контроле, в котором прослужил до смерти.

2 (11)

Симбирск. 11 марта <1853 г.>

Любезный Саша!

Сережа сообщил мне о горестной потере, понесенной нами, и о том, что ты уехал в деревню. Где ты теперь, я не знаю, но если письмо это найдет тебя где-нибудь, то, пожалуйста, сообщи мне немедленно подробно обо всем, что касается нашего и всей и нашей положения, а равно, не нужно ли будет где-либо мое присутствие, если же нужно, то зачем именно? Я употреблю все силы, чтобы добросовестно исполнить семейный долг, который налагает на всех нас смерть папеньки. Жду письма от тебя.

Твой брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1431. Датируется по содержанию. Отец А.Н. и М.Н.Островских Николай Федорович Островский (1796–1853) умер 22 февраля 1853 г.

3 (12)

Симбирск. 13 марта <1853 г.> [1]

Пишу к тебе, любезный Саша, тотчас по получении письма твоего из Щелыкова [2]; я писал тебе еще прежде в Щелыково, но письмо мое тебя, я думаю, там уже не застало. Мне с таким нетерпением и так о многом хочется узнать от тебя, что, пожалуйста, отвечай на это письмо поскорее и поподробнее. Во-первых, где и как думает жить маменька [3]? Кто будет опекуном у детей? Во-вторых, сколько тягол в Галицком [4] имении, какой платится оброк; во что застрахованы флигеля, оставленные нам, что платят жильцы и в какие сроки [5]? Все это знать мне необходимо.

Марта 20-го

Извини, что к той почте не успел кончить письма и послать: были дела, которые заняли все мое время.

Напиши поподробней, что знаешь о кончине папеньки, не сделал ли он каких-либо словесных распоряжений перед смертию или не высказал каких-нибудь желаний, исполнение кото-

рых мы могли бы почесть своим долгом? Я надеюсь, что ты, согласно высказанному тобой в письме твоем желанию, будешь писать мне чаще и подробнее.

Покамест прощай. Отвечай скорее и не забудь прислать твою комедию *«Не садись не в свои сани»* [6] да, если можно, экземпляра 2 или 3 *«Бедной невесты»* [7].

Любящий тебя брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1432.

[1] Сверху страницы приписка: «получ. 30 марта, ответил 31 марта».

[2] Это письмо А.Н.Островского неизвестно.

[3] Имеется в виду мачеха А.Н. и М.Н. Островских Эмилия Андреевна Островская (урожденная фон Тессин) (1812–1898).

[4] Имеется в виду имение в Солигаличском уезде Костромской губернии, которое Н.Ф.Островский завещал сыновьям от первого брака. В 1859 г. М.Н. и А.Н.Островские передали свои доли этого имения брату Сергею.

[5] Также сыновьям от первого брака были завещаны два деревянных флигеля «в Яузской части» «близ Серебряных бань». См.: *Орлова Г.И.* Из родословной А.Н.Островского (братья и сестры драматурга) // А.Н.Островский. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Выпуск 2. Шуя, 2008, с.138–145.

[6] Впервые комедия опубликована в мартовском номере «Москвитянина» за 1853 г. В этом же году отдельным изданием: Не в свои сани не садись. М., тип. В.Готье, 1853.

[7] Впервые комедия опубликована отдельным изданием: Бедная невеста, комедия в пяти действиях А.Островского. М., 1852. Цензурное разрешение – 1 января 1852 г.

4 (13)

Г. Симбирск. 23 июня 1853 г.

Извини, любезный Саша, что я так долго не писал тебе: причина этого – дела служебные. Ты не можешь себе представить, сколько у нас дел по случаю нового губернатора [1]. Сегодня только я воротился из уезда, куда ездил вместе с Бибиковым на ревизию и где пробыл 3 недели. Письмо твое [2] я застал уже полученным и спешу отвечать, потому что через два дня опять еду на ревизию городов с губернатором. Доверенность я тебе вышлю с первой почтой, делай по ней, что заблагорассудишь, и, когда можно, высылай деньги, в которых я сильно нуждаюсь.

Меня очень подвела поездка в Петербург [3], где должен был прожить вместо 2-х недель 3 месяца; впоследствии же оказалось, что ни покойный князь Черкасский, едучи в отпуск не по делам службы, не имел права меня командировать, ни Бибиков, еще не вступивши в управление губернией, не мог меня удерживать при себе, и потому казна не платит мне даже и суточных, и, хотя Бибиков и хотел заплатить из своих, но я отказался.

С новым губернатором я, кажется, начинаю сходиться короче; остаюсь я при нем, не думая искать другого места, по той причине, что по всем соображениям он должен быть в большой силе у министра, а следовательно, все реляции и все представления его будут вполне уважаться, между тем как при Черкасском часто случалось противное. Ну, да что будет, то будет, а что будет, то Бог даст!

В июле месяце я хочу взять у Бибикова отпуск на 20 дней и пожить в деревне у моих знакомых, между которыми у меня есть истинно любящие меня люди, чтобы отдохнуть немного от службы и поправить здоровье, которое не всегда хорошо. Если бы были деньги, я бы съездил в Щелыково, да на нет и суда нет! Я получил от маменьки прерадушное письмо, на которое тоже на днях отвечал. Пете [4] я писал уже давно через Марью Александровну [5] и удивляюсь, не получая до сих пор ответа.

Как идут твои литературные занятия, не задумал ли ты чего-нибудь нового? Пиши, пожалуйста, подробнее. Мы с тобой братья и, конечно, друг друга очень любим, а между тем, по письмам точно чужие: я о тебе решительно ничего не знаю и часто совершенно не могу отвечать на многие вопросы о тебе людям, принимающим в тебе участие как по уважению к твоему таланту, так и по чувству привязанности ко мне.

Прощай, будь здоров, пиши почаще и поподробнее и не забывай любящего тебя брата

М.Островского

P.S. Поклонись Аг<афье> Иван<овне>, Эдельсонам, Филиппову и всем, кто обо мне вспомнит.

М.О.

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1433.

[1] После смерти 3 декабря 1852 г. князя Петра Дмитриевича Черкасского,

с которым М.Н.Островский в 1849 г. приехал на службу в Симбирскую губернию, новым губернатором был назначен Николай Петрович Бибиков. Занимал этот пост до 1856 г.

[2] Это письмо А.Н.Островского неизвестно.

[3] Когда состоялась командировка М.Н.Островского в Петербург, точно не известно. Упоминание князя Черкасского, умершего 3 декабря 1852 г., позволяет предположить, что она имела место в конце осени 1852 г. - начале зимы 1853 г.

[4] Петр Николаевич Островский (1839–1906) – брат М.Н. и А.Н.Островских.

[5] О ком идет речь, неизвестно.

5 (14)

Г. Симбирск. 21 августа 1853 г. [1]

Что ты поделываешь, любезный Саша? Я так давно не имел от тебя известий, что совершенно потерял из виду и где ты, и чем ты занимаешься. На днях проезжал Эдельсон в Сызрань и останавливался в Симбирске на несколько часов; ты не можешь себе представить, как я ему обрадовался! К несчастию, он пробыл в Симбирске очень недолго, и я едва успел показать ему памятник Карамзину [2] и вид на город и окрестности с так называемого Венца [3]. Он мне сказал, между прочим, что ты еще что-то пишешь; но что именно, я расспросить его не успел [4]. Нельзя ли тебе сообщить об этом мне хоть кратко, если на подробности у тебя не хватит охоты, а может быть, и времени. Право, здесь на чужбине всякая весточка об вас высоко ценится.

Что касается меня, то я занимаюсь преимущественно службою; а в свободные минуты занимаюсь чтением и даже переводом... чего бы ты думал?.. Гете и Шиллера [5]. Я так мало с ними знаком, что счел за нужное исправить этот пробел в моем образовании. Впрочем, вкус у меня очень непостоянен, и я чувствую, что скоро брошу Гете и ударюсь куда-нибудь в сторону совсем противоположную. Вот то-то и горе у меня, что я за многое хватаюсь и ничем одним не могу серьезно заняться. Тогда бы и вышел из меня, быть может, какой-либо толк, а теперь пока нет никакого – это я чувствую вполне и не могу не позавидовать тебе, что ты понял, наконец, чем можешь быть, и храбро идешь по своей дороге. Дай Бог тебе на ней удачи!..

Я сегодня же пишу Марье Александровне [6] и согласно ее просьбе посылаю ей один перевод, сделанный мною из Шиллера; если тебе будет время и охота, то прочти его и откритикуй, чем много меня обяжешь.

Мадам Панова [7], с которой ты познакомил меня в Москве, была так любезна, что прислала поклон с одной госпожой, живущей в Симбирске, брата которой я хорошо знаю, а потому передай ей от меня самый любезный поклон и благодарность за память обо мне.

Известный тебе доктор Делоне [8] недавно умер здесь от холеры, которая, впрочем, у нас была не сильна, а теперь почти совсем прекратилась. Душевно жаль доброго и благородного Делоне! Его жалеют все, кто его ни знал.

Не можешь ли ты исполнить мне свое обещание и прислать комедию *«Не садись не в свои сани»* (если можно, экземпляра 2) и один экземпляр *«Бедной невесты»*? Право, стыдно мне, что я, твой брат, не имею твоих произведений. Финансы мои ужасно расстроены; нельзя ли их поправить? Любящий тебя брат

М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1434.

[1] С левой стороны первой страницы письма по вертикали приписка: «Поздравляю тебя с наступившим днем ангела. Поклонись Аг. Ив. и всем знакомым. Пиши поскорей».

[2] Памятник Н.М.Карамзину, выполненный по проекту скульптора С.И.Гальберга, был торжественно открыт в Симбирске 22 августа 1845 г. Средства на его изготовление были собраны по общеимперской подписке. Место для памятника выбрал сам Николай I.

[3] Венец – бульвар на бровке волжского косогора в центральной части Симбирска. Благодаря своему удачному расположению, Венец, с которого открываются живописные виды на Волгу и Заволжье, был излюбленным местом отдыха горожан.

[4] Речь, вероятно, идет о комедии «Бедность не порок», в черновой рукописи которой есть авторская пометка: «Задумана 10 июля 1853 г.; начата 22 августа».

[5] М.Н.Островский в молодости писал стихи и занимался переводами из немецких классиков. Три его стихотворения опубликованы: Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи. Под ред. М.Д.Беляева. М., Пг., 1924, с.246-248. Одно стихотворение приведено во вступительной статье к публикации И.С.Фридкиной: А.Н.Островский. Новые материалы и исследования/Литературное наследство. Т.88, кн.1. М., 1974, с. 224. Автограф еще одного хранится в ИРЛИ (Р.III, оп.1, №1585). Неопубликованное

стихотворение М.Н.Островского «Родина» с посвящением Е.Н.Бабкиной хранится в РО ГЦТМ: ф.200, оп.2, ед. хр. 95.

[6] О ком идет речь, неизвестно.

[7] Очевидно, Софья Алексеевна Панова, в доме которой на Собачьей площадке в Москве неоднократно ставились пьесы Островского с участием автора.

[8] Петр Карлович Делоне (1793–1853) – врач французского происхождения, попал в Россию с 1-м корпусом маршала Даву во время компании 1812 г. Из-за болезни был оставлен отступавшей наполеоновской армией в Москве. После окончания войны решил поселиться в России, служил военным лекарем в Таганроге, сдал экзамены в московском отделении Медико-хирургической академии. Участвовал в борьбе с эпидемией холеры в Москве в 1830 г. В 1850 г. получил назначение в Симбирское больничное заведение старшим врачом.

6 (15)

Г. Симбирск. 17 октября <1853 г.>

Благодарю тебя, любезный Саша, за присылку книг [1] и денег; Сережа [2] пишет ко мне на счет устройства наших дел и спрашивает: согласен ли я продать дома и перезаложить имение? Соображения его следующие: тот дом, где ты жил [3], стоял года два без доходу: при таком непостоянстве дохода и ненадежности домов лучше их продать, причем Сережа предполагает, что за упомянутый дом дадут 2500 р., а за другой 3000 р. Что касается до имения, то, перезаложивши его, мы будем вносить все ту же сумму, но у нас будут наличные деньги. Не зная, до какой степени все его соображения верны, я отвечал, что согласен <на все>, что ты с ним придумаешь. Теперь же прошу твоего мнения на этот счет, тем более, что решаюсь провести в Симбирске последнюю зиму <и> перейти служить в Петербург; причем первое время я буду должен служить, быть может, без жалованья или с самым незначительным, а потому возможность иметь наличные деньги для меня в этом случае очень важна, и от нее будет зависеть, когда и как я решусь Симбирск оставить. Таким образом, твое мнение на счет Сережиных предположений мне нужно знать, дабы не поступить опрометчиво в вопросе о перемене службы.

С губернатором [4] мы сладились очень хорошо, и я службой

моей у него доволен; но мне надоело служить в губернии тем более, что губернатор новый, и, следовательно, вскоре нельзя ожидать от него ходатайства о наградах и повышениях. Если бы был жив Черкасский, тогда другое дело. В Петербурге же я имею виды на некоторых важных лиц, но если решусь перейти, то не прежде, как удостоверюсь, что они с охотой меня примут.

Прощай, любезный Саша, напиши поскорей мне адрес Пети [5], я хочу ему отвечать, и так как ты, вероятно, имеешь сношения с книгопродавцами, то поручи кому-нибудь из них выслать мне два лексикона Рейфа [6]: 1-ый) с французского на русский, немецкий и английский, 2-ой) с русского на французский, немецкий и английский. 1-й последнего издания, а 2-й маленький, а не большой, расположенный по корням. Это будет стоить от 5 до 6 р. сер. Сделай для меня это, пожалуйста, поскорей: мы с тобой при первом случае сочтемся.

Любящий тебя брат
М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед.хр. 1435. Датируется по содержанию. Возможность распоряжаться имуществом и братья получили после смерти отца, Н.Ф.Островского, в феврале 1853 г. 17 октября 1854 г. М.Н.Островский уже служил в Петербурге.

[1] Очевидно, имеются в виду экземпляры пьес «Не в свои сани не садись» и «Бедная невеста», о присылке которых М.Н.Островский просил брата в письме от 21 августа 1853 г.

[2] С.Н.Островский.

[3] Вероятно, один из двух завещанных отцом флигелей: см. п.5 комментария к письму от 13 марта 1853 г. С начала 50-х гг. А.Н.Островский жил в доме на пересечении Серебрянического и Воробиного переулков. См. *Ревякин А.И.* Москва в жизни и творчестве А.Н.Островского. М., 1962, с.42.

[4] Н.П.Бибиков. См. п.1 комментария к письму от 23 июня 1853 г.

[5] П.Н.Островский.

[6] Рейф, Филипп Иванович (Карл Филипп) – известный лексикограф, родом из Невшателя, в Швейцарии, еще в молодости приехал в Россию в качестве домашнего учителя. М.Н.Островский мог иметь в виду следующие издания: 1) Русско-французский словарь, в котором русские слова расположены по происхождению, или этимологический лексикон Русского языка. – Dictionnaire russe-français, dans lequel les mots russes sont classés par familles, ou dictionnaire étymologique de la langue russe, Vol. 1-2, St.-Pétersb. 1835–1836, 2) Новый карманный словарь русского, французского, немецкого и английского языков, в пользу Российского юношества. Nouveau dictionnaire de poche etc., 2 ч., Карлсруэ, 1843–1845.

7 (16)

С. Петербург. 20 мая <1854 г.>

С тех пор, как я в Петербурге, любезный Саша, я ждал, ждал от тебя письма, но не мог дождаться. Ты знаешь, что отправляясь в Петербург, я рассчитывал на деньги, которые тебе должны были заплатить за твою пьесу в Петербурге, но, как тебе известно, пьеса твоя отложена до осени [1], потом ты обещал мне прислать деньги к Святой и не прислал. Словом, по всем этим <данным> ты сам можешь представить себе мое положение в Петербурге. Притом я тебе должен сказать, что, не думая еще бросать службу в Симбирске, я взял, как обыкновенно это делают, 100 р. сер. из Казенной Палаты на прогоны по делам службы. Так как после этого я почти в откомандировках не был, то эти 100 р. я должен непременно возвратить в Казенную Палату как *казенные деньги*. Это обязательство делает мое положение до крайней степени критическим. Ради Бога, сделай с своей стороны все возможное, чтобы мне выйти из этого положения: заложи, продай даже, если это возможно, мою часть имения, но пришли денег. Скажу тебе откровенно, что, если бы я знал, что наше имение в таком положении, что мы не можем получать с него верных доходов и, не будучи введены во владение, не можем даже от него отделаться, то я и не подумал бы еще некоторое время переходить в Петербург и, оставаясь в Симбирске, не был бы в таком сложном и безвыходном положении. Не могу не попенять на тебя, что ты не сообщил мне в Симбирск эти сведения…

На днях здесь был Берг [2], я у него был, но не застал дома, пришел в другой раз – говорят, что он уехал, стыдно ему, что он не побывал у меня ни разу.

