

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

МАТЕРИАЛЫ К НОВОЙ
АКАДЕМИЧЕСКОЙ
«ИСТОРИИ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ»

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2023

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской Академии наук

**МАТЕРИАЛЫ К НОВОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ
«ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»**

Сборник
Под редакцией В. Е. Багно, Т. В. Мисникевич



Санкт-Петербург

2023

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)
М 34

Редакторы:

В. Е. Багно, Т. В. Мисникевич

Рецензенты:

Е. Е. Дмитриева, чл.-корр. РАН, заведующая Отделом русской классической литературы
Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
А. А. Карпов, д.ф.н., заведующий кафедрой истории русской литературы
Санкт-Петербургского государственного университета

М 34 Материалы к Новой академической «Истории русской литературы»: сборник /
Под ред. В. Е. Багно, Т. В. Мисникевич. СПб.: Издательство Пушкинского Дома,
2023. 487 с.

ISBN 978-5-87781-074-7

Настоящее издание включает материалы готовящейся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН Новой академической «Истории русской литературы». Данные материалы, которые будут в перспективе положены в основу ее отдельных разделов и глав, охватывают все периоды становления и развития русской литературы и дают возможность составить представление о концепции, положенной в основу этого фундаментального труда: авторский коллектив допустил возможность отойти от традиционных моделей истории литературы, строившихся либо на «лучших» образцах (вершинных достижениях), либо, наоборот, на наиболее эмпирически-характерных массовых («средних») явлениях; кроме того, суть предлагаемого подхода заключается в переключении внимания с «законченных» и «самодовлеющих» периодов» на переходные. Концепция предлагаемого труда определяется стремлением осмыслить историко-литературный процесс во всем его многообразии и разнородности, дать по возможности максимально полную и объективную картину. Ключевыми при таком построении становятся эпохальные по значению, но короткие по времени переходные периоды, совмещающие в себе свертывание предыдущей структуры и завязь новой и осуществляющие связь соседних циклов.

ISBN 978-5-87781-074-7 © Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Литература Древней Руси

| | |
|---|---|
| Старшие славяно-русские переводы <i>Буланин Д. М.</i> | 4 |
|---|---|

XVIII век

| | |
|---|----|
| Н. М. Карамзин <i>Кочеткова Н. Д.</i> | 39 |
| И. И. Дмитриев <i>Кочеткова Н. Д.</i> | 63 |
| М. Д. Чулков <i>Веселова А. Ю.</i> | 76 |
| Матвей Комаров <i>Веселова А. Ю.</i> | 83 |

Золотой век

| | |
|---|-----|
| А. А. Бестужев (Марлинский) <i>А. А. Полякова</i> | 91 |
| А. А. Дельвиг <i>Е. В. Кардаш</i> | 107 |
| М. Н. Загоскин <i>О. С. Муравьева</i> | 115 |
| И. И. Лажечников <i>О. С. Муравьева</i> | 124 |
| М. В. Милонов <i>Т. А. Китанина</i> | 135 |
| Н. Ф. Павлов <i>Т. А. Китанина</i> | 144 |
| В. И. Панаев <i>О. С. Муравьева</i> | 153 |
| А. А. Шаховской <i>Е. В. Кардаш</i> | 163 |

Эпоха реализма

| | |
|--|-----|
| Почвенничество. <i>К. А. Барит</i> | 170 |
| Народничество как идеология и литературное течение. <i>С. В. Березкина</i> | 210 |
| А. К. Толстой <i>В. А. Котельников</i> | 222 |
| Б. М. Маркевич <i>В. А. Котельников</i> | 259 |
| К. Н. Леонтьев <i>В. А. Котельников</i> | 274 |

Эпоха модернизма

| | |
|---|-----|
| Леонид Андреев. <i>В. Н. Быстров</i> | 293 |
| Дореволюционный И. А. Бунин. <i>Т. М. Двинятина</i> | 318 |
| Андрей Белый. <i>А. В. Лавров</i> | 338 |
| М. А. Волошин. <i>А. В. Лавров</i> | 371 |