Отвечай, пожалуйста, поскорей, любезный Саша. Что Сережа [3], уехал ли он и куда ему адресовать? Что мои книги и вещи? Я совершенно без летнего платья и шинели, которые мне необходимы.

Прощая, будь здоров, поклонись нашим общим знакомым и особенно Аг<афье> Ив<ановн>е.

Любящий тебя брат М.Островский

P.S. Служба моя идет хорошо, и в будущем я на нее много

рассчитываю. Если из Костромы не пришли еще бумаги, нужные для ввода во владение, то, я думаю, можно составить до тех пор акт вроде *<запродажной> записи*, – деньги, данные взаймы, пропасть не могут. Не поможет ли в этом случае Евг<ений> Николаевич [4]?

Подлинник в РО ИРЛИ: ф. 218, оп. 3, ед. хр. 15, лл. 15-16. Датируется по контексту. Просьбы о присылке вещей и книг повторяются в следующих письмах 1854 г.

[1] Речь идет о пьесе «Бедность не порок», петербургская премьера которой была отложена на осень 1854 г., по видимости, в связи с тем, что капельмейстер В.М.Кажинский не успел сочинить музыку.

[2] Николай Васильевич Берг (1823–1884) – поэт, журналист круга «молодой редакции» «Москвитянина».

[3] С.Н.Островский.

[4] Вероятно, Е.Н.Эдельсон.

8 (17)

С. Петербург. 5 июня <1854 г.>

Ты обещал мне, любезный Саша, выслать вещи мои на другой день твоего письма [1], а вот уже прошла почти целая неделя, а я все их не получаю. Пожалуйста, поспеши: у нас жара страшная, летнего платья мне шить не на что, и потому вещи, к<ото>рые в Москве, необходимы.

Ты просишь меня *перебиться с месяц*, обещая потом выслать денег; так и быть, я месяц перебьюсь, но, не имея возможности занять здесь денег, буду ждать их от тебя в конце месяца с нетерпением.

Сереже я напишу тотчас же о высылке тебе доверенности, в противном случае у нас постоянно будут связаны руки [2]. Напиши мне, пожалуйста, поточней: в назначенные тобой сроки (в первых числах сентября и января) какие суммы ты надеешься мне высылать, означь minimum, т.е. ту сумму, к<ото>рую *непременно* вышлешь, дабы я мог сообразить и расчесть вперед различные издержки, как то: плату за квартиру и прочее… Да не худо бы также при высылке денег давать знать: сколько тут Сережиной части, чтобы мне знать, сколько я ему буду должен.

Напиши, пожалуйста, что дурного в Сережиной поездке [3]: он мне представил ее с такой стороны, что я за него порадовался и посоветовал пользоваться этим случаем, потому что такие случаи представляются нечасто. Мне горько, что вы както с ним не ладите: отчего это происходит? От каких дурных сторон в его характере? Долго не видавшись с вами, я потерял из виду развитие его характера, и мне очень трудно дать самому себе удовлетворительные ответы на эти вопросы. Поступок его с Лукиным действительно дурен [4], что я и не переставал ему повторять во время краткого моего пребывания в Москве, но он объясняется для меня более всего его молодостью и безалаберностью, нежели нравственными недостатками в его характере. Мне очень неприятно было бы ошибиться в этом мнении, но, во всяком случае, разъясни мне это: знать правду все как-то лучше.

Прощай, любезный Саша! Я бы с удовольствием тебе описал все то, что здесь творится и деется интересного по поводу политических событий [5], но не знаю, интересно ли тебе это будет и что бы тебе особенно хотелось знать? Поклонись нашим общим знакомым, вышли как можно скорей мои вещи и в обещанные сроки деньги.

Твой брат Островский [6]

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф.200, ед. хр. 1436. Датируется по контексту. В следующем письме, датированном автором 19 июня 1854 г., о содержащихся здесь просьбах говорится как о просьбах двухнедельной давности. В архиве ГЦТМ им. Бахрушина датировано 1854 г.

[1] Это письмо А.Н.Островского неизвестно.

[2] См. письмо от 17 октября 1853 г. Доверенность на право распоряжаться имуществом была нужна А.Н.Островскому, чтобы удовлетворить пожелания братьев по обращению завещанной отцом недвижимости в наличные деньги.

[3] О какой поездке С.Н.Островского идет речь, неизвестно.

[4] О каком поступке С.Н.Островского идет речь, неизвестно.

[5] Имеются в виду, в первую очередь, внешнеполитические новости. Султан Абдул-Меджид отказался заключить с Николаем I договор о предоставлении России протекции над христианами в Османской империи. 21 мая из Порты был отозван российский посол князь А.С.Меншиков. 1 июня российским правительством были разорваны дипломатические отношения с Турцией.

[6] На полях вертикально приписка: «Введены ли мы во владение домами в Москве?».

9 (18)

С. Петербург. 19 июня 1854 г.

Вот уже почти две недели, любезный Саша, как я писал тебе, *умоляя* прислать мои вещи и выслать к концу месяца денег, но от тебя нет ответа… Что же это такое? Неужели ты никакого участия не принимаешь в моем положении? Неужели в продолжение 5-ти месяцев, как я уехал из Москвы, наше имение не принесло *ни копейки* доходу, потому что всякий доход должен был бы делиться между всеми? При такой неопределенности моего положения, при столько раз обманутых надеждах и неисполненных обещаниях я теряю окончательно голову, теряю всякую энергию и запутываюсь все более и более…

Так продолжаться дела более не могут!.. Я писал Сереже о высылке тебе доверенности; когда он пришлет, я употреблю все средства, чтобы приехать в Москву, дабы раз и навсегда каким-нибудь способом развязаться с делами, к<ото>рые уже почти год разливают во мне желчь, не дают минуты покоя, словом, и физически, и морально вредят мне.

Ради Бога, сделай все, что может сделать брат для брата, и отвечай мне скорее и подробней. Мне *необходимо* иметь: в конце июня, по крайней мере, *100 р.* и в начале сентября, по крайней мере, *150 р.*

Вспомни мой долг казне [1], о к<ото>ром я писал тебе; я с самым неприятным чувством ожидаю каждую минуту официального требования отчета: ну, если случится до сентября, что я тогда буду делать? Не идти же под уголовный суд?.. Прими все это в расчет и сделай, что можешь…

Если, что Боже сохрани, ты не имеешь в виду получения денег прежде сентября, то заложи часть имения, на что, по твоим словам, нужно месяц, следовательно, все-таки прежде сентября деньги получишь… Впрочем, делай, как знаешь: полагаюсь на твое благоразумие и братскую любовь… Извини несвязное и сумасшедшее письмо; все, что здесь написано, вызвано моим неприятно-тревожным состоянием.

Служба моя идет пока хорошо: давно ли я служу, как уже назначен производителем дел только что учрежденной под председательством члена Совета Государств<енного> контроля

Дурново [2] комиссии для рассмотрения огромного количества не законченных ревизией отчетов Гражданских управлений России. Назначением этим я обязан ходатайству директора канцелярии Татаринова [3], цель к<ото>рого была в этом случае (по его собствен<ным> словам) ознакомить меня короче с контрольным делом и поставить более на вид перед начальством.

Прощай, любезный Саша, пиши скорее и по новому адресу: *на углу Итальянской и Ертелева переулка, дом Г. Шландера, №16*, куда я переехал и буду жить вместе с уехавшим теперь в Симбирск приятелем моим Татариновым (двоюродн<ым> братом моего начальника), впрочем, так, что он платит за квартиру гораздо дороже меня…

Любящий тебя брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф.200, ед. хр. 1437.

[1] М.Н.Островский получил ссуду во время службы в Симбирске: см. письмо от 20 мая 1854 г.

[2] Павел Дмитриевич Дурново, состоявший членом совета Государственного контроля с 24 января 1848 г. по 14 ноября 1856 г.

[3] Валериан Алексеевич Татаринов (1816–1817) – деятель Государственного контроля, впоследствии государственный контролер (1864–1871). В 1852 г. был назначен генерал-контролером департамента гражданских отчётов.

10 (19)

С. Петербург. 6 июля 1854 г.

Я думаю, что ты теперь в Москве, любезный Саша, и прочел два письма мои, посланные в твое отсутствие. Что же ты ничего не отвечаешь? В письме твоем от конца мая [1] ты просил подождать с месяц и обещал прислать денег. Но вот месяц прошел, и это твое обещание осталось так же неисполненным, как и все другие, ему предшествовавшие… Я, ей-Богу, не знаю, что и подумать. Зачем давать обещания неисполнимые? Гораздо лучше ничего не обещать или, обещая, так уж исполнять и не ставить человека в положения самые неприятные, которые случаются в жизни, не заставлять брата противу воли пенять в душе своей на холодность брата к его интересам… Книги и вещи я получил,

но, увы, и тут я был неприятно поражен, не нашедши некоторых книг: не прислана 1-я часть *«Traité des facultés de l'âme»* par Garnier [2] и присланы только 2-я и 3-ья, не нашел я «Сказания Русского народа» Сахарова т. 1 [3]; двух твоих комедий переплетенных [4], стихотворений Щербины [5], которые все, сколько помню, были в числе посланных мною из Симбирска книг. Отчего эти книги не присланы, я не могу понять. Неудачи, как видно, преследуют меня до самых мелочей и, не шутя, расстраивают и состояние духа, и здоровье.

Не могу писать более. Прощай, будь здоров и отвечай скорее.

Твой брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им.А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1438.

[1] Это письмо А.Н.Островского неизвестно.

[2] То есть первый том сочинения «Traité des facultés de l'âme, comprenant l'histoire des principales théories psychologiques» (1852) французского философа Адольфа Гарнье (Garnier, Adolphe) (1801–1864).

[3] То есть первый том «Сказаний русского народа о семейной жизни своих предков» (1836) русского этнографа-фольклориста Ивана Петровича Сахарова (1807–1863).

[4] Вероятно, «Не в свои сани не садись» и «Бедная невеста», о присылке которых в Симбирск М.Н.Островский просил в письме от 13 марта 1853 г.

[5] Имеются в виду «Греческие стихотворения» (1850) Николая Федоровича Щербины (1821–1869).

11 (20)

С. Петербург. 12 июля 1854 г.

Мне очень неприятно было, любезный Саша, узнать, что ты как будто обиделся выражениями письма моего [1]. Вот этого я уж никак не ожидал да и не могу представить: как можно обидеться словами человека, в братской любви которого ты сомневаться не имел никакой причины, который тебе оказывал всегда полную доверенность и с языка которого *в одну из очень неприятных минут его жизни* сорвалось резкое слово! Впрочем, во всяком случае, виноват я, прошу у тебя извинения и впредь буду осторожнее.

Ты упоминаешь о своей поездке и своей комедии [2], но не сообщаешь решительно никаких подробностей ни об той,

ни об другой, между тем как и та и другая меня интересуют, тем более, что я, живя так близко от брата, так мало знаю об нем. Что касается до меня, то служба моя идет хорошо: с директором канцелярии [3] я в прекрасных отношениях, не только служебных, но и общественных, – бываю у него, как и он у меня. Кроме того, будучи производителем дел назначенной по контролю Комиссии, я коротко сошелся с председателем ее Дурново [4], очень важным человеком, который постоянно приглашает меня к себе на великолепную дачу обедать; члены Комиссии в прекрасных со мной отношениях и вполне полагаются на то, что я напишу и сделаю. Все это очень хорошо и много обещает мне в будущем; а если я скоро получу достаточное количество денег, чтобы выйти из того критического положения, в которое поставил меня *мой долг казне* [5], и заплатить часть долга, лежащего на мне гнетом в Петербурге, – то я могу быть вполне доволен своим положением, которое с каждым годом должно более и более улучшаться.

Поблагодари от меня Агафью Ивановну за участие, которое она принимала в высылке книг и вещей, и за присылку мне билета на получение их; в одном из карманов шинели я нашел писанный рукою Евгения Николаевича конец рецензии на «Отечественные записки» [6], где помещен разбор новых изданий комедии Грибоедова «Горе от ума», и обрадовался этому клочку бумаги, как старому приятелю – что-то поделывают Евг. Николаевич и Филиппов [7]? На одном из обедов, где собрались несколько молодых людей, один господин [8], говоря о Москве, упомянул фамилию Филиппова и начал рассказывать про него очень нехорошие вещи, уверяя, что знает это из самых достоверных источников, – между прочим, он говорил, что Филиппов, живя у Погодина, имел целью жениться на дочери его, так как она богатая невеста, и даже сватался, но ему отказали. Я, не зная, есть ли у Погодина дочь или нет, но будучи уверен в самой безукоризненной нравственности Филиппова, счел обязанностью заступиться за него и сказал этому господину, что считаю его слова за ложь и прошу его или замолчать, или объявить те [9] достоверные источники, на которых он основывается. После чего господин замолчал.

Новое издание Пушкина, предпринятое Анненковым [10], скоро поступит в печать; скольким мытарствам подвергался бедный Пушкин, в когтях нашей цензуры, как его урезывали немилосердно, – Анненков протестовал, подавал докладные записки министру, происходили разные истории, и наконец благодаря сильной протекции Анненков в большей части случаев восторжествовал. На днях пойдет все это на утверждение государя и затем начнет печататься. Здесь, между прочим, случались различные обстоятельства, которые характеризуют нашу цензуру, так, например, когда Анненков подал докладную записку, где очень умеренно защищался против нападения цензора, то цензор (Фрейганг [11]) обиделся, и один из товарищей его, цензор Бекетов [12], с которым я коротко знаком, серьезно рассказывал мне, что они рассуждали в Цензурном комитете: не посадить ли Анненкова за это в крепость?

Когда же я спросил: какое право они имеют сажать кого-либо в крепость и какая вина Анненкова? – то он очень важно отвечал, что *цензор есть правительство,* и потому обидеть цензора значит обидеть правительство. Вот уж до чего дошло! Кажется, дальше идти некуда! А вот тебе черта, показывающая отсутствие всякой системы в цензуре: та сцена из «Бориса Годунова», которая была помещена в «Москвитянине» нынешнего года (хотя в искаженном виде) [13], была запрещена здесь цензурой, когда Анненков хотел поместить ее в новом издании Пушкина [14]. Тот Бекетов, о котором я упомянул выше, очень добрый человек и один из лучших цензоров; когда я приезжаю к нему, то он вместо любезности хозяина всегда говорит мне, что не пропускает статьи, где бранят твои комедии. Когда же я спросил: почему он не пропускает, то он отвечал: «я знаю, что теперь никто лучше вашего брата не пишет, так пропускать брань на его произведения было бы противу моих убеждений». Все это, положим, очень любезно, но основанием всему этому служит страшный произвол, выходящий из всяких границ и прикрываемый словами «противу моих убеждений».

Новостей в политическом мире нет; недавно говорили о неизбежной войне с Австрией, и гвардейский корпус был назначен 15 июля к выступлению в Варшаву, а теперь говорят почти

наверно о мире с Австрией и выступление гвардии отложено.

В Петербурге пыль, жар и духота; на островах и дачах всюду музыка и гулянье, но я сижу все дома и занимаюсь делом.

Прощай, любезный Саша, надеюсь, что ты не захочешь меня огорчить и позабудешь резкость моих писем. Поклонись Аг<афье> Ивановне и нашим общим знакомым.

Твой брат М.Островский

Опубл.: А.Н.Островский. Новые материалы и исследования / Литературное наследство. Т.88, кн.1. М., 1974, с.229-231. Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1439.