Русское зарубежье

| | |
|---|-----|
| Литература русского зарубежья первой половины XX века и религиозно-философская мысль: Художественное воплощение христианского мирозерцания в прозе и поэзии зарубежья <i>А. М. Любомудров</i> | 400 |
| Эмигрантское творчество И. А. Бунина. <i>Т. М. Двинятина</i> | 422 |
| Гайто Газданов <i>С. А. Кибальник</i> | 439 |

Литература советского периода

| | |
|---|-----|
| К. К. Вагинов. <i>С. А. Кибальник</i> | 462 |
| Драматургия А. В. Вампилова и позднесоветская повседневность. <i>Н. В. Семенова</i> | 480 |

В своем курсе лекций, посвященных древнерусской переводной литературе, А. И. Соболевский констатировал, что в общей массе обращавшихся в домонгольской Руси памятников письменности оригинальные произведения составляли не более 1%. Позднее, считал он, — в XV–XVI вв. — эта доля увеличилась до 10%.¹ Первый вопрос, возникающий по поводу подобных подсчетов, касается принципов отделения оригинального от прочего, да и сама операция отделения в отношении религиозной письменности является абсолютно незаконной. Так, в обязательном порядке в рассказе о русской литературе XII в. дается очерк о Клименте Смолятиче, который был прозван «философом» и которому в рукописях усвоено Послание, адресованное некоему пресвитеру Фоме. При этом лишь скороговоркой отмечается, что, за исключением короткого предисловия, Послание представляет собой компиляцию из экзегетических отрывков, находящую близкие аналогии в весьма архаичных собраниях катен. Присоединение такого текста к 1% Соболевского будет, по меньшей мере, сомнительно. Ясно, что установленная ученым пропорция — и та оказывается приукрашенной в пользу отечественной словесности. Ясно, в любом случае, что доля ее в древнейшей письменности ничтожна. Составители десятитомной «Истории русской литературы», лучшей в историографии, несмотря на издержки, обусловленные эпохой и методом, пришли к единственно правильному решению, когда отвели для раздела о переводах почти половину объема тома, посвященного литературе XI — начала XIII века. У глав этого раздела есть много достоинств, ибо написаны они лучшими специалистами своего времени, в том числе, А. С. Орловым, В. П. Адриановой-Перетц, Н. К. Гудзием, и др., а на некоторые из глав ссылаются и сейчас как на полноценные научные исследования (см., например, принадлежащий И. П. Еремину параграф о патериках, и др.). Из принципиальных положений, не утративших своей актуальности, которые сформулированы в общей характеристике переводного массива, стоит выделить два. Первое — это очень осторожный подход к проблеме, касающейся обособления восточнославянских переводов от южнославянских. Второе — отказ от попыток наложить более мелкую хронологическую сетку на переводы, безусловно или предположительно ставшие доступными восточнославянским книжникам в течение первых трех веков после принятия христианства. Переводы еще меньше поддаются распределению во времени, чем тексты, составленные или компилированные на Руси. В будущей истории древнерусской литературы не стоит забывать о том и о другом принципах, которые, кстати, до определенного момента находились на вооружении также и у авторов позднейших масштабных опытов по истории русской словесности, включая упоминавшийся в начале нашего повествования четырехтомный труд 1980–1983 гг. Есть, однако, два аспекта, которые остались в существующих исторических панорамах почти не затронуты, или остались в

¹ Соболевский А. И. Древнерусская переводная литература: Курс лекций. СПб., 2019. С. 42.