[1] Письмо, из которого М.Н.Островский узнал об обиде брата, неизвестно. Вероятно, А.Н.Островскому не понравились сомнения М.Н.Островского в добросовестности исполнения братом обязанностей по получению и пересылке доходов от завещанного отцом имения, высказанные в письмах от 19 июня или 6 июля.

[2] О какой поездке А.Н.Островского идет речь, неизвестно. Над пьесой «Не так живи, как хочется» Островский начал работать в августе 1854 г. (помета на черновом автографе). Возможно, имеется в виду комедия «Бедность не порок», законченная осенью 1853 г. и впервые поставленная в Москве 25 января 1854 г.

[3] Имеется в виду В.А.Татаринов, занимавший должность директора канцелярии Государственного контроля.

[4] П.Д.Дурново, см. п. 2 комментария к письму от 19 июня 1854 г.

[5] См. письмо от 20 мая 1854 г.

[6] Статья о новых изданиях «Горе от ума» помещена в разделе «Критика» апрельского номера «Отечественных записок». В отзыве Е.Н.Эдельсона сказано: «Критическая статья о комедии Грибоедова – «Горе от ума», – написанная по поводу вновь вышедших четырех изданий этой комедии, увольняет себя от обязанности вновь разбирать эту бессмертную комедию; зато обещает с удовольствием напечатать в От. Зап. всякие материалы для биографии или литературной деятельности А.С.Грибоедова. Как будто какой-нибудь другой журнал отказался бы напечатать подобные материалы!» (Москвитянин, 1854, т.3, №10, отд.4, с.96).

[7] Е.Н.Эдельсон и Т.И.Филиппов, сотрудники Островского по «молодой редакции» «Москвитянина».

[8] О ком идет речь, неизвестно.

[9] Вместо слова «те» в первой публикации письма ошибочно прочитано «их».

[10] Первое научное собрание сочинений Пушкина, изданное П.В.Анненковым в 1855–1857 гг. Подготовка собрания была завершена Анненковым к сентябрю 1853 г. Цензурное разрешение было получено лишь 7 октября 1854 г.

[11] Андрей Иванович Фрейганг (1805–1875) – цензор петербургского комитета.

[12] Владимир Николаевич Бекетов (1809–1883) – цензор петербургского комитета.

[13] «Москвитянин», 1854, №5-6, отд.IV, с.1–3. В мартовском томе «Москвитянина» была напечатана сцена «Ограда монастырская», не вошедшая в издание «Бориса Годунова» 1831 г. и взятая из сноски к переводу трагедии на немецкий язык, выполненному бар. Е.Ф.Розеном (Dorpater Jahrbücher, 1833, B. I, № 1, S. 56-58). Стих «И куда костей проклятых не заносят вороны» вставлен в публикацию «Москвитянина» со слов С.П.Шевырева и отсутствует в сохранившемся беловом автографе трагедии. Других принципиальных изменений по сравнению с известными источниками в сцене нет. О каком «искажении» говорит М.Н.Островский – непонятно.

[14] В «Выдержки из объяснительной записки, поданной издателем «Сочинений Пушкина», 1855–1857 годов, главному правлению цензуры в 1854 году», приведенные П.В.Анненковым в статье «Любопытная тяжба», цензурные претензии к «Борису Годунову» не вошли. См.: П.В.Анненков и его друзья. Литературные воспоминания и переписка 1835–1855 годов. СПб, 1892, с.393-424.

12 (21)

С. Петербург. 20 августа 1854 г.

Спешу уведомить тебя, любезный Саша, что я получил посланные тобой 50 р. Несчастие, случившееся с Агаф<ьей> Ивановной, есть дело случая, в этом никто не виноват [1], и потому ты совершенно несправедливо хочешь принять всю потерю на свой счет: она должна быть разделена между нами поровну… По получении денег, которые мне были очень нужны, со мной также случилась неудача: у моего человека украли 10 р. сер., которые я дал ему из присланных тобой денег на разные покупки… Что делать-то? Одно только, что меня сильно занимает, это мой долг казне [2], а потому я с нетерпением жду от тебя окончательной присылки денег…

Что касается до Сережи, то я с тобой совершенно согласен, что ему не надо давать денег [3], и потому никоим образом не должно продавать имения, об чем я и буду вскоре писать ему… Петя [4] на днях окончил экзамен и поступил в 4-й класс Инженерного Училища [5] *первым*; он мог бы по своим знаниям поступить и в 3-й, да не хватило лет. Впрочем, я этому отчасти рад, потому что он слаб в ситуации [6], без которой нельзя быть хорошим инженером и которая требуется в 3-м классе, между тем как теперь он имеет целый год, чтобы упражняться в ней и, таким образом, быть в состоянии кончить учение одним из первых. Он ко мне приходит каждый праздник, который

и проводит у меня; стараясь заохотить его учиться и дополнить слабые стороны (относительно других сторон) его образования, я с ним вместе читаю различные статьи на русском и французском языках, с ним вместе учу русские и немецкие стихи, и, таким образом, наше время не пропадает даром, и он делает большие успехи…

У нас в Петербурге страшные пожары: недавно был такой, подобного которому не запомнят: сгорело 7 улиц, более 100 №№ домов (около 200 строений), в том числе более 20 каменных. Это была такая ужасная, адская картина, что как я ни стараюсь, воображение отказывается теперь представить ее…

Служба моя идет прекрасно; благодаря комиссии, в которой я производителем дел, я успел познакомиться довольно хорошо с некоторыми сторонами Контрольного дела (которое само по себе очень трудно); кроме того, я очень хорошо сошелся с председателем ее Дурново, который осыпает меня любезностями, кормит каждую неделю отличными обедами, от которых я, конечно, не отказываюсь, имея в виду эгоистичную цель, а именно пользоваться его превосходной библиотекой в 12 тысяч томов, <и> в которой он, как истый аристократ, *не смыслит ни уха, ни рыла*, хотя и любит похвастаться. Хотя наша комиссия еще не кончилась, но министр [7] в одно прекрасное утро вспомнил обо мне и прибавил ни с того, ни с другого 100 р. сер. жалованья. Здесь важно не столько 100 р., сколько то обстоятельство, что министр, значит, помнит меня и имеет на хорошем счету. О несчастной участи Аланда [8] ты узнаешь из газет: вчера были напечатаны официальные сведения; частные слухи с официальными не расходятся, а представляют только вариации на эту же тему.

Прощай! Любящий тебя брат М.Островский

P.S. Поклонись Аг<афье> Ив<ановн>е.

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф.200, ед. хр. 1440.

[1] О каком именно «несчастье» идет речь, неизвестно, но очевидно, что Агафья Ивановна лишилась некоторой суммы денег, часть из которых причиталась М.Н.Островскому.

[2] См. письмо от 20 мая 1854 г.

[3] Письмо А.Н.Островского, в котором он выражает мнение, что брату Сергею не следует давать денег, неизвестно.

[4] П.Н.Островский – брат М.Н. и А.Н. Островских.
[5] Главное инженерное училище. Трехгодичное кондукторское отделение готовило инженерных прапорщиков со средним образованием, а двухгодичное офицерское давало высшее образование. П.Н.Островский был выпущен из училища прапорщиком в 1859 г.
[6] Очевидно, имеется в виду «рисование ситуации» – предмет из программы для кондукторских классов, слушатели «занимались рисованием ситуации по горизонтальным сечениям и по моделям» (См.: Исторический очерк развития Главного инженерного училища, 1819–1869. Сост. М.Максимовский. СПб., 1869, с.65).
[7] Александр Григорьевич Кушелев-Безбородко (1800–1855) – государственный контролер России (13 марта 1854 г. – 6 апреля 1855 г.). Государственный контроль приравнивался по статусу к министерству, а его руководитель – к министру.
[8] Аланд – главный остров Аландского архипелага, расположенного при входе в Ботнический залив у юго-западного берега Финляндии. В 1829 г. здесь началось строительство крепости Бормазунд, которое не было завершено к началу Крымской войны. 27 июля на острова высадились объединенные англо-французские войска, численно в несколько раз превосходившие оборонительный гарнизон под командованием генерал-майора Бодиско. 3 августа союзная флотилия приступила к бомбардировке казарм и вынудила коменданта сдать крепость. По Парижской конвенции Аландские острова были демилитаризованы.

13 (22)

С. Петербург. 11 сентября 1854 г.

Ну, любезный Саша, поздравляю тебя! Третьего дня в бенефис Яблочкина [1] давали «Бедность не порок», которая имела успех. Обставлена она так, как только может быть обставлена на петербургской сцене; что же касается до игры актеров, то вот мое мнение. Вообще во всех, кроме Бурдина [2], заметно было подражание, а в некоторых – чистое копирование московских актеров; Самойлов [3] в роли Любима Торцова был *невыносимо дурен*, особенно в сравнении с Садовским [4]: у него из этого серьезного типа вышел скоморох, постоянно пляшущий и выкидывающий колена, что, впрочем, петербургской публике очень нравилось, некоторые же с более развитым художественным смыслом подходили ко мне в театре (где как нарочно собралось множество моих знакомых) и в недоумении спрашивали меня:

неужели автор хотел выразить этим лицом то, что представлял Самойлов? Я от твоего имени заверял их, что автору очень грустно было бы видеть подобное искажение своей мысли. Одно место, которое было недурно, это то, где он говорит: «назябся я, наголодался я» и т.д., и то потому, что Самойлов копировал здесь Пр<ова> Мих<айлови>ча до последних подробностей… Зато Бурдин был *несравненно* выше Самарина [5], естественно, просто, чисто по-русски, словом, игра Бурдина была бы безукоризненна, если бы в последнем действии он не утрировал, чересчур плача и приходя в отчаяние, – зато первый акт был сыгран прекрасно, и он его решительно вынес на своих плечах, Григорьев [6] (Горд<ей> Карп<ыч>) был недурен, но как-то в нем мало было видно купца… Мартынов [7], по моему мнению, будет играть эту роль превосходно; видно, что он понял ее и усвоил, но то место, где Люб<овь> Горд<еевна> спрашивает его, любила ли его первая жена, было недостаточно оттенено, т.е. неясно выказалось то мгновенное ощущение, которое, как я понимаю, завладев им, заставило его выйти на минуту из принятой на себя роли. Впрочем, быть может, я на этот счет и ошибаюсь, но, во всяком случае, я думаю, что в следующий раз он будет играть эту роль безукоризненно хорошо… Линская [8] в роли Пелаг<еи> Егор<овны> была, по моему мнению, так же хороша, как Львова-Синецкая [9], и заметно ее копировала; Орлова [10] же (Ан<на> Ив<ановна>) была в некоторых местах лучше, в некоторых местах хуже Косицкой [11]; лучше потому, что в ней не было нисколько манерности, и эти слова «известное дело, кому что нужно, тот о том и думает, парни о девках и т.д.» были сказаны превосходно, без тех ужимок, с которыми говорила это Косицкая; зато, с другой стороны, это лицо вышло у ней недостаточно типично, прошло почти незамеченным, словом, зритель не вынес его с собой из театра… Климовский [12] играл лучше, чем в Москве; Марковецкий [13] же, хотя заметно копировал Васильева [14], но ломался без всякого милосердия, что, впрочем, очень нравилось публике. Маша и Лиза остались совершенно незамеченными. Что касается до музыки, то трудно, слышавши раз, сравнить ее с тем, что почти уже вышло из памяти, и потому я отказываюсь сравнивать с музыкой

Дюбюка [15], хотя не могу не заметить, что песня «Нет-то злей, постылее», сколько я помню, у Ал<ександра> Ив<анови>ча гораздо лучше, чем у Кажиньского [16], который чересчур уже переполнил ее эффектами, хотя сумел сохранить русский характер… Песня, которую поет Гуслин на вечере с припевом хора «Слава», очень понравилась и была повторена… Вообще, самый хор и больше, и лучше московского… Постановка самая пьесы: расположение актеров, расстановка мебели, подробности святочн<ого> вечера и проч., были здесь лучше, удобнее, цельнее [17], нежели в Москве. При всем том должного ансамбля не было, как всегда случается в первое представление. Во время самого действия вызывали два раза Самойлова и раз Бурдина, а после актов вызывали их же, Читау [18] и, наконец, всех… Совсем было забыл сказать про Читау, которая вообще была хороша, но в некоторых местах прекрасна (наприм., в начале 2-го акта в сцене с Митей), зато под конец, не знаю с какой целью, начала говорить нараспев и страшно тянуть слова. Во время спектакля нарочно приходили спрашивать меня: здесь ли ты, потому что хотели тебя вызывать… Вот все, что я хотел и могу сказать тебе про первое представление твоей комедии; напиши мне, как мне поступить относительно следуемой тебе платы: хотя у меня и есть от тебя доверенность, но я думаю, что тебе следует написать в Контору. Да скоро ли ты пришлешь обещанные деньги: мне их нужно, и я жду с нетерпением.

Новости политические, как ты, вероятно, знаешь, то, что англичане и французы высадились близ Севастополя [19], о чем нынче напечатано в прибавлении; нынче же еще прискакали два фельдъегеря с известиями, которые еще не известны, но они привезли частные письма, в которых пишут, что Меншиков [20], имея у себя только 28 батальонов, отступает и что к нему на соединение спешит Хомутов [21] со своими войсками, находившийся на берегах Азовского моря; кроме того, двигаются войска с Дуная, которым на случай нужды заготовлены подводы. Что-то будет! Гвардия вся выступает к западным границам; говорят, что Паскевич [22] опять назначен главнокомандующим, и ожидают, что мы начнем серьезную зимнюю кампанию, когда зима своими льдами обезопасит наши берега.

Прощай, любезный Саша, пиши скорее. Петя уже поступил в инженерное училище и бывает у меня каждый праздник.

P.S. Поклонись Аг<афье> Ив<ановн>е и Эдельсонам.

Твой брат М.Островский

Опубл.: А.Н.Островский. Новые материалы и исследования / Литературное наследство. Т.88, кн.1. М., 1974, с.231–233. Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1441.

[1] Александр Александрович Яблочкин (1824–1895) – режиссер Александринского театра.

[2] Федор Алексеевич Бурдин (1827–1887) – артист Александринского театра, близкий друг А.Н.Островского. В «Бедности…» сыграл Митю.

[3] Василий Васильевич Самойлов (1812–1887) – артист Александринского театра, исполнитель роли Любима Торцова.

[4] Пров Михайлович Садовский (наст. фамилия Ермилов) (1847–1910) – артист Малого театра, друг А.Н.Островского, первый исполнитель роли Любима Торцова.

[5] Иван Васильевич Самарин (1817–1885) – артист Малого театра. Первый исполнитель роли Мити.

[6] Петр Иванович Григорьев (1806(7?)–1871) – артист Александринского театра, исполнитель роли Гордея Карпыча.

[7] Александр Евстафьевич Мартынов (1816–1860) – артист Александринского театра, друг Островского. Исполнитель роли Коршунова.

[8] Юлия Николаевна Линская (1820–1871) – актриса Александринского театра. Исполнительница роли Пелагеи Егоровны.

[9] Мария Дмитриевна Львова-Синецкая (1795–1875) – актриса Малого театра. Первая исполнительница роли Пелагеи Егоровны.

[10] Прасковья Ивановна Орлова (1815–1896) – актриса, прославилась выступлениями в Малом театре, в середине 40-х гг. переехала в Петербург. Исполнительница роли Анны Ивановны.

[11] Любовь Павловна Никулина-Косицкая (1827–1868) – актриса Малого театра. Первая исполнительница роли Анны Ивановны.

[12] Евгений Иванович Климовский (Оглоблин) (1824–1866) – артист оперной труппы Москвы и Санкт-Петербурга. Исполнитель роли Гуслина в первых постановках «Бедности…» в Малом и Александринском театрах.

[13] Семен Яковлевич Марковецкий (1819–1884) – артист Александринского театра. Исполнитель роли Разлюляева.

[14] Сергей Васильевич Васильев (1827–1862) – артист Малого театра. Первый исполнитель роли Разлюляева.

[15] Александр Иванович Дюбюк (1812–1898) – пианист, композитор, друг А.Н.Островского.