тени, будучи заслонены обзором конкретных переводных произведений. Между тем, сосредоточившись на этих аспектах, исследователь сможет взглянуть на совокупность переводов как на некий цельный «живой» организм, сначала убедившись в слаженном течении физиологических процессов внутри организма, потом — в координированной работе всех его членов снаружи. Соответственно, начать нужно с теории перевода, с тем чтобы потом перейти к структуре корпуса переводов, каков он с высоты птичьего полета. Тут же можно сообщить о происхождении и судьбах разных групп переводных писаний. Но уже в первом абзаце данного раздела следует предупредить читателя, что речь пойдет о переводных текстах, несомненно или предположительно обращавшихся в русской письменности в течение трех столетий — с XI по XIII в. включительно. Это важно, потому что в отношении оригинальных или гибридных (с долевым участием местных авторов) восточнославянских памятников мы придерживаемся несколько более дробной периодизации литературного процесса.

Теория перевода

Следующие далее приуготовительные замечания предлагают самый черновой набросок для будущего адекватного, безусловно значительно более детального, чем наше, описания того комплекса вероисповедных принципов и технологических процедур, на которых строилась в славянском Средневековье передача языковыми средствами одного языка феноменов другого. Этот комплекс обычно не совсем точно именуют «теорией». Дальше термин будет использоваться вполне условно, почему мы считаем более правильным заключать его в кавычки. Интересующая нас «теория» объявлена наиболее полно в двух памятниках, которые написаны на заре славянской письменности, — в отрывке без начала и без конца, известном в науке как Македонский кириллический листок, и в Предисловии Иоанна Экзарха («Прологе») к переведенному им «Богословию» Иоанна Дамаскина. В Македонском листке и в Предисловии обсуждается одна и та же тема — как при переводе передать оригинал в единстве его содержания и формы. Переводить предстояло сакральные тексты, в первую очередь, Евангелие, следовательно, всякое отступление от оригинала могло трактоваться как святотатство. В подобных книгах, согласно знаменитой формуле блаженного Иеронима, «даже порядок слов является таинством» (PL, vol. 22, col. 571). При этом тексты в двух интересующих нас «теоретических» опусах, хотя лишь частично перекрывают друг друга, находятся в несомненном родстве, о чем говорит и одинаковый ход мысли, и терминология, и даже одна и та же цитата из сочинения псевдо-Дионисия Ареопагита «О божественных именах». Авторы опусов оправдываются, что, при воспроизведении греческого оригинала, в случае конфликта в языке реципиента между содержанием и внешней оболочкой, они отдавали предпочтение содержанию. Может показаться удивительным, что в недрах литературы, не регулировавшейся нормативными пособиями по поэтике и красноречию, не интересовавшейся абстрактной философией, в культуре, где все эти науки были объявлены языческими «хитростями», родились столь изощренные построения по поводу конкордации в языке смысла и формы. Видимое противоречие снимается, если учесть три обстоятельства.

Во-первых, оба текста написаны на балканском юге. Хотя в культурной общности Slavia Orthodoxa именно южные славяне были производителями литературных

образцов и, хотя изначально интердикт на словесные «хитрости» был наложен именно ими, здесь в бóльшей степени чувствовалось влияние Византии, нежели в Древней Руси. В Византии же вкус к словесным наукам, включая философию, сохранился во все времена. Во-вторых, жанр, к которому принадлежат тот и другой тексты, подсказывает, в какой модальности должна осуществляться их интерпретация. По поводу жанра Македонского листка высказывались разные предположения. Примеры, иллюстрирующие там трудности перевода, отсылают к евангельскому тексту, поэтому доказывали, что и в листке, и во вступительном рассуждении к «Богословию» отразилось предисловие Константина-Кирилла к его главному труду на литературном поприще. То есть к переводу Евангелия (А. Вайан). Эту гипотезу в ее конечном выводе нельзя ни доказать, ни опровергнуть, хотя жанр обсуждаемых памятников определяется однозначно, благодаря функции второго из текстов. «Пролог» Иоанна Экзарха представляет собой сочинение с ярко выраженной жанровой спецификой. Это авторское предисловие, которое, находясь в композиционно маркированном месте, использовалось в средние века для декларации благочестия. Канонизированные формулы должны были показать отсутствие у автора греховного самомнения, его трепет перед грандиозностью задачи и — главное — благочестивость его намерений. Таково назначение «Пролога», а раз Македонский листок перекликается с ним по тексту, закономерным будет вывод, что этот фрагмент, по прихоти истории изъятый из окружения, тоже в свое время стоял во главе какого-то крупного переводного произведения. И дальше: принимая во внимание жанровые особенности памятников, утверждаем, что в них нужно искать не переводческую программу безучастного исполнителя, а покаяние того и другого автора по поводу отступлений от единственно возможного метода передачи текста. Метод этот продиктован был не логически обоснованной «теорией», а вероисповедными установками тех, кто брался за ответственное дело — перенести священные слова из одного языка в другой. Учитывая, что поведение переводчика диктовалось внеязыковыми, притом конфессионально значимыми требованиями, которыми он не мог пренебречь, термин «теория», модернизирующий литературную культуру эпохи (условно используем его и далее), правильно было бы раз и навсегда заменить словом «доктрина». Замена тем более простая, что понятие «переводческая доктрина» можно соотнести со словосочетанием «литературная доктрина», которое употреблял Р. Пиккио, чтобы обозначить механизм, регулировавший у православных славян писательскую активность. Как утверждал ученый, вместо предписаний литературной теории, которой не было, писателям следовало ровняться на образцовые тексты, отбиравшиеся не по эстетическим, а по религиозным критериям.²

Итак, ключ к пониманию Македонского листка и «Пролога» нужно искать не в отвлеченной «теории», а в религиозной доктрине. Таково третье и самое важное обстоятельство, которое необходимо помнить при объяснении наших «доктринальных» руководств. Правильный путь для их толкования задают находящиеся там ссылки на безусловные для всего православного мира авторитеты. Как было сказано, и листок, и Предисловие цитируют трактат псевдо-Ареопажита, а листок, кроме того, ссылается на «памятную записку» Кирилла Александрийского

² Пиккио Р. Влияние церковной культуры на литературные приемы Древней Руси. Пер. с англ. // Пиккио Р. *Slavia Orthodoxa: Литература и язык*. М., 2003. С. 122–162.

пресвитеру Евлогию, извлечение из которой в листке реконструировал Вайан. Чем объясняется соединение этих громких имен в рамках одного рассуждения? — Ответ дан Х. Кайпертом, который доказал, что приведенный в листке фрагмент из Ареопагита славянский автор взял из какого-то догматического флорилегия, родственного флорилегии, изданному Ф. Дикампом под названием “Doctrina patrum”. Обращение же к Ареопагиту составителей флорилегия обусловлено было потребностями спора с монофизитами. Эти последние, отстаивая свою позицию, апеллировали к высказываниям Кирилла Александрийского, допускавшего, при дебатах о двойной природе Спасителя, непоследовательность в терминологии.³ Для строгих диофизитов, смущенных неупорядоченным словоупотреблением архиепископа Александрийского, очень кстати оказалось рассуждение Дионисия Ареопагита, считавшегося учеником апостола Павла. Ибо Ареопагит писал, что лишь неразумные люди могут быть поглощены не смыслом (буквально — «силой», τῆ δυνάμει) речения, а лишь его словесной оберткой («бессмысленно обращаться не к силе замысла, но к словам», как изящно перевел А. Ф. Лосев). Этим людям свойственно быть «привязанным к элементам, не имеющим смысла буквам, к слогам, к неизвестным словам, не проникающим до разумного (сознания) их души, но жужжащим по их губам и ушам» (цитируем по переводу Лосева). Как если бы нельзя было заменить «четыре» на «дважды два», сказать вместо «прямая» линия — «правильная», вместо «родина» — «отечество» (в греческом игра слов — τὴν πηρὶδα διὰ τῆς πατρίδος). Что касается мысли Кирилла Александрийского, то использование данного его высказывания в славянском тексте — вещь, на первый взгляд, почти невероятная. Ведь по граничащему с вызовом заявлению знаменитого богослова, еретики, случается иногда, исповедуют те же истинные догматы, что их оппоненты. Позднее такая идея была бы и сама сочтена еретической. Одновременно богослов решительно противится тому, чтобы смешивали слова и их денотаты. Скорее всего, цитата из Александрийского святителя извлечена из того же флорилегия, откуда заимствована была мысль Ареопагита. Вполне прозрачно, каково могло быть значение указанных греческих источников для читающихся в Македонском листке и в «Прологе» рассуждений о допустимости варьировать форму выражения в результирующем языке.