[16] Виктор Матвеевич Кажиньский (1812–1886) – композитор польского происхождения, с 1845 г. капельмейстер Александринского театра. В письме Ф.А.Бурдину от 4 октября 1854 г. Островский просил того похлопотать о присылке музыки Кажиньского: «Поклонитесь от меня Леонидову

и Климовскому, которого я очень благодарю за память обо мне, и попросите его прислать мне музыку, написанную Кажинским на мой романс «Нетто злей, постылей» (А.Н.Островский и Ф.А.Бурдин. Неизданные письма из собраний ГТМ им. А.А.Бахрушина. М.; Пг., 1923, с.3).

[17] В публикации И.С.Фридкиной вместо слова «цельнее» ошибочно прочитано «стильнее»: А.Н.Островский. Новые материалы и исследования / Литературное наследство. Т.88, кн.1. М., 1974, с.232.

[18] Александра Матвеевна Читау (Огарева) (1832–1912) – актриса Александринского театра. Исполнительница роли Любови Гордеевны.

[19] Объединенный англо-французский флот провел десантную операцию в Крыму 2–5 сентября 1854 г.

[20] А.С.Меншиков (1787–1869) после провала переговоров с Портой был назначен начальником войск в Крыму и оставался на этом посту до февраля 1855 г.

[21] Войска численностью 12 тысяч человек под командованием генерала Хомутова до начала высадки союзного десанта располагались между Керчью, Феодосией и Арабатом.

[22] Иван Федорович Паскевич (1782–1856).

14 (23)

С. Петербург. 29 сентября <1854 г.>

Благодарю тебя, любезный Саша, за деньги; ты пишешь [1], чтобы я не имел дела с театральной конторой насчет поспектакльной платы за твою комедию; но «Бедность не порок» давали здесь уже 4 раза и, вероятно, тебе приходится получить порядочную сумму денег – нельзя ли мне получить из них взаймы хоть 75 р. сер., которые мне необходимы, чтобы составить 100 р. и послать в Симбирск, пока с меня оттуда еще не требуют [2]. Эти деньги ты можешь себе удерживать из моей части дохода [3]; тогда я буду в состоянии перебиваться как-нибудь и без денег, а теперь мне они *необходимы до зарезу*, и, как ты видишь, вовсе не для моих собственных издержек. Ради Бога, пришли мне об этом ответ *с первой же почтой*: мне необходимо послать их в первых числах октября.

Очень рад, что ты оканчиваешь новую пьесу [4]; я знаю, что в Москве цензура снисходительнее петербургской, но если ты встретишь какое-нибудь затруднение, то приезжай в Петербург; здесь у меня приятель один из цензоров [5], который

вместе с тем племянник попечителя округа Пушкина [6], а следовательно, мы можем иметь через него влияние и на Пушкина. Вообще мне бы очень хотелось, чтобы ты приехал сюда поскорее; ты бы остановился у меня, жизнь тебе ничего бы не стоила, а главное, ты бы посмотрел Самойлова в роли Любима Торцова [7]. Мне бы очень хотелось знать твое мнение, потому что здесь все от него в восторге: сравнивают его с Тальмой [8], с Кином [9] и уж Бог знает с кем не сравнивают; мое же мнение ты знаешь из письма. Что касается до подражания московским актерам, то я не знаю, каким образом это могло случиться [10], но, по моему мнению, многие из них действительно подражают, особенно же Марковецкий. Во второе представление фурор был страшный, тебя вызывали неистовым образом, и, наконец, Бурдин принужден был выйти на сцену и объяснить, что автора нет в Петербурге; что было в третий и четвертый раз, я не знаю. Отчего ее не дают более, постараюсь узнать.

Жду от тебя ответа с первой почтой; пожалуйста, выручи из беды, да пиши также, когда думаешь приехать?

Поклонись Аг<афье> Ивановне и нашим общим знакомым.

Любящий тебя брат М.Островский

P.S. Введены ли мы во владение, и, если введены [11], то напиши мне, в каком уезде у нас имение и сколько считается душ, и также, как значатся в акте наши флигеля в Москве: домами или флигелями? Все это мне нужно, чтобы внести в формулярный список.

М.О.

Опубл.: А.Н.Островский. Новые материалы и исследования / Литературное наследство. Т.88, кн.1. М., 1974, с.233–234. Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1442.

[1] Это письмо А.Н.Островского неизвестно.

[2] См. п.1 комментария к письму от 19 июня 1854 г.

[3] А.Н.Островский пересылал брату в Симбирск и Петербург причитавшуюся ему часть дохода от завещанной отцом недвижимости.

[4] «Не так живи, как хочется».

[5] В.Н.Бекетов.

[6] Михаил Николаевич Мусин-Пушкин (1795–1862) – попечитель Санкт-Петербургского учебного округа. По цензурному уставу 1828 г. попечитель Петербургского учебного округа возглавлял и Петербургский цензурный комитет (см.: *Гринченко Н.А., Патрушева Н.Г., Фут И.П.* Цензоры

Санкт-Петербурга: (1804–1917). (Аннотированный список) // Новое литературное обозрение, 2004, №69).

[7] Самойлов В.В., см. письмо от 11 сентября 1854 г.

[8] Франсуа-Жозеф Тальма (1763–1825) – выдающийся французский актер.

[9] Эдмунд Кин (1787–1833) – выдающийся английский актер.

[10] Очевидно, А.Н.Островский выражал недоумение в связи с высказанным М.Н.Островским в письме от 11 сентября 1854 г. соображением, что петербургские актеры, исполнявшие «Бедность не порок», копировали московских.

[11] То есть введены ли братья во владение недвижимостью, завещанной отцом. См. пп.4, 5 комментария к письму от 13 марта 1853 г.

15 (24)

С. Петербург. 9 октября 1854 г.

От души благодарю тебя, любезный Саша, за обещание выслать мне 75 р., в которых я имею крайнюю нужду [1]. Служба моя идет хорошо и, если пойдет так и далее, то, по всей вероятности, я скоро получу место, которое содержанием своим обеспечит мое существование в Петербурге. Впрочем, не загадывай вперед… В Москве недавно книга “Essai d’une solution en economie politique” par S.F.Y-k-f [2]. Не можешь ли ты узнать, кто ее автор; меня просил об этом один человек, которому я желал бы сделать все приятное. Если тебе не трудно это сделать, то узнай, пожалуйста, и уведомь меня…

Правду ли говорят, что московским цензорам досталось за помещенную в «Москвитянине» повесть «Мечтатель» [3]? Почему не дают более «Бедность не порок», – я не успел еще узнать, потому что завален служебными делами и сижу безвыходно дома. Впрочем, на днях соберусь и схожу к Бурдину…

Прощай, любезный Саша; еще раз благодарю тебя.

Твой брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1443.

[1] Письмо, в котором А.Н.Островский обещает прислать 75 р., неизвестно. Просьба М.Н.Островского содержится в письме от 29 сентября 1854 г.

[2] Y-k-f, S.F. Essai d’une solution en economie politique. Moscou, 1853. Под псевдонимом скрывается С.Ф.Яковлев.

[3] Начальник московской цензуры В.И.Назимов (1802–1874) получил строгий выговор за пропуск повести Вячеслава Федоровича Лихачева

(ок. 1825 – не ранее 1855) «Мечтатель», вышедшей в 3–4 тт. «Москвитянина» за 1854 г. «В «Москвитянине», кажется, в июньской книжке, напечатана повесть <В.> Лихачева «Мечтатель». В ней места три-четыре действительно лучше было бы не пропускать во избежание худшего зла, но цензора Похвистнев и Ржевский пропустили их. Министр велел подать им в отставку. Сколько ни убеждал я, чтобы с ними было поступлено не так строго, министр на этот раз остался при своем решении. К сожалению, это подаст повод здешним цензорам быть еще неукротимее в своих запрещениях» (*Никитенко А.В.* Дневник. Т.1 (1826–1857). М., 1855, с.385–386).

16 (25)

С. Петербург. 22 октября 1854 г.

Что это, любезный Саша, нет об тебе ни слуху, ни духу! Как дела с дирекцией [1]? После моего письма «Бедность не порок» давали еще несколько раз, и я удивляюсь – отчего ты находишь неудобным, чтобы я получал за тебя деньги из дирекции и высылал их тебе; это всегда и везде делается, тем более, что автор может находиться за несколько тысяч верст от того места, где играют его пьесу; неужели в таком случае он должен был бы каждый раз сам писать о высылке ему денег. Одно не знаю: можно ли получать деньги без формальной доверенности, а по одной записке, которую ты мне дал перед отъездом из Москвы; во всяком случае, если нужно и формальную доверенность, прислать ее труда не много, сравнительно с неудобством, которое должно произойти для тебя при необходимости каждый раз, когда будут нужны деньги, писать в дирекцию.

От Сережи я недавно получил странное и неприятное письмо: он намекает на то, что Колюбакина, быть может, поедет в Москву, и тогда он ей не будет нужен и останется без места; в таком случае, он спрашивает моего совета, не искать ли ему места помощника управляющего у нашего министра гр. Кушелева-Безбородко [2], имение к<ото>рого находится в соседстве с имением Колюбакиной и с главным управляющим к<ото>рого он познакомился, или не явиться ли прямо к воронежскому губернатору [3] и просить места. Все это так страшно и взбалмошно! Я не могу ему дать никакого совета, потому что не знаю его способностей ни к управлению имением, ни к службе.

У гр. Кушелева я не могу служить ему протекцией, потому что и меня-то граф очень мало знает, да мне и неприятно было бы, если бы он стал проситься к нему в управляющие. Что касается до Воронежа, то хотя мне и знаком там вице-губернатор [4], но я так мало знаю служебные способности Сережи, что едва ли решусь его рекомендовать…

Я очень рад был видеть Филиппова [5] у себя; от него ты можешь узнать некоторые подробности моего житья-бытья, если они тебя интересуют.

Прощай, будь здоров, жду с нетерпением исполнения твоего обещания и остаюсь

любящий тебя брат М.Островский

P.S. Поклонись Аг<афье> Ив<ановн>е, Эдельсону и Филиппову.

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1444.

[1] Дирекция императорских театров – государственное учреждение, управлявшее деятельностью императорских театров.

[2] А.Г.Кушелев-Безбородко. См. п.1 комментария к письму от 20 августа 1854 г.

[3] Юрий Алексеевич Долгоруков (1807–1882) – воронежский губернатор в 1853–1857 гг.

[4] Илларион Александрович Окунев (1805–?) – воронежский вице-губернатор в 1854–1858 гг. М.Н.Островский познакомился с ним, несомненно, во время службы в Симбирской губернии, где в 1850–1854 гг. Окунев также занимал должность вице-губернатора. Об Окуневе и губернаторе Долгорукове см., в частности: Воронежские губернаторы и вице-губернаторы. 1710–1917: историко-биографические очерки. Ред.-сост. А.Н.Акиньшин. Воронеж, 2000.

[5] Т.И.Филиппов.

17 (26)

С. Петербург. 9 ноября <1854 г.>

На днях, любезный Саша, получил от Сережи [1] два письма, которые посылаю тебе при сем в подлиннике. Из последнего письма видно, что он *твердо* решился поступить в военную службу; дай ему Бог удачи! Только он по неопытности своей и не воображает, кажется, сколько встретит затруднений

прежде, нежели будет определен. Просьбу надо подать в Петербург, прислать все нужные документы (которые еще с ним ли?), это история, пройдет месяц или полтора; потом надо будет обмундироваться и ехать к месту служения на свой счет. Хватит ли на все это у него денег, которых только 120 р. с.? Впрочем, с его характером делать нечего: надо предоставить его своей судьбе! Напиши мне: можешь ли что-нибудь сделать по последнему письму Сережи?

Что ты мне не отвечаешь на мое последнее письмо? Здоров ли ты? Думаешь ли приехать в Петербург и когда именно [2]? Пиши, пожалуйста, скорее.

Любящий тебя брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1445. Датируется по содержанию: в письме от 26 декабря 1854 г. идет речь о попытках С.Н.Островского устроиться на военную службу, о которых здесь впервые упомянуто.

[1] С.Н.Островский – брат А.Н. и М.Н. Островских.

[2] Осенью 1854 г. – зимой 1855 г. А.Н.Островский в Санкт-Петербург не приезжал.

18 (27)

С. Петербург. 15 ноября 1854 г.

Спешу уведомить тебя, любезный Саша, что из с<анкт>-петербургской конторы послано более двух недель тому назад отношение в московскую контору о выдаче тебе денег, – а потому ты теперь, конечно, можешь их получить. С нетерпением жду присылки обещанных тобой 75 р. [1], которые нужны мне теперь до зарезу.

На днях в бенефис Орловой давали комедию Лажечникова «Окопировался» [2], которая пала самым положительным образом. Вчера Бурдин должен был читать твою комедию «Свои люди – сочтемся» у ст<атс>-секретаря Буткова [3], также он надеется читать и у других важных лиц, думая, что авось либо ее и позволят сыграть [4], – но я, зная, как цензура смотрит на эту комедию, не имею никакой надежды. Бурдин также думает

хлопотать о «Лабазнике» [5], которого ему хочется дать в свой бенефис.

Собираешься ли ты в Петербург (что тебе не мешало бы сделать ради твоей новой драмы [6]), – если же собираешься, то предуведомь меня заранее, чтобы я мог встретить тебя с человеком на дебаркадере, потому что я очень хорошо знаю, как неприятно возиться с вещами и самому отыскивать квартиру в незнакомом городе.

Прощай, поклонись всем нашим знакомым.

Любящий брат М.Островский

Опубл.: А.Н.Островский. Новые материалы и исследования/Литературное наследство. Т.88, кн.1. М., 1974, с.234. Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед.хр. 1446.

[1] Очевидно, речь идет о поспектакльной плате за «Бедность не порок». См. п. 1 комментария к письму от 9 октября 1854 г.

[2] Комедия Ивана Ивановича Лажечникова (1790–1869) была опубликована в журнале «Репертуар и Пантеон» (1855, №5). О бенефициантке П.И.Орловой см. комментарий к письму от 11 сентября 1854 г.

[3] Владимир Петрович Бутков (род., по разным данным, в 1814, 1818 или 1820-х гг., ум. в 1881 г.) – государственный деятель, видный участник подготовки крестьянской и судебной реформ.

[4] Первая публичная постановка пьесы «Свои люди – сочтемся» осуществлена в 1857 г. в Иркутске. Премьеры на сценах Александринского и Малого театров состоялись 16 и 31 января 1861 г. соответственно.

[5] Пьеса «Купец-лабазник» (1852) Михаила Николаевича Владыкина (1830(?)–1887).

[6] «Не так живи, как хочется».

19 (28)

С. Петербург. 29 нояб<ря 1854 г.>

Любезный Саша! Я думаю, ты теперь давно уже как получил деньги из московской конторы театров [1]. По сделанной мною справке оказалось, что тебе посланы еще 16-го ноября 142 р. 30 к. за представления комедии 20, 22 и 23-го сентября и 10, 17 и 28-го октября. Я не писал тебе об этом до сего, потому что все искал случая увидеть Бурдина и попросить его на счет цензуры твоей новой пьесы [2]. Но я был у него уже несколько

раз и не мог застать его дома; еду нынче и если не застану, то напишу по городской почте. Мне сказали в конторе, что, согласно твоей просьбе, посылают в московскую контору деньги, а не просто, как ты думал, дают знать: сколько следует ей уплатить. Это мне кажется неудобно, тем более, что относительно следующих представлений петерб<ургской> конторе нет никакого побуждения высылать скоро поспектакльную плату, и она будет у них лежать впредь до новых просьб и настояний. А потому я все-таки остаюсь при своем мнении, что тебе гораздо удобнее было бы дать мне доверенность получать за тебя из конторы деньги и не только за «Бедность не порок», но и за все другие пьесы, которые будут ставиться. Впрочем, как знаешь! Почему тебе высланы деньги только за 6 представлений, я не знаю: столоначальник, у которого я справлялся, мне этого объяснить не мог, а обращаться к лицам высшим я не имел никакого права, как совершенно частный и посторонний человек.

Жду от тебя исполнения твоего обещания и остаюсь любящий брат

М.Островский

Поклонись Аг<афье> Ив<ановн>е и всем нашим общим знакомым.