Хотя авторы славянских текстов брали цитаты из флорилегия, само присутствие имени Ареопагита говорит о том, что их волновала именно религиозная проблема. В своих выкладках ни один, ни другой из христианских классиков не затрагивают вопросов, касающихся трудностей, сопряженных с деятельностью переводчиков. На самом деле, для понимания пафоса, пронизывающего листок и «Пролог» — это несущественный нюанс. Обсуждение славянских авторов в любом случае сосредоточено на философии языкового знака, и принципиально ошибочно сводить разбираемые ими проблемы к одной лишь переводческой технологии. Через восточно-христианскую концепцию образа, наиболее отчетливо сформулированную не кем иным, как Иоанном Дамаскиным, автором «Богословия», отраженная в листке и в «Прологе» философия языка прямо восходит к мистической картине мира, которая нарисована в корпусе сочинений Дионисия Ареопагита. Согласно концепции

³ Keipert H. “Velikyj Dionisie sice napisa”: Die Übersetzung von Areopagita-Zitaten bei Euthymius von Tarnovo // Търновска книжовна школа. Т. 2: Ученици и последователи на Евтимий Търновски. Втори Международен симпозиум. София, 1980. S. 326–350.

Ареопагита, благодаря которой христианство прочно усвоило краеугольные идеи неоплатонизма, вся чувственно воспринимаемая действительность соотносится с божественными прообразами. Рукотворные образы позволяют смертному, стремящемуся к умопостигаемому миру, достигнуть прообразов и, таким образом, выйти с помощью сотворенных вещей за пределы своей материальной оболочки. Однако для того, чтобы феномены привели к божественному источнику, требуется еще исходящая из этого источника благодать, присутствие которой делает парадоксальным образом излишними — ненужными все материальные образы. Языковые знаки, звучат ли они или закреплены на письме, могут быть тоже представлены как образы, обладающие мотивированной связью с обозначаемым, закрепленной чудесным участием благодати в установлении такой связи. Именно благодать является конечной целью говорения и писания, как и вообще любого обращения к образам, ибо сами по себе они являются лишь несовершенными посредниками на пути к небесной иерархии. Благодатная связь обозначаемого с обозначаемым должна быть сохранена текстом во что бы то ни стало, почему и рождаются трудности при синонимическом словопотреблении и тем более при переводе. Если принять эту исходную посылку и довести ее до логического предела, перевод с одного языка на другой будет невозможен в принципе. Здесь у нас подходящий случай вспомнить то, о чем уже говорилось, — что иудеи, не обремененные предрассудками неоплатонического наследия, прямо сокрушались о появлении Торы в переводе на греческий язык.

То, чем озабочены авторы листка и «Пролога», — необходимость изготовить или отыскать для знаков одного языка единственно возможные эквиваленты в другом, — продиктовано стремлением перенести вместе с материальными знаками заключенную в них благодать. Стало быть, это должны быть правильные эквиваленты, или «истовые», по выражению наших авторов. Идеальным образцом такой процедуры для средневековых славянских писателей служил подвиг на ниве слова, совершенный Константином-Кириллом, когда он, осененный божественной благодатью, сначала сотворил славянский алфавит, а потом, с помощью своего творения, перевел с греческого языка Евангелие. Подвиг просветителя понимался как чудо, ознаменовавшее религиозное просвещение всех славян. Не случайно, как мы отмечали уже, русский летописец включил подробный рассказ о случившемся в число приуготовительных к Крещению Руси событий. Категория чуда позволяла представить сотворение алфавита как миссионерское деяние, как составную часть обращения невегласов к благодатной вере и соотносить занятия переводчиков с дарованием языков апостолам и проповедью язычникам апостола Павла. Его образ зримо или подспудно присутствует во всех текстах Кирилло-Мефодиевского цикла.⁴ Через обращение к чуду удавалось справиться с неразрешимой по сути своей задачей — создать текст, тождественный самому себе, но на другом языке.

Алфавит достаточно было даровать народу один раз (приходится думать, что смена глаголицы на кириллицу, или наоборот, воспринималась в рамках рассмотренной доктрины как чисто технический маневр). Между тем, книжникам, получившим в руки изобретение Кирилла Философа, приходилось заниматься переводами и дальше, так что чудесное начало, вложенное просветителем в акт перевода

⁴ Пиккио Р. «Вопрос о языке» и кирилло-мефодиевский славянский мир. Пер. с итал. // Пиккио Р. *Slavia Orthodoxa*. С. 244–362.

резонировало в трудах его преемников вновь и вновь. Подобно тому, как копии чудотворной иконы сохраняли ее божественный заряд, новые переводы мультиплицировали чудо. И всякий раз перед их создателями вставал вопрос о подборе «истовых» эквивалентов, вопрос, наполненный для них не лингвистическим, а конфессиональным содержанием. При поиске соответствий каждой семанте нужно было в идеале придать те же грамматические атрибуты, какими она обладала в оригинале. Понятно, что на уровне лексики то и дело возникали непреодолимые препятствия к воспроизведению переводчиком присущих оригиналу пропорций между семантикой и грамматикой. Как раз о морфологических расхождениях в паре греческих и славянских слов идет речь в листке и «Прологе». Их авторы с горечью констатируют, что несоответствия возникают, например, в категориях рода и числа, и иллюстрируют разницей конкретными параллелями из двух языков. С таким прискорбным фактом переводчикам приходилось мириться, и приоритетной задачей они всегда считали удержание нужного смысла. Следы их безнадежной борьбы за воспроизведение в каждой лексеме той и другой — двух составляющих (формы и семантики) отразились в некоторых переводческих дублетах, к которым, в частности, прибегал в своей работе Иоанн Экзарх.⁵ Концентрация всех усилий переводчика на передаче каждого слова по отдельности имела серьезные издержки, потому что доктрине приносились в жертву вертикальные и горизонтальные связи лексики, и текст распался на множество независимых друг от друга частиц. Каждая из частиц могла быть переведена верно, но это порой только мешало читателю понять смысл целого. Так нередко обстоит дело с переводом ономастики (в частности, топонимики), когда в имени собственном переводчики реанимировали стершущуюся с течением времени внутреннюю форму слова (приводят много примеров подобного рода из «Александрии», Хроники Георгия Амартола, переводного Синаксаря).

Греческому слову, вырванному из контекста, могло быть придано неправильное значение. Пренебрежение окружением лексемы вело к тому, что писатель совершал ошибки, обусловленные смешением в подлежащем переводу оригинале букв, сходных по написанию, или звуков, сходных по звучанию. Кстати, наличие в одном и том же переводном тексте как ошибок, связанных со зрительным восприятием греческого, так и ошибок, связанных с его усвоением на слух, никто до сих пор толком не объяснил. По-видимому, фонетические ошибки делались книжником в процессе внутреннего диктанта (возможно, произнесения вслух) того находившегося в процессе перевода греческого текста, который лежал перед его глазами. Неверное прочтение букв этого текста, в свою очередь, вело к ошибкам другого типа (ср. сказанное выше об иудейских предписаниях переписчикам Торы). Как бы то ни было, начиная с переводов «золотого века», в славянской письменности находилось в обращении великое множество переводных памятников с большим или меньшим количеством ошибок, порожденных подходом к слову как изолированному элементу текста. В результате, технология, которая назначена была контролировать передачу каждого иностранного слова в единстве его смысла и формы, парадоксальным образом вела к ошибкам против того (подстановка неуместного значения) и другого (зрительные и слуховые ошибки).