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1447. Датируется по содержанию: автор настаивает на выдаче ему доверенности на получение поспектакльной платы, о чем неоднократно писал и ранее в 1854 г. В архиве ГЦТМ датировано 1854 г.

[1] См. п.1 комментария к письму от 15 ноября 1854 г.

[2] «Не так живи, как хочется».

20 (29)

С. Петербург. 26 декабря 1854 г.

Благодарю тебя, любезный Саша, за 75 р. с., которые я получил от А.Ф.Писемского, хотя его самого еще не видал. Постараюсь его найти и увидать. Что ты ничего не пишешь о своей новой пьесе [1]; мы имеем известие, что ее давали в бенефис Полтавцева [2], но имела ли она успех и как была разыграна – ничего не знаем.

Из письма Сережи, которое я недавно получил, видно, что он окончательно решился поступить в военную службу [3]. Это ничего, но я боюсь, чтобы он не наделал при поступлении глупостей. Он мне пишет, что его очень опытные люди уверяли, что, как только он приедет в Перекоп [4], его тотчас примут в военную службу, что он и хочет сделать, т.е. прямо ехать в Перекоп. Хотя я ему и писал, что у нас в России без высочайшей воли никто в военную службу поступить не может, что, где бы он просьбу ни подал, ее пошлют в Петербург, а сколько времени она пролежит в Петербурге, того никто не знает; но он ничему не внемлет. Я особенно боюсь, что он, понадеясь на советы своих опытных людей, поедет в Перекоп, где и подаст просьбу; но если определение почему-нибудь замедлится и он проживет деньги, которые с ним будут, что он тогда будет делать в Перекопе?.. Это меня очень беспокоит, и я желал бы, чтобы и ты, если будешь писать, отклонил бы его от намерения ехать в Перекоп до определения. Пусть он подаст просьбу местному губернатору [5] и ждет спокойно своего определения. Тогда бы, по крайней мере, он знал, куда ехать, и ехал бы, не рискуя попасть в такое критическое положение, которое его ожидает в Перекопе: быть без денег и без места.

Поздравляю тебя с Рождеством. Петя тебя целует и также поздравляет.

Поклонись нашим общим знакомым и пиши побольше
любящему тебя брату
М.Островскому

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1448.

[1] «Не так живи, как хочется».

[2] Премьера спектакля «Не так живи, как хочется» состоялась в Малом театре 3 декабря 1854 г. в бенефис актера Корнелия Николаевича Полтавцева (1823–1865), сыгравшего Петра.

[3] См. письмо от 9 ноября 1854 г.

[4] Перекоп – город на перешейке, соединяющем Крымский полуостров с континентом.

[5] См. п.3 комментария к письму от 22 октября 1854 г.

21 (30)

С. Петербург. 21 февр<аля 1855 г.>

Начинаю, любезный Саша, письмо мое довольно неприятной просьбой; дело вот в чем: Арк.<адий> Ник.<олаевич> Эдельсон [1] перед отъездом своим в Москву пришел ко мне и, объявя, что у него нет ни копейки денег на проезд, просил меня ссудить его деньгами. Я, зная, что у него нет здесь людей близких, решился дать ему 20 р. сер., которые были мне необходимы для моих текущих расходов в феврале. Я дал ему их с тем, чтобы он выслал мне их тотчас же по приезде, прибавя, что противном случае я его ссудить деньгами не могу, ибо это у меня у самого последние деньги. Он, конечно, обещал… и вот уже более 2-х недель, как он уехал, а деньги не присланы… Я предоставляю тебе самому вообразить мое положение и назвать этот поступок Арк.<адия> Ник.<олаевича> тем именем, которого он достоин. Сделай милость, употреби свое влияние, чтобы деньги были высланы мне поскорее…

Вчера я получил письмо от Сережи, которое посылаю тебе в подлиннике, прося ответить мне на него поскорей. Что касается до меня, то я, конечно, скорее *противу* продажи [2], нежели за *нее*… Потом напиши мне, пожалуйста, подробно и точно, что нам досталось после папеньки: мне надо внести это в формулярный список, чтобы впоследствии не ответить за неверное показание… Кстати уже сообрази хорошенько и напиши мне: *когда* и *сколько* я могу получить от тебя денег… Что касается до платы тебе за пьесы, то я в последнее время был болен и долго не выходил из дому, да сверх того и ходатайство мое в канцелярии Дирекции принимается столоначальниками очень сухо и не имеет успеха… подмазывать мне их нечем и не из чего… Написал бы ты лучше Бурдину или Леонидову [3] и попросил бы их: у них там все свои, и друг для друга они, вероятно, не откажутся сделать, что можно.

Горестная весть о кончине императора, достигнув Москвы, вероятно, так же глубоко поразила всех вас, как и нас… Утешительно в этом случае хоть то, что государь скончался в полном присутствии духа, успел исповедаться и причаститься, простился

со всем своим семейством, долго говорил с наследником, сам будто бы читал себе молитвы и отошел в вечность со словами: «Господи, прими душу мою в лоно Твое». Мы уже присягали Александру II-му и наследнику-цесаревичу Николаю Александровичу [4]… С сегодняшнего дня стали пускать во дворец всех поклониться покойному, и я собираюсь отдать ему последний долг христианина и подданного…

Прощай, любезный Саша, исполни, пожалуйста, мои просьбы и поклонись Аг<афье> Ив<ановн>е и всем нашим знакомым.

Любящий тебя брат М.Островский

Подлинник в РО архива ИРЛИ: ф. 218, оп. 3, ед. хр. 15, лл. 14–15. Датируется по содержанию: император Николай I умер 18 февраля 1855 г.

[1] Вероятно, брат Е.Н.Эдельсона.

[2] То есть против предложения С.Н.Островского о продаже завещанного Н.Ф.Островским имения.

[3] Актеры Ф.А.Бурдин и Леонид Львович Леонидов (Стакилевич) (1821–1889).

[4] Старший сын Александра II. Умер в 1865 г. от воспаления легких.

22 (31)

С. Петербург. 8 марта <1855 г.>

Посылаю тебе, любезный Саша, в подлиннике письмо Сережи [1], – если можешь, исполни его просьбу [2], если нет – отвечай ему, пожалуйста, сам… 20 р. сер. я получил и высказанное много неудовольствие на Арк.<адия> Никол.<аевича> [3] беру назад. Бурдин просил меня передать тебе, что в конторе театр<альной> дирекции нет теперь денег, и она решительно никому не платит, а вышлет тебе деньги через неделю или 2, следует же тебе получить двести рублей с к<опейками> либо же, кажется, 280, он мне сказал цифру, и я записал, но не могу теперь найти бумажку, на к<ото>рой было записано.

Прощай, кланяйся всем нашим; я сильно занят делами и спешу кончать письмо.

Твой брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1449. Датировка предположительная и совпадает с предложенной архивом ГЦТМ им. Бахрушина.

[1] С.Н.Островский.

[2] О какой просьбе идет речь, неизвестно.

[3] А.Н.Эдельсон.

23 (32)

С. Петербург. 3 апреля 1855 г.

Поздравляю, любезный Саша, тебя с прошедшим праздником и днем твоего рождения. Что это о тебе нет ни слуху, ни духу, уж здоров ли ты? Вчера я получил от Сережи письмо; он пишет из Новомосковска Екатеринос<авской> губ<ернии> [1], где живет, облекшись уже в солдатскую шинель. Он убедительно просит тебя поскорее выслать ему денег (сколько, он не пишет), которые ему нужны на обмундировку. Адрес его в городе Новомосковске Екатеринос<авской> губ<ернии> с оставлением на почте.

Прощай! Пока некогда и нечего писать. У нас в Контроле совершаются местные перевороты [2], которые имеют свою важность и для меня, а потому я теперь занят, как работой по службе, так и различными проектами на счет своей служебной карьеры.

Любящий брат М.Островский

P.S. Ты мне обещал прислать денег в половине марта, теперь уже апрель, и я *жду с нетерпением* исполнения твоего обещания.

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1451.

[1] Новомосковск – уездный город в северной части Екатеринославской губернии.

[2] О «переворотах» в Государственном контроле см. письмо от 29 марта <29 апреля 1855 г. (?)>.

24 (33)

С. Петербург. 29 марта <29 апреля 1855 г.(?)>

Последнее письмо твое [1], любезный Саша, получил я от Ивана Федоровича [2], которого встретил как-то на улице и с тех пор не видел. Сережа просит меня сделать для него некоторые справки в <нрзб.> департаменте, но я забыл, в какой он поступает полк; письмо же, в к<ото>ром он писал об этом, я отослал к тебе в подлиннике [3]. Справься, пожалуйста, и напиши мне: в какой он полк поступает; иначе я не могу сделать справки.

Не можешь ли ты мне прислать поскорее денег; рассчитывая на обещанные тобою в марте, я заказал себе необходимое платье и теперь не знаю, что делать: нечем расплатиться… Постарайся, пожалуйста.

У нас назначен новый министр Анненков [4], который еще в Одессе и не скоро приедет. Директор канцелярии Татаринов [5], которому я столь многим обязан, назначен директором одного из департаментов, и потому и я, не желая менять прекрасного начальника, хлопотал, чтобы меня прикомандировали вместо канцелярии к деп<артамен>ту, что было желанием и Татаринова. Покойный граф [6] обещал это сделать, но умер, не успевши подписать о том журнала. Татаринов просил об этом товарища министра [7], который обещал завтра сделать распоряжение о моем прикомандировании; таким образом я, сохраняя начальника, должен переменить род занятий служебных и первое время, вероятно, сильно трудиться… И потому, несмотря на желание мое съездить куда-нибудь летом отдохнуть, должен провести его в знойном пустом и пыльном Петербурге.

Прощай, поклонись нашим общим знакомым и отвечай поскорее

любящему тебя брату М.Островскому

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1450. На письме рукой М.Н.Островского поставлена дата – 29 марта. Сомнений в том, что письмо относится к 1855 г., быть не может: упоминаемый государственный контролер граф А.Г.Кушелев-Безбородко умер 6 апреля 1855 г. С другой стороны, дата смерти Кушелева-Безбородко не позволяет считать, что письмо действительно было написано 29 марта. Сколько-нибудь убедительного объяснения такой путаницы с датами подобрать не представляется возможным. Существует дополнительный аргумент в пользу того, что письмо не предшествует

письму от 3 апреля, а следует за ним: в письме от 13 мая М.Н.Островский спрашивает брата: «Что ты, любезный Саша, не отвечаешь на последнее письмо мое, где я просил тебя: выписать из письма Сережи имя полка, в который он поступает и прислать мне денег». В письме от 3 апреля просьбы уточнить полк С.Н.Островского не содержится.

[1] Это письмо А.Н.Островского неизвестно.

[2] Иван Федорович Горбунов (1831–1895) – друг А.Н.Островского, с 1856 г. актер Александринского театра.

[3] М.Н.Островский переслал А.Н.Островскому письмо С.Н.Островского с собственным письмом от 8 марта 1855 г.

[4] Николай Николаевич Анненков (1799–1865). Назначен государственным контролером 17 апреля 1855 г. Пробыл в этой должности до конца 1862 г.

[5] В.А.Татаринов пробыл в должности директора канцелярии Государственного контроля с 28 января 1853 г. по 9 марта 1855 г.

[6] Александр Григорьевич Кушелев-Безбородко (1800–1855). Назначен исполняющим должность государственного контролера 13 марта 1854 г.

[7] Вероятно, Иван Федорович Апрелев, занимавший должность товарища государственного контролера с 22 января 1853 г. до 2 апреля 1855 г.

25 (34)

С. Петербург. 13 мая <1855 г.>

Что ты, любезный Саша, не отвечаешь мне на последнее письмо мое, где я просил тебя: выписать из письма Сережи имя полка, в который он поступает, и прислать мне денег [1]. И то и другое мне необходимо.

Хотел я нынешним летом проситься в отпуск и уехать из Петербурга, но частию безденежье, а частию наши контрольные перевороты [2] удержали меня от этого намерения… Теперь мы стадо без пастыря; ждем своего министра [3], который обещал приехать в конце мая. Что-то будет тогда?

Что ты делаешь в Москве, не пишешь ли чего-нибудь нового [4]? Пожалуйста, отвечай мне и похлопочи о присылке денег, которые мне, как я писал тебе в том письме, крайне нужны.

Прощай, любящий тебя брат М.Островский

P.S. Поклонись от меня Аг<афье> Ив<ановн>е и всем нашим общим знакомым.

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1452. Датируется по содержанию: повторены просьбы о присылке денег и уточнении названия

полка, в котором служил С.Н.Островский.
[1] См. письмо от 29 марта <29 апреля 1855 г. (?)>.
[2] См. письмо от 29 марта <29 апреля 1855 г. (?)>.
[3] То есть Н.Н.Анненкова: см. комментарий к письму от 29 марта 1855 г.
[4] Над следующей после «Не так живи, как хочется» пьесой – «В чужом пиру похмелье» – Островский начал работать в июле 1855 г.

26 (35)

С. Петербург. 17-е мая 1855 г.

Любезный Саша! В письме твоем от 13-го мая [1] нет ни слова на мой вопрос: в какой полк Сережа поступает, пожалуйста, уведомь меня. Перемена моя в службе пока состоит в том, что, так как директор канцелярии Татаринов [2] назначен по желанию покойного графа [3] директором деп<артамен>та гражд<анских> отчетов, то я, не желая менять начальника, а Татаринов, желая меня иметь при себе, оба просили графа о прикомандировании меня к гражд<анскому> деп<артамен>ту. Граф сначала это откладывал, а потом, хотя и согласился, но не мог уже по болезни подписать обо мне журнала; после смерти графа Донауров [4], товарищ министра, вступивши во временное управление Контролем, подписал обо мне журнал. Таким образом, я теперь в деп<артамен>те; но Татаринов не хотел меня прикомандировывать ни к какому отделению, а оставил самостоятельным лицом, поручивши ревизию одного из самых важных и интересных отчетов: хозяйственного деп<артамен>та мин<истерства> вн<утренних> дел. Перемена эта вполне по моему желанию и, конечно, к моей выгоде, ибо я сохраняю превосходнейшего начальника, с которым в самых лучших отношениях, и убежден, что первая подходящая мне вакансия будет моя…

Относительно денежных дел, мне очень грустно, что ты находишься в таком положении [5]; ты, между прочим, пишешь, что жилец не платит за две трети, а за крестьянами в недоимке вся декабрьская половина. Очень может быть, что война имеет влияние на крестьян, но трудно представить, чтобы она имела на столяра, и потому не лучше ли раз навсегда отделаться от такого

жильца, нежели не быть никогда уверенну: получишь наемную плату или нет?.. Впрочем, мне трудно судить о делах из-за 600 верст; как скоро получу на службе место, достаточно меня обеспечивающее, то постараюсь приехать в Москву, чтобы обо всем с тобой порассудить и на что-нибудь решиться…

Постарайся выслать деньги до отъезда твоего к И.С. Тургеневу [6]; напиши, когда поедешь и надолго ли, чтобы я в твое отсутствие не писал тебе в Москву понапрасну.

Петя здоров и бывает у меня каждый праздник; у них теперь идут экзамены, и он, по своим ответам, кажется должен перейти в следующий класс *вторым*… После экзаменов в июне, они будут целое лето стоять в лагерях в Царском Селе.

Прощай, будь здоров, поклонись нашим общим знакомым.

Твой брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1453.

[1] Это письмо А.Н.Островского неизвестно.

[2] В.А.Татаринов.

[3] А.Г.Кушелев-Безбородко.

[4] Петр Михайлович Донауров – товарищ государственного контролера (1855-1863).

[5] Чем именно объяснял А.Н.Островский свое затруднительное финансовое положение, можно узнать только из этого письма. Очевидно, что А.Н.Островский недополучал денег от крепостных и жильцов, снимавших московские флигели Островских, завещанные братьям Н.Ф.Островским.

[6] О поездке А.Н.Островского к И.С.Тургеневу, очевидно, несостоявшейся, известно только из этого письма.

27 (36)

<С.Петербург. Май – до середины июня 1855 г.>

Любезный Саша! Сейчас я воротился из департамента и нашел на столе твою записку, которую мне должен был передать Никол<ай> Льв<ович> Шаповалов [1]. Вероятно, он был у меня в мое отсутствие и не застал меня дома. Я отвечаю тебе так поспешно с целию выразить тебе все мое недоумение, возбужденное твоим письмом. Что значат слова: «хоть в письмах к брату не подражай невыносимым правоведам»? Если бы пять

лет почти постоянной разлуки не переменили почти радикально твое обо мне мнение, если бы ты не судил о своем брате без положительных оснований так решительно и резко, словом, если бы ты знал меня покороче, то ты понял бы, как тяжело и обидно такому человеку, как я, слышать от брата обвинения в подражании правоведам и недостатке искренности!.. Вероятно, ты не знаешь, какого я мнения о правоведах, вероятно, ты не знаешь, что искренность во мне так сильна, что, может быть, переходит границы, что я не только с братом, к<ото>рого люблю, но ни с кем, даже с теми, кого обстоятельства ставили ко мне в неприязненные отношения, *никогда не был неискренним*! В этом совесть моя спокойна, и письмо твое меня и огорчило, и обидело… Но будет: конечно, слова мои не разубедят тебя, но я, во имя той искренности, о которой ты заговорил, высказал тебе все, что лежало у меня на душе… Для того, чтобы я принял и обласкал по душе Николая Львовича, достаточно, что он твой хороший знакомый; с Писемским (с к<ото>рым я, конечно, знаком, но по служебным занятиям видаюсь редко) постараюсь познакомить.

За тем прощай, от души желаю тебе быть справедливее к порядочным людям (не в пошлом смысле порядочности).

Твой брат М.Островский

P.S. Искренне говорю тебе, что мне до зарезу нужны деньги, которых от тебя и ожидаю.

Подлинник: РО ИРЛИ, ф. 218, оп. 3, ед. хр. 15, лл. 18-19.

Датируется гипотетически по упоминанию М.Л.Шаповалова, первая встреча которого с М.Н.Островским описана в письме последнего брату от 16 июня 1855 г. Тон «невыносимых правоведов» мог быть услышан А.Н.Островским в письме от 17 мая 1855 г.

[1] Н.Л.Шаповалов – двоюродный брат Н.И.Шаповалова, чиновника дворцовой конторы в Москве. Участник драматического кружка, ставившего свои спектакли в квартире Н.И.Давыдова у Красных ворот.

28 (37)

С. Петербург. 16 июня 1855 г.

Письмо твое [1], любезный Саша, посланное с Евг<ением> Николаевичем [2], я получил и спешу снять с себя обвинения, которые ты на меня возводишь. Я никогда не думал придавать письму моему решительного и ревизорского тона, а тем более хоть на волос усумниться в твоей добросовестности и заботливости о наших общих интересах. Я хотел приехать в Москву [3] вовсе не с тою целию, чтобы разбирать дела управления имением, а постараться общими силами как-нибудь устроить, чтобы доход с имения получался, хоть и незначительный, но непременно около известного времени; потому что расчетливого человека ставит в затруднение не то, что у него средства малы, а то, что он обманывается в ожиданиях. Например, если бы я не ожидал получить денег, согласно твоему письму [4], в марте месяце, я бы не делал в феврале некоторых расходов, за которые я должен был заплатить в марте и которые до сих пор ставят меня в самое затруднительное положение [5]. Я не виню тебя нисколько: знаю, что если ты не прислал денег в марте и не присылаешь до сих пор, то ты не мог и не можешь; но все-таки, не виня тебя, не могу не чувствовать всей тяжести моего затруднительного положения и не просить тебя убедительнейшим образом поспешить высылкой денег…

Во всяком случае, любезный Саша, ты никогда бы не обижался моими словами, если бы знал меня покороче: по моему характеру мне никогда даже мысли не приходило в голову сказать кому-нибудь обидное слово. А там, где нет желания, – нет и проступка… Итак, раз навсегда: пожалуйста, не обижайся и знай, что единственная забота моя об имении есть та, которую я высказал тебе в начале этого письма.

Евгения Николаевича [6] я был очень рад видеть, с ним мы часто бываем у Писемского и вспоминаем о тебе, жалея, что тебя нет с нами… Н.Л.Шаповалов [7] был у меня раз и обедал; первое впечатление, которое он производит, самое приятное… Теперь он уехал в Петергоф, где я его, вероятно, увижу, когда туда поеду.

Прощай, будь здоров, поклонись Аг<афье> Ив<ановн>е и нашим общим знакомым.

Твой брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1454.

[1] Это письмо А.Н.Островского неизвестно.
[2] Т.е. с Е.Н.Эдельсоном.
[3] См. письмо от 17 мая 1855 г.
[4] Это письмо А.Н.Островского неизвестно.
[5] О расходах М.Н.Островского, понесенных в расчете на присылку братом денег, см. письмо от 29 марта <29 апреля 1855 г. (?)>.
[6] Е.Н.Эдельсон.
[7] Н.Л.Шаповалов, см. письмо, гипотетически датированное маем – серединой июня 1855 г.

29 (38)

С. Петербург. 12 июля 1855 г.

Любезный Саша! Я решительно в отчаянии. Не думай, чтобы я хотел обвинять тебя – вовсе нет; но дело в том, что пришло время рассчитываться за квартиру, с которой мы съезжаем, и я не знаю, как заплатить то, что падает на мою часть. Сожитель мой [1] во время моего отсутствия (я уезжал дней на 10 в Финляндию к своему знакомому отдохнуть от дел и частию ради экономии) уехал в деревню до октября, и потому я не могу обратиться к нему в этом случае, хотя и вообще мне совестно было бы обращаться к нему: так много я ему должен! Единственная причина, поставившая меня в такое затруднительное положение, есть ошибка в расчете, ты сам знаешь, что я надеялся получить деньги в марте [2]. В Петербурге живу я очень скромно, на удовольствия почти ничего не трачу; но жалование до сих пор получаю очень незначительное. Директор д<епартамента>та [3] обещает мне первую открывшуюся вакансию, которую я могу занять по своему чину, но к несчастию таковых вакансий до сих пор не открывается… Надеюсь, что осенью вакансия откроется, и тогда я буду в состоянии жить в Петербурге безбедно, ошибаясь даже в расчетах на счет получения дохода с нашего маленького имения.

Еще раз – не прими это за упрек; я хотел только показать тебе, как мне необходимы деньги… Если бы даже можно было занять, то я уплатил бы долг к Рождеству из наградных денег, которые нам к этому времени раздаются…

Прощай, будь здоров, поклонись нашим общим знакомым.
Твой брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1455.

[1] Возможно, двоюродный брат В.А.Татаринова, см. письмо от 19 июня 1854 г.

[2] См. письмо от 29 марта <29 апреля 1855 г. (?)>. Рассчитывая на получение денег в марте, М.Н.Островский позволил себе некоторые расходы.

[3] Т.е. В.А.Татаринов.

30 (39)

С. Петербург. 30 августа <1855 г.>

Поздравляю тебя, любезный Саша, с днем твоего ангела… Письмо твое от 16 авг<уста> [1] и 40 р. сер. получил я давно, но не отвечал тебе до сих пор, быв занят хлопотами по службе и переездом на новую квартиру. Евгений Николаевич [2] живет у меня, и мы, а равно и Писемский, каждодневно вспоминаем тебя и от души желали бы видеть поскорее тебя вместе с нами в Петербурге…

Сегодня день именин государя, и приготовляется торжественная процессия из Казанского собора в Невский монастырь, в которой государь все время будет идти пешком… Взятие Севастополя произвело в Петербурге такое страшное на всех действие, какого трудно было ожидать, принявши в соображение, что в последнее время все более или менее были к этому подготовлены… Я воображаю, как отозвалась эта весть в Москве.

Приезжай к нам скорее; и прямо на мою квартиру по адресу: на углу Владимирской и Графского переулка, дом барона Фредерикса, №2.

Любящий тебя брат М.Островский

Поклонись Аг<афье> Ив<ановн>е. Эдельсон тебе кланяется.

Подлинник в ГЦТМ им. Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1462. Архивом ошибочно датировано 1856 г., в папке имеется записка В.Я.Лакшина: «Письмо №37 нужно датировать 1855 г. (а не 1856). Дат. по сообщению о взятии Севастополя. 16.IV.58. В.Лакшин».

[1] Это письмо А.Н.Островского неизвестно.

[2] Е.Н.Эдельсон.

31 (40)

С. Петербург. 23 сентября 1855 г.

Спешу сообщить тебе, любезный Саша, что я переменил квартиру, а потому если ты приедешь в Петербург или будешь писать, то адресуй и адресуйся: близ Владимирской церкви, в Кабинетскую улицу, в дом Есауловой, кв. №21.

Что ты ничего не пишешь: приедешь ли ты или нет [1]? Все знающие тебя очень и очень желают тебя видеть. Третьего дня давали здесь Писемского комедию «Ипохондрик» [2], но я, с заботами о сдаче своей квартиры и приискании новой, не мог ее видеть и потому не знаю ее успеха… Пиши скорее, приедешь ли ты, и вспомни о своем обещании на счет присылки мне денег.

Любящий тебя брат М.Островский

Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1456.

[1] Из этого вопроса неясно, идет ли речь о неизвестном письме А.Н.Островского, в котором нет указаний на сроки приезда драматурга в Петербург, или М.Н.Островский жалуется на то, что брат ему не пишет, в принципе. Осенью 1855 г. А.Н.Островский Петербурга не посещал.

[2] «Ипохондрик» А.Ф. Писемского впервые опубликован в «Москвитянине» (1851, №1). В 1852 г. запрещен театральной цензурой к постановке. Цензурное разрешение получено только в 1855 г.

32 (41)

С. Петербург. 13 октября 1855 г.

Получил я посланные тобою, любезный брат Саша, 25 р., за которые и благодарю. Кончай скорее комедию [1] и приезжай в Петербург, здесь все твои знакомые ждут тебя с нетерпением…

В бенефис Бурдина давали твою пьесу «Сцены семейного счастья» [2], которая была разыграна довольно удовлетворительно и понравилась публике. Изменена она была цензурой немного: вместо «поездки в Симонов монастырь» фигурировала «поездка к тетушке» [3]; «хвать похвать, ан дыра в горсти» и фраза «насчет телесного сложения» выброшена [4]. Сами актеры заменили в рассказе Ширялова слово «ахтриса» словом «зазноба»

вследствие шума, который подняли на генеральной репетиции играющие в пьесе актрисы, вступившись за свою честь.

По моему мнению, при разыгрывании этой пьески на театре следует вовсе выбросить последний выход женщин, который, измененный цензурой, не производит никакого эффекта и только ослабляет действие на публику последнего монолога Ант.<ипа> Антипыча, по уходе Ширялова.

«Ипохондрика» Писемского, немного измененного для сцены самим автором, разыгрывают чрезвычайно добросовестно; Мартынов [5], по моему мнению, безукоризненный ипохондрик, придавший своей роли гораздо более значения, нежели она имеет в пьесе.

Затем прощай, любезный Саша, будь здоров, поклонись всем нашим общим знакомым и приезжай скорее к нам в Питер.

Брат твой М.Островский

Опубл.: А.Н.Островский. Новые материалы и исследования / Литературное наследство. Т.88, кн.1. М., 1974, с.235–236. Подлинник в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина: ф. 200, ед. хр. 1457.

[1] «В чужом пиру похмелье».

[2] Пьесы с таким названием у Островского нет. Имеется в виду «Семейная картина», впервые опубликованная под заголовком «Картина семейного счастья». Островский иногда называл эту пьесу «Семейными сценами».

[3] При первой публикации письма в кавычках ошибочно оказалось только «к тетушке».

[4] И.С.Фридкина прочитала это место неверно, не увидев цитаты из «Семейной картины»: «хвать похвать и фраза «насчет телесного сложения» выброшена».

[5] Александр Евстафьевич Мартынов (1816–1860) – актер Александринского театра. Успех Мартынова в роли «Дурнопечина» отмечен рецензентами (см., напр.: «Библиотека для чтения», 1855, т. 133, октябрь. Смесь, с.151–153).

К.В.Агеева

Воспоминания о К.И.Бугаевой

Это, видимо, один из очень немногих текстов, написанных близкой подругой Анны Ивановны и ее соученицей по семинару В.Н.Турбина. Лариса (Клеопатра) Владимировна Агеева (20.X.1940, Калинин – 6 II. 2011, СПб.) училась на филологическом факультете МГУ с 1964 по 1969 гг., потом работала в ЦГАЛИ (1970–1974); переехав в Ленинград, некоторое время работала в ЛГАЛИ, а с 1974 по 2000 год – в библиотеке Духовных школ СПб. Православной Духовной Академии, где занималась переводами с английского, греческого и французского языков (в 1996 г.удостоена Патриаршей грамоты). Воспоминания о К.Н.Бугаевой написаны в конце 1970-х годов.Со вдовой Андрея Белого К.В.Агеева познакомилась через А.Н.Богословского (1937–2008), литературоведа, архивиста, библиофила, специалиста по эмигрантской литературе, исследователя творчества Б.Поплавского. А.Н.Богословский был крестником К.Н.Бугаевой, дружившей с ней Богословских, своих соседей по писательскому дому в Фурмановском переулке; им она подарила саквояж с вещами Белого (хранится теперь в музее Андрея Белого). В письмах К.Н.Бугаевой, адресованных Богословскому, К.В.Агеева упоминается (ОР ИМЛИ РАН, архив А.Н.Богословского).
Несколько лет назад автор отдал эти записи для того, чтобы они были когда-нибудь опубликованы. – Ред.

21 августа 1968 г. в 6 ч. 15 мин. вечера пришла в Сашин дом <в Нащокинском переулке в Москве, снесен в конце 1970-х>, но не в его квартиру, а в №55. Долго стояла перед дверью, нажимала на звонок, а он не звонил. Наконец чуть-чуть прозвенел. Я совсем не ожидала, что Ел. Вас. <Елена Васильевна Невейнова> сразу проведет меня к Клавдии Николаевне, и страшно растерялась. Но как я полюбила ее с одного взгляда, вдруг в сердце вспыхнула любовь, как пламя. Сегодня уже немного помню ее лицо, осталось ощущение только чистоты, какой-то детской трогательности, незащищенности и доброты. Она страшно худенькая, кажется, что просто комок костей. И огромные светлые глаза, совсем не старого человека,

а вообще глаза. Клавдия Николаевна поразительное, необыкновенное существо. 15 лет прикована к постели. Да, живые мощи. Именно от слова «мощь». Я так счастлива, что поцеловала ее руку и она меня поцеловала. Это мне на всю жизнь подарок бесценный. Над ее кроватью фотография Андрея Белого с чудесным, мягким лицом. Она мне с большим волнением сказала, что он был замечательный, прекрасный человек. Спросила меня, люблю ли я его. Я сказала, что да. Сказала, что больше всего люблю «Петербург». Кл. Ник. сказала, что «Петербург» страшный, тяжелый, все время ужас сардинницы, которая вот-вот взорвется. Она сказала, что «Москва» лучше, она светлая, в ней радость выздоровления. Я сразу вспомнила, что думала о ней, когда читала про Серафиму Павловну. Это, конечно, она, крошечная, со светлыми золотыми волосами, огромной волей и любовью. Ангел.

Потом говорила про «Симфонии». Я их не читала. По-моему, по 4-ую она сказала, что Б.Н. над ней страшно мучился, он хотел показать в ней перерождение любви чувственной в духовную, но это ему не удалось.

Спросила у меня, где я живу в Ленинграде. Кл. Ник. сказала, что она страстно любит Петербург и ненавидит Москву, что Б.Н. тоже очень тяжело себя чувствовал в Москве. Кл. Ник.жила в Петербурге на углу Морской и Мойки, на 5-ой линии В. О., у Тучкова моста, на Плуталовой ул. Разговор о Петербурге привел ее в волнение, очень хорошее, живое, я не чувствовала совсем между нами границ – в возрасте хотя бы. А ей ведь 82 года <родилась в 1886>. Говорила, как она ходила к мужу в Семеновские казармы, где он служил врачом, на дежурство и шла потом пешком через город на Вас. остров через Гороховую (дом Рогожина <д.41?>). Потом она говорила об Эрмитаже, как она любила туда ходить, как там было хорошо, пусто, не было билетов, она смотрела камеи. Я так себе представляю ее чистую, пылкую, маленькую, обладающую необыкновенным даром любви. Что перед ней все Любови Дмитриевны и Аси, вместе взятые! Они были только женщины, а Кл Ник. – человек с Божественной душой, строгий ангел.