⁵ Hansack E. Zur Übersetzungsstil des Exarchen Johannes // Die Welt der Slaven. 1979. Jhrg 24. H. 1. S. 121–171.

Но единожды совершившись, чудо отождествления двух текстов не предусматривало обратного хода. Поскольку произведения, содержащие указанные дефекты, воспринимались книжниками как составная часть православного предания, блюстители традиции противились их правке по оригиналу. Таково объяснение, почему многие из подобных произведений дожили до конца средневековой эпохи. Необходимо признать, что дефекты отражают изъяны технологии и не свидетельствуют о низком уровне переводческой культуры. По ним нельзя делать вывод, что создатели памятников, обладающих указанными недостатками, плохо знали греческий язык, как силятся доказать строгие судьи от А. Лескина до сегодняшних экспертов. Судьи не хотят принимать в расчет того, что в средние века часто пренебрегали конкретной языковой ситуацией с влияющей на нее национальной и исторической обстановкой и склонны были подгонять ее к универсальным грамматическим категориям. Смеем думать, что, довольствуясь формальными критериями при классификации ошибок, судьи недооценивают общекультурный, точнее религиозный фактор. Находясь в атмосфере перманентного чуда, которое только и могло обеспечить благодатью найденные ими «истовые» эквиваленты, переводчики, надо думать, не считали изъяны своей технологии изъянами, коль скоро эта технология позволяла приблизиться к цели. Если чудо совершилось, значит, с точки зрения писателей того времени, искомые эквиваленты были подобраны успешно. А то обстоятельство, что в законченное после тяжких трудов переводное произведение проникли многочисленные ошибки, или то даже, что весь текст этого произведения оставался непонятным читателем, не очень уже огорчало создателя текста, как, впрочем, и самого читателя. Ведь один и другой в процессе своих благочестивых занятий знали, что через эти занятия они будут причастны благодати.

Вернемся от переводческой практики к «теории». Мы поняли, что значил сам феномен слова для древних «теоретиков», обсуждавших принципы перевода. Мы заметили, что именно отдельное слово находилось в фокусе внимания у тех тружеников пера, которые произвели на свет внушительный корпус переводных памятников. Мы констатировали, что привязанность к слову, даже неверному, препятствовала исправлению памятников, пострадавших из-за описанной, несовершенной с рациональной точки зрения, технологии. Наконец, и это важнее всего прочего, мы знаем об ответственности слова перед самой религиозной системой за чудесное превращение текста на одном языке в текст с «истовыми» словами на другом языке. Как видим, трудности неизменно возникали и преодолевались на уровне лексики, поэтому понятие «переводческая доктрина» удобно, думается, дополнить, определив одновременно и вероисповедный фундамент, и практический регламент, которого придерживались переводчики в своей работе. Будем называть это «доктриной пословного перевода». Определение «пословный» необходимо отличать от однокоренного и широко используемого определения «дословный» — характеристики довольно расплывчатой, потому что ее, вообще говоря, можно применить к любому переводу, стремящемуся по возможности исправно следовать за оригиналом. «Дословный», термин, часто заменяемый синонимичным «буквальный», определяет, вообще говоря, только тенденцию, потому что верность оригиналу вплоть до буквы сделала бы перевод неудобочитаемым. При описании противоположной тенденции говорят о «вольном» или «свободном» переводе, но и здесь тот, кто стал бы злоупотреблять свободой, разорвал бы всякую связь с оригиналом, и его работа не могла