Немного говорили про Псков; да, еще Кл. Ник. сказала, как

мучительно они оба с мужем переживали расставание, разлуку навсегда, когда она уже понимала, что ей нужно быть с Б.Н. Анна Давыдовна потом сказала, что они с мужем простились на Ново-Девичьем кладбище, и оба рыдали. Он сейчас жив и навещает ее иногда.

Потом говорили про Дмитрия Евг. <Максимова, с которым К.В. была лично и близко знакома; А.И. тоже, сохранилось много писем Максимова к А.И.> Кл. Ник. сказала, что он единственный, кто действительно любит и понимает Андрея Белого, и что он очень дорог ей, что он очень хороший, простой. Я сказала, что ему чего-то не хватает. Она сказала, что он суховат, и я сказала, потому, что он неверующий. Она согласилась и очень трогательно и пылко сказала, что он хотел бы верить, что она сама удивлялась, как это человек, так глубоко чувствующий Б.Н., которого вне Бога и христианства нельзя представить, сам так далек от этого. И вот он ей сказал, что хотел бы верить. Может быть, и так. Как бы в извинение ему Кл. Ник. сказала, что ведь Дм. Евг. вырос в е шестидесятников, «Стасовых». Ох уж этот Стасов! Я тоже согласилась, что он ужасный. Она спросила: «Верите ли вы?». Я ответила: да. Она перекрестила меня, поцеловала еще раз и я тоже. Это все так незабываемо, так осветилась я ее светом.

Еще говорили про Сашу, она спросила, как я к нему отношусь. Я сказала, что он замечательный, необыкновенный человек, что таких нет в наше время. Она согласилась и сказала, что ему так трудно жить, так больно, так он страдает от всего, она молится за него каждый вечер.

Наше общение было недолгим, хотя я ужасно беспокоилась, что она уже устала, что ей тяжело говорить и что я сижу слишком долго. Была минут 25-30. Ушла, любя ее всем сердцем.

Кл. Ник.сказала, что любимым художником Б.Н. был Микеланджело. «Пиета», «Мыслитель», и Рембрандт. Около ее постели висит также за занавесочкой Серафим Саровский.

10 сент. 1968 г. снова была у Клавдии Николаевны. Пришла, как и в прошлый раз, в начале седьмого. Была час. Это очень много. Разговор начался с книги Б.Н., или с рукописи, очевидно, на франц. языке. Антропос – человек. Его положение по вертикали –

Ормузд, это движение вверх, движение духа. Или иначе – это начало Люцифера, но Люцифер – более эгоистическое начало. Все художники люциферичны. Но человек не может быть постоянно в состоянии вертикали. Он должен ложиться. Это начало тяжести, Аримана. Человек не может быть постоянно в духе. Встать, лечь. Вот отсюда знак креста. Мысль поразительно глубокая. Потом Кл. Ник. спросила, слышала ли я про Валаам. Она была там в 1915 г. с двумя подругами. Сказала, что предпочла поездку на Валаам, а не на Ниагару. Были два поразительных скита на острове – скит Серафима Саровского и Александра Свирского. Первый был под землей, туда чуть ли не проползать надо было, и под землей вдруг – белый ослепительный мрамор.

Другой скит находился высоко на скале, нужно было подниматься по крутой лестнице, и неотразимое впечатление он производил – вокруг дивная природа, лес, синее озеро, а скит – темная пещера, иконы – отгораживал от всего. Схимники отдельно от других монахов поднимались на хоры, слышался как бы шелест крыл, когда они всходили по лестнице. На Валааме была церковь, где весь год шла Пасхальная служба – Христос Воскресе. Монахи были чрезвычайно доброжелательны и охотно показывали свои владения. Для гостей бесплатная трапеза – хлеб, уха и гречневая каша, такая, говорит Кл. Ник., какой она нигде больше ни ела, прямо розовая.

Вел кн. Николай Николаевич очень любил Валаам, и у него был свой скит.

Очень мрачное впечатление производил Шлиссельбург.

Потом разговор был опять о Петербурге. Кл. Ник. расспрашивала про улицы, мосты, какие куда выходят. На Марсовом поле раньше был французский театр, с удивительно красивыми костюмами. Рассказывала про друзей и среду, с которой был связан первый муж ее, – петербургские врачи, из которых я почему-то запомнила фамилию Райн. Кажется, ее муж был очень дружен с сыном Павлова. Рассказывала про дом на Литейном, который пятью окнами выходил на улицу и длинными анфиладами во двор. Сказала, что в Адмиралтействе раньше выдавали заграничные паспорта. И как все было просто. Петербург – самый красивый город на свете. Очень хорош Мюнхен,

Штутгарт, окруженный горами, Эривань, как цветная мозаика, но Петербург лучше всех. Я согласилась с восторгом.

Я спросила, какие у Кл. Ник. любимые цветы. Сначала она сказала, что розы – по-видимому, из деликатности, но больше всех – ландыши, и Б.Н. любил их очень. Еще незабудки, гладиолусы. Гладиолус, оказывается, означает меч Михаила архангела.

Потом говорила, как Б.Н. отвечал на анкету о Некрасове. Последний пункт был – что Вы думаете о том, что Некрасов был безнравственный человек? Б.Н. ответил – не задумывался. Потому что для него художник – явление особое, его творчество – особый мир, и своей жизнью, разрушением ее он платит за него. Кл. Ник. сказала, что Некрасов был настоящий, замечательный поэт (строка, где «холодный пламень») <м.б., имеется в виду «И зимнего солнца холодный огонь» из «Крестьянских детей»?>.

В течение разговора несколько раз она вспоминала стихи Пушкина, относящиеся к Петербургу.

Потом говорили о Толстом и Достоевском. Она очень удивилась, что я не люблю Толстого, не люблю «Войну и мир», что не близок мне образ Кутузова. Потом спросила, кого же я люблю. Конечно, Достоевского. Что именно? Одно время – «Братья Карамазовы», «Бесы», «Подросток», «Идиот», да всё, всё. Она согласилась со мной, что «Бесы» – светлая книга, в ней просветление – и путь Степана Трофимовича, Маврикий; как трудно убить человека – убийство Шатова; подлец, настоящий подлец Верховенский.

«Братья Карамазовы», по ее мнению, тяжелее, потому что показывают, с какой силой человеком овладевает зло. «Идиот» – тоже мрачный. «Помните, – спросила она, – как Мышкин смотрит на портрет Настасьи Филипповны – добра ли она? О, если бы она была добра!» Но она не добра – сцена с Аглаей. Спросила, кто мне ближе. Конечно, Настасья Филипповна; она тоже не любит Аглаю. Сказала, что начала она с «Преступления и наказания», «всё позволено» – захватывающая идея.

«Бесы» читала недавно, и потрясли они.

Расстались – я в большом смущении, что так долго сидела. Она благословила меня. Думаю, где бы достать осенью ландыши.

Ответы А.И.Журавлевой на анкету для выпускников МГУ[1]

Чем вы занимались до поступления на факультет?

Училась в школе.

Что из знаний, умений, навыков, приобретенных в МГУ, пригодилось в жизни?

Всё, хотя и по-разному. Не пригодилась школьная педпрактика. Дисциплины лингвистического цикла (старославянский, история языка и пр.) нужны для того, чтобы знать, что это есть, знать, где посмотреть, если понадобится.

Какие события, впечатления, воспоминания из студенческой жизни стали для Вас самыми значительными и яркими?

Череда бурных комсомольских собраний 1956 г., хотя их чисто комсомольская и «истинно-марксистская» оболочка и тогда казалась несколько фальшивой. Не в смысле неискренности, а в смысле несоответствия безмерной бездне ужасных событий прошедших десятилетий, которые обсуждались. Что еще тогда поразило – это официальное покаяние, нажимавшее на гибель «честных партийцев», как будто остальные не стоили и покаяния. Нелепо на фоне этой исто-

[1] Эта анкета распространялась среди сокурсников как приложение к письму инициативной группы, приглашающей принять участие в сборнике «Время, оставшееся с нами». Филологический факультет в 1955–1960 гг. Воспоминания выпускников. М., 2006.

Позднейшая подпись: «Это мои ответы на анкету, розданную при подготовке книги «Время, оставшееся с нами» (вып. 1960). Я ее потеряла в своих бумагах и не сдала, соответственно она не опубликована. Нашла только в сентябе 2007 г. Вопросы не сохранились – восстановила по контексту. Анна Журавлева».

рической трагедии выглядели какие-то жаркие требования «партмаксимума», и нелепо выглядела проф. Галкина-Федорук, теребившая свою поношенную шубу из выдры с криками, что заработала ее кровью и потом. Впрочем, в моей семье разоблачения XX съезда не открыли особо нового, хотя дома и говорили об этом с осторожностью и только по конкретным поводам (от арестованных друзей и их неарестованных близких у нас не отрекались, помогали чем могли). Второе памятное событие – смерть и похороны Б.Л.Пастернака.

Кто из преподавателей и почему вспоминается чаще других? Считаете ли Вы кого-либо из них своим Учителем?

Владимира Николаевича Турбина, моего Учителя. Спецкурсы С.М.Бонди. Вспоминаю Р.М.Самарина, хорошего лектора. Помню шок, когда, перечитав свои подробные записи его лекций (в те же годы), обнаружила их полную, а временами агрессивную пустоту. Тогда впервые поняла разницу между ученым и хорошим лектором. Усвоила на всю жизнь. Терпеливо слушала всякие скучные лекции в надежде, что они окажутся содержательными. Полезными были те, которые описывали – пусть и без особо ярких теоретических открытий – явления, не входившие вовсе или в минимальной степени в кругозор нашей семейной, домашней культуры (например, западную литературу до романтиков и XIX века), спецкурс Голенищева-Кутузова “La Vita Nuova” Данте – мы его слушали вчетвером: с нашего курса Володя Курников, Лена Жуковская и я, еще аспирантка из ИМЛИ.

Остались ли какие-то неприятные воспоминания из студенческой жизни?

Физкультура, особенно лыжи в апреле. Ездили на базу в Сокольники, где я теперь живу и где до сих пор студентов гоняют в парке по апрельским лужам. Программы физкультурников бессмертны! В Севастополе, на море, плавать студентов ЧФ МГУ не учат, потому что нет бассейна.

Как сказались, по Вашему мнению, события того времени (в стране или жизни факультета) на формировании мировоззрения и характеров наших однокурсников?

Не берусь судить. Думаю, очень по-разному. Мне как-то трудно поверить, что до 1956 г. никто ничего не знал, а тут вдруг прозрели. Ну а венгерские события и их последствия внутри страны, конечно, впечатление из самых тяжелых. Тяжелее только наши танки в Праге, потому что в Чехии не было кровавых жестокостей венгерского восстания.

С кем из однокурсников поддерживаете (поддерживали) отношения?

Все мои университетские дружбы (некоторые длятся и доныне) связаны со спецсеминаром, а не с группой и курсом. По линии курса поддерживаю отношения с Тоней Музыкантовой (ныне – Казьминой). И, конечно, в добрых, я надеюсь, отношениях со своими однокурсниками, работающими, как и я, на факультете.

Каких известных людей, окончивших филфак до нас, с нами, после нас, Вы знаете (напишите о них)?

На этот вопрос отвечать не буду, т.к. моя шкала оценок не совпадает с общепринятым представлением «известные люди». А тех «известных», общеизвестность которых кажется мне вполне заслуженной (С.С.Аверинцев, Б.А.Успенский), знала в студенческие годы только в лицо.

Как сложилась Ваша судьба после окончания МГУ?

После окончания МГУ я три года работала, потом, благодаря усилиям В.Н.Турбина и доброй воле А.Н.Соколова (он был моим оппонентом на защите дипломной – эти защиты тогда проходили очень неформально, во всяком случае, на нашей кафедре это было так) училась в аспирантуре. В 1966 г. на Пасху В.Н.Турбин пригласил нескольких своих семинаристов (и меня в том числе) на квартирное чтение «неофициальных» поэтов Михаила Соковнина и Всеволода Некрасова. Потом их позвали с нами в семинарскую автобусную поездку в Михайловское. В 1967 г. мы с Некрасовым поженились, раз и навсегда. После аспирантуры и защиты кандидатской диссертации 2 года работала в журнале «Русская речь», а с 1970 г. – и поныне – на филологическом факультете.

V

Библиография печатных работ А.И.Журавлевой

Цветы голубики // В мире книг. 1961, №2, стр.46. (Рец. на кн.: Черноголовина Г. Цветы голубики. Хабаровск, 1960)

Страницы Главной книги // В мире книг. 1961, №6, стр.38–39 (о кн. О.Берггольц «Дневные звезды»)

Набережная Мойки, 12 // В мире книг. 1961, №9, стр.33. (Рец. на кн.: Гессен А. Набережная Мойки, 12. М., 1960)

Лермонтов и Достоевский // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1964. Т.23, вып.5. С.386 – 392.

Лермонтов и философская лирика 30-х годов // Филол. науки. 1964, №3. С.3 – 14.

Лермонтовские дни на филологическом факультете // Вестн. Моск. Ун-та. Филология, журналистика. 1965, №1. С.94–95.

В соавторстве с В.Н.Турбиным. Творчество М.Ю.Лермонтова. Семинарий для студентов-заочников филол. фак. гос. ун-тов. М., 1967. 44 с.

О поэтах кружка Станкевича (Из истории русского романтизма 30-х годов) // Вестн. Моск. Ун-та. Серия Филология. 1967, №4. С.3–14.

Лермонтов и романтическая лирика 30-х годов XIX в. М., МГУ, 1967. Дисс. на соискание ученой степени кандидата филол. наук.

Б.п. Встреча в Коломне (Межвузовская конференция «Лирика конца XIX–начала XX вв.») // Учительская газета, 1968, 14 марта.

Б.п. Писатель правит // Русская речь, 1969, №2. С.34–35 (Заметка просветительского характера: приведены фрагменты из двух редакций «Тараса Бульбы»)

Брить лбы // Русская речь, 1969, №4. С.126–127 (подп. А.Ж., ответ на письмо читателя, объяснение выражения)

«Бова» Радищева и «Песнь о Гайавате» //Русская речь, 1969, №2, стр.126 – 127.

К пониманию идейного смысла «Родины» // Литература в школе. 1969, №1. С.73 – 76.

«Песнь о вещем Олеге» Пушкина // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С.90 – 100.

Стихотворение К.Ф.Рылеева «Гражданин» // Русская речь. 1970, №5. С.80–87.

«Последний поэт» Баратынского // Проблемы теории и истории литературы. Сб. ст. памяти проф. А.Н.Соколова. МГУ, 1971. С.132–142.

Некрасов и Лермонтов. Сравнительный анализ ритмов и рифм // Вестн. Моск. Ун-та. Серия 9, Филология. 1972, №1. С.12 – 21 (вошло в изд.: Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1998).

Бытовая и духовная правда Островского // Вестн. Моск. Ун-та. Серия 9, Филология. 1973, №2. С.3–9.

Мудрость и простодушие жизни. К 150-летию Островского // В мире книг. 1973, №4. С.65–67.

Образ, язык, действие. К 150-летию Островского // Русская речь. 1973, №2. С.12–21.

Поэтическая проза Лермонтова // Русская речь. 1974, №5. С.21–27.

Драматургия А.Н.Островского. М., 1974. 103 с.

Читая Пушкина // Русская речь, 1974, №4. С.56-58 (об элегии “Редеет облаков летучая гряда…”).

Лермонтовская конференция в Пятигорске // Вестн. Моск. Ун-та. Филология, 1974, №6. С.89 – 90.

«Белеет парус одинокой…» // Русская речь. 1975, №3. С.30–33.

Островский и Пушкин: Место в историко-литературном процессе // Проблемы пушкиноведения. Л., 1975. С.120–137. Вошло в изд.: Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1998.

Стихотворение Тютчева «Silentium!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин») // Замысел, труд, воплощение… М., 1977. С.179–190 (вошло в изд.: Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1996).

Лермонтов и Хомяков // Вестн. Моск Ун-та. Серия 9. Филология. 1978, №1. С.13–22.

Жанровые разновидности комедий Островского // Проблемы литературных жанров. Материалы III межвузовской конференции. Томск, 1979. С.129–131.

Григорьев Аполлон. Эстетика и критика. М., Искусство, 1980 (подготовка текста, комм. и ст.: «Органическая критика» Аполлона Григорьева. С.7–47).

А.Н.Островский – комедиограф. М., 1981. 216 с.

В соавт. с Л.Барбашевой. «Демон» М.Ю.Лермонтова. Поэма и книга // Лермонтов М.Ю. Демон. М., 1981. С.5–70.

Влияние баллады на позднюю лирику Лермонтова // Вестн. Моск. Ун-та. Серия 9, Филология. 1981, №1. С.13–20.

Лермонтов и русская поэзия XIX века // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С.481–485.

Норвежская монография о классике русской философской лирики // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М., 1981 (рец. на кн. Г.Хетсо о Баратынском).

Драмы А.Ф.Писемского // Писемский А.Ф. Собр. соч.: В 5 тт. Т.2. М., 1982. С.582–596 (комм.: с.596–605).

Русская драма как предмет истории литературы // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. Материалы четвертой научной конференции. Душанбе, 1982. С.32–33.

Мир драматургии Островского // Русская речь. 1983, №2. С.18–24.

Лиризм как жанрообразующий фактор в драматургии А.Н.Островского // Проблемы литературных жанров. Материалы IV научной конференции 28 сентября – 1 октября. Томск, 1983. С.222–224.

Русская драма эпохи А.Н.Островского. М., 1984. Вступит. ст., сост., комм.

«Гроза» А.Н.Островского // Литература в школе. 1984, №2, стр.22–27.

Жанровая система драматургии А.Н.Островского. М., МГУ, 1985. Дисс. на соискание ученой степени доктора филол. наук. 388 с.

Драма Лермонтова «Маскарад» в русской культуре // Лермонтов М.Ю. Маскарад. М., 1985. С.5–51.

Трагедийное в драматургии Островского // Вестн. Моск. Ун-та. Сер.9, Филология. 1986. № 3. С.26–32.

В соавт. с В.Н.Некрасовым. Театр А.Н.Островского: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1986. 207 с.

Иронический катарсис: «Светлана» Жуковского и финалы Островского // Проблемы литературных жанров. Материалы V научной межвузовской конференции 15–18 октября 1985 г. Томск, 1987. С.68–69.

А.Н.Островский // История русской литературы XIX в. Вторая половина. Учебное пособие для студентов педагогических институтов / Под ред. Скатова Н.Н. М., «Просвещение», 1987. С.230–284 (2-е изд.: М., 1991, с.207–250).

В соавт. с В.Н.Некрасовым. Григорович в русской литературе // Григорович Д.В. Сочинения: В 3-х тт. М., 1988. Т.1. С.5–34 (их же сост., комм.).

“Гроза” А.Н.Островского // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С.196–212.

Комедия А.Н.Островского “Свои люди – сочтемся” // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С.185–195.

Русская драма и литературный процесс XIX века: От Гоголя до Чехова. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1988. 198 с.

Лермонтов. Путь к герою времени: лирика, драма, роман // Театр. 1989, №11. С.163–168.

Добролюбов и Островский (К проблеме влияния литературы на критику) // Историко-литературный процесс: методологические аспекты. Рига, 1989. II. 43–45.

А.Н.Островский и натуральная школа // Проблемы литературных жанров. Материалы VI научной межвузовской конференции 7–9 декабря 1988. Томск, 1990. С.84–86.

Аверкиев Д.В. // Русские писатели. Биобиблиографический словарь: В 2 тт. Т.1, М., 1990 (под подп. В.Н.Некрасов; переизд.: М., 1996).

Григорьев А.А. // Там же. Т.1 (подп.: Журавлева А.И., Некрасов В.Н.; переизд.: М., 1996)

Островский А.Н. // Там же. Т.2. (переизд.: М., 1996).

Сухово-Кобылин А.В. // Там же. Т.2. (переизд.: М., 1996).

Печорин и печоринство в 1840–1850-е годы: (Жизнь литературного

образа в истории) // Вестн. Моск. Ун-та. Сер.9, Филология. М., 1991. № 6. С.3–11.

Поэтика А.Н.Островского и классический театр // Классика и современность. М., 1991. С.179–188.

Проблема народа и жанровые искания русской литературы 1850–1860-х годов // Проблемы литературных жанров. Материалы VII научной межвузовской конференции 4–7 мая 1992. Томск, 1992. С.62–64 (см. расширенную редакцию той же статьи: Вестн. Моск. Ун-та. Сер.9, Филология. М., 1993. № 5. С.10–16.

Аверкиев Дмитрий Васильевич // Русские писатели: 1800–1917 (Биобиблиографический словарь). Т.1. М., 1992. С.17–18 (подп.: Журавлева А.И., Некрасов В.Н.)

Владыкин Михаил Николаевич // Русские писатели: 1800–1917 (Биобиблиографический словарь). Т.1. М., 1992. С.451 (подп.: Журавлева А.И., Некрасов В.Н.).

Комедия Островского "Лес" // Рус. словесность. М., 1993. № 2. С.42–48.

"Гамлетовский элемент" в "Герое нашего времени" М.Ю.Лермонтова // Рус. речь. М., 1994. № 4. С.9–14.

Тысячелетний памятник России // Островский А.Н. Театр и жизнь: Избр. пьесы. М., 1995. С.5–54 (ее же сост., комм.).

Церковь и христианские ценности в художественном мире А.Н.Островского // Рус. словесность. М., 1995. № 3. С.13–17. (см. также в изд.: Русская литература XIX века и христианство. М., 1997, с.119–126)

Театр Островского как модель национального мира // Вестн. Моск. Ун-та. Сер.9, Филология. М., 1995. № 5. С.18–26.

Сопряжение реальности с тайной в прозе Лермонтова («Тамань», «Фаталист», «Штосс») // Тарханский вестник. Пенза, 1995, №4. С.18–21.

Русская драматургия XVIII–начала XX вв. // Русская духовная культура. М., 1995. С.176–193.

Дорога через лес // От Крылова до Чехова (Статьи о русской классической литературе). М., МГУ, 1995. С.127–142 (переизд.: Статьи о русской литературе (Учебное пособие для поступающих в МГУ им.М.В.Ломоносова). М., МГУ, 1996)).

Новое исследование поэтики Гоголя // Вестн. Моск. Ун-та. Сер.9, Филология. М., 1996. № 1. С.176–177 (Рец. на кн.: Krziwon A. Das

Komische in Gogols Erzahlungen. Frankfurt a.M.; Berlin; Bern: N.Y.; Paris; Wien, 1994).

Проблема народа в «Губернских очерках» // М.Е.Салтыков-Щедрин в зеркале исследовательских пристрастий. Тверь, 1996. С.19–23.

М.М.Бахтин (Впечатления) // Диалог. Карнавал. Хронотоп.Витебск, 1996, №2. С.78–81.

«Записки охотника» и динамика литературной репутации И.С.Тургенева // И.С.Тургенев и современность. Международная научная конференция, посвященная 175-летию со дня рождения И.С.Тургенева. Доклады и сообщения 2–6 ноября 1993. Москва, 1997. С.166–174.

Александр Николаевич Островский // Энциклопедия литературных героев (Русская литература второй половины XIX века). М., 1997. С.305–356.

Шиллеровские мотивы в театральной эстетике Григорьева – Островского // Вестн. Моск. Ун-та. Сер.9, Филология. М., 1997. № 3. С.106–110 (см. также в кн.: Сравнительное литературоведение. Россия и Запад. XIX век. М., 2008. С.161–166).

“Записки охотника” И.С.Тургенева: К проблеме целостности // Рус. словесность. М., 1997. № 5. С.28–31.

Островский А.Н. Собр. соч.: В 5 тт. М., 1997. Сост., комм., вступит. ст. «Хозяин русской сцены» (т.1, с.5–7).

В соавт. с М.С.Макеевым. Александр Николаевич Островский: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1997. 111 с. (Перечитывая классику, вып. 5; 1998 – 2-е изд., 2001 – 3-е изд.).

В соавт. с М.С.Макеевым. Открытый текст. Эстетика Бахтина и проблемы современной интерпретации классической драмы // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1997. № 4. С.33–39.

А.Н.Островский // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997. С.228–242.

В соавт. с В.Н.Некрасовым. Опять о «Памятнике» // Ars interpretandi: (Сб. ст. к 75-летию профессора Ю.Н.Чумакова). Новосибирск, 1997. С.61–72.

М.Ю.Лермонтов. А.Н.Островский // Русская литература XIX–XX веков: Учеб. пособие для поступающих в МГУ им. М.В.Ломоносова: В 2 тт. М., 1998 (6-е изд. – 2008).

«Герой времени» в русской литературе XIX века // Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1998. С.45 – 60 (статья написана в 1975–1976 гг.)

В соавт. с В.Н.Некрасовым. «Правда хорошо…» в Театре Моссовета // Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1998. С.91–110.

В соавт. с В.Н.Некрасовым. Экология искусства // Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1998. С.111–128.

В соавт. с В.Н.Некрасовым. Григорьев и русская литература // Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1998. С.129–161.

В соавт. с В.Н.Некрасовым. Чехов и не Чехов // Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1998. С.162–197.

“Правда – хорошо, а счастье лучше” // Лит. в шк. М., 1998. № 3. С.12–18.

В соавт. с В.Н.Некрасовым. Салтыков-Щедрин и явление «вибрации фактуры» литературного героя // Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1998. С.61–70.

Русская классика как национальная мифология // Проблемы литературных жанров. Материалы IX Международной научной конференции, посвященной 120-летию со дня основания Томского государственного университета 8–10 декабря 1998 г. Томск, 1999. Ч.I. С.11–14 (см. также позднейшую редакцию: Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестн. Моск. Ун-та. Сер.9, Филология. М., 2001. № 6. С.35–43; Нация как наррация. М., 2002).

Ирина Всеволодовна Семибратова (15.1.1944–22.XI.1995) // Вестн. Рос. Ун-та дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. М., 2000. № 1. С.74.

А.Н.Островский // А.Н.Островский. Пьесы. М., 2000. С.5–14 (ее же сост., комм.).

Лермонтов и Шевырев: (К проблеме “московской школы” поэзии) // Тарханский вестник. Пенза, 2000. Вып. 11. С.15–23.

«Московская поэтическая школа» и проблема альтернативных путей // Вестн. Моск. Ун-та. Сер.9, Филология. М., 2000, №6. С.53–59.

В соавт. с Зыковой Г.В. Поэзия в эпоху прозы // Григорьев А., Фет А. Поэзия. Проза. Воспоминания. М., 2000. С.5–16 (их же сост., комм.)

В соавт. с Зыковой Г.В. Русская проза в преддверии классического

романа // Проза первой половины XIX века. М., 2000. С.5–10 (их же сост., комм.).

«Московская поэтическая школа» и проблема альтернативных путей в литературе // Вестн. Моск. Ун-та. Сер.9, Филология. М., 2000. № 6. С.53–59.

Историческая задача пушкинской прозы // Русский язык от Пушкина до наших дней. Доклады международной конференции 19–22 апреля 1999 года. Псков, 2000. С.11–14.

Город Глупов и город Калинов // Щедринский сборник: Статьи. Публикации. Библиография. Тверь, 2001. С.30–37.

Некоторые проблемы поэтики Лермонтова в свете формирования лермонтовской традиции // Тарханский вестник. Вып.14. Пенза, 2001. С.3–11.

Речь как средство и как предмет изображения в театре А.Н.Островского // Русский язык: исторические судьбы и современность. Международный конгресс. Москва, МГУ, 13–16 марта 2001 г. М., 2001. С.446–447.

За нами тигры стоят (Интервью) // Русский Журнал. Ежегодник 2000–2001. М., 2001. С.39–49.

Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М.: Прогресс – Традиция, 2002. 286 с.

Повествование и повесть у Лермонтова // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С.108–114.

Ранние статьи Аполлона Григорьева как источник книги В.В.Виноградова «Школа сентиментального натурализма» // Время и текст. СПб., 2002. С.181–185.

В соавт. с Некрасовым В.Н. О «московской» и «петербургской» поэзии: (Альтернативность в поэтике) // Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры. М., 2002. Кн.2. С.785–817.

Русская философско-символическая драма. Истоки и судьбы жанра в XX веке // Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku. Gdańsk, 2002. С.73–79.

Аполлон Григорьев и Розанов о Бухареве // Страницы истории русской литературы: Сборник статей: К семидесятилетию профессора Валентина Ивановича Коровина, М., 2002. С.294–298.

Поздний Островский в свете социокультурных проблем эпохи // Литература в школе М., 2003. № 8. С.11–16.

Типологические параллели: А.Н.Островский и Г.Ибсен // А.Н.Островский, А.П.Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М., 2003. С.184–190.

Михаил Юрьевич Лермонтов. Биография // Великие русские писатели. М., 2003. С.61–90 (переизд.: 2004).

Александр Николаевич Островский. Биография // Великие русские писатели. М., 2003. С.192–219. (переизд.: 2004). С.192–219.

Островский и Шергин // Северный текст в русской культуре. Архангельск, 2003. С.127–134.

Литературно-театральное движение 1880-х годов и «кризис» театра Островского // А.Н.Островский в движении времени. Материалы всероссийской научной конференции 22–24 мая 2003 года. Шуя, 2003. Т.I. С.15–24.

Две заметки о Лермонтове // Феномен русской классики. Томск, 2004. С.163–170.

Несколько замечаний о поэме «Тамбовская казначейша» // Лермонтовское наследие в самосознании XXI столетия. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 190-летию со дня рождения М.Ю.Лермонтова. Пенза, 2004. С.41–44.

В соавт. с Зыковой Г.В. Влияние Московского университета на становление русской классической литературы // Вестн. Моск. Ун-та. Сер.9, Филология. М., 2005. № 1. С.7–9.

Семинар был уже легендарным // Время, оставшееся с нами: Филологический факультет в 1955–1960 гг. Воспоминания выпускников. М., 2006. С.61–64.

Несколько реплик архаиста новаторам//Вопросы образования, 2006, №4. С.214–216

«Бедная невеста» в творческой эволюции Островского // Щелыковские чтения 2006. В мире А.Н.Островского. Кострома, 2007. С.47–55.

25 января – Татьянин день? День студента? // http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/25-yanvarya-Tat-yanin-den-Den-studenta.

История русской литературы XIX века. (Учебное пособие для старших классов школ гуманитарного профиля). М., 2006 (ред., автор глав «М.Ю.Лермонтов» – фрагмент под названием «Поэмы

М.Ю.Лермонтова» опубл. также: «Литература в школе», 2004, № 3, с.15–19 – «А.Н.Островский», в соавт. с Г.В.Зыковой – «А.С.Грибоедов», «Литература тридцатых–пятидесятых годов», «Ф.И.Тютчев», «И.А.Гончаров», «Литература шестидесятых годов»).

Университетский код в русской литературе (1830–1850-е гг.) // Acta philologica. М., 2007, №1. С.108–115.

«Мода в интеллектуальной сфере – это зло…» – http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Moda-v-intellektual-noj-sfere-eto-zlo

Проблема цикла в творчестве А.Н.Островского // Щелыковские чтения 2007. Кострома, 2008. С.39–46.

Скандал по умолчанию. Конфликтность русской литературы: тенденциозная лирика и объективный роман // Семиотика скандала. Париж; М., 2008. С.505–516.

Островский и Некрасов: художественная продуктивность органической народности // Вестник Московского университета, 2008, № 3. С.46–53.

«Университет больше каждого из нас…» // http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Universitet-bol-she-kazhdogo-iz-nas

Памяти Анны Ивановны Журавлевой
Сборник статей

Издательство «Три квадрата»
e-mail составителей:
gzykova@mail.ru
e.penskaya@gmail.com

Подписано в печать 15.12.2011 г.
Формат 60x90/16
Бумага офсетная 80 гр.
Гарнитура «CharterC»
Печать офсетная.
Усл. печ. л. 46,0
Тираж 500 экз.

Отпечатано
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93
www.oaompk.ru; www.оаомпк.рф
тел. 8-495-745-84-28; 8-49638-20-685