бы уже считаться переводом вообще. Переводчик, обращающийся к сакральным текстам, естественно, не может позволить себе вольности, и идет по первому пути — пути «буквализма». Поэтому декларации о переносе из оригинала разом и семантики, и несущих ее условных знаков (что бы под ними ни понималось) стали переводческим топосом, тем самым, который усвоили и автор Македонского листка, и Иоанн Экзарх. Но сама по себе тенденция к «дословности» не привязана к религии, к благодати. Она совсем не обязательно требует участия в процессе переложения с языка на язык мистики и чуда, делающих перевод носителем и распространителем спасительной благодати, — тем, что мы выявили за рассуждениями славянских писателей. Важно понять, что слова благодатны не только в их совокупности, но и каждое из них по отдельности. Здесь-то наш терминологический неологизм и расходится в своем значении с общепринятым термином «дословный (перевод)». Культ слова как самоценной субстанции подразумевал работу переводчика «пословно», т. е. слово за словом, позволяя ему игнорировать контекст и сосредоточить все силы на поиске «истового» эквивалента к данной, отдельно взятой лексеме оригинала.

Итак, конечная цель применяемого переводчиками механизма, которому давалось принципиальное богословское обоснование и который можно называть «доктриной пословного перевода», заключалась в том, чтобы, через репродукцию не только содержания, но и формы оригинала, обеспечить равную словам источника сопричастность результирующих слов их трансцендентным прообразам. Каждый перевод скрывал в себе, таким образом, частицу первоначального чуда. Наш разбор единственной для старшего периода «теории» перевода привел нас к тому, что так называемая «теория» должна быть переименована в своеобразное «исповедание веры» и правильно определена как «доктрина». Правильное определение иногда само по себе позволяет составить прогноз о масштабах распространения разбираемой мыслительной конструкции в пространстве и во времени. Убедившись в том, что доктрина пословного перевода имела религиозную мотивировку, мы поймем причины ее географического размаха и исторической устойчивости. Обсуждая на данном этапе нашего рассказа переводную литературу южных и восточных славян, освоенную ими в течение первых столетий существования письменности, мы можем утверждать априори, что никаких конкурентов у рассмотренной доктрины здесь не появилось и не могло тогда появиться. Кстати, тем самым подрубается еще одна опора под доказательной базой тех, кто занимается разграничением в старшем корпусе переводов южнославянского и восточнославянского сегментов. Но если альтернативной теории не было, могли быть, независимо от их локализации, любопытные частные отступления от генеральной линии в реальной практике переводчиков. Поскольку такие отступления не носили системного характера, их, естественно, следует обсуждать при характеристике того текста, где эти отступления обнаруживаются. Что касается судьбы доктрины в более поздние времена, то строго говоря, эта проблема тоже должна обсуждаться в связи с анализом тех общекультурных изменений, какие предстояло пережить славянским народам по ходу истории. Все же без предельно краткой справки об исторических испытаниях на прочность, пережитых доктриной, нелегко представить себе универсальность тех основоположений переводческого дела, с какими мы познакомились и какие, как мы знаем теперь, были сформулированы еще на заре славянской письменности.

Выросшая на корнях православного вероучения, доктрина пословного перевода не могла естественным образом отмереть. Это было бы равносильно пересмотру догматики, отказу от учения, насквозь пропитанного мистикой в духе Дионисия Ареопагита, о путях приближения к Всевышнему. Но времена менялись. Всякая религия переживает периоды обновления, которые как бы вдыхают силы в систему верований, становящихся с течением лет рутинной и теряющих оттого свою внутреннюю энергию. Так вот, если сама доктрина не подлежала пересмотру, то объекты ее приложения, хотя и скрепленные участием чуда, оставались все-таки делом рук человеческих, а потому небезгрешных. Религиозное одушевление, охватившее с XIV в. православный мир и справедливо называемое духовным возрождением, широко откликнулось у южных, а потом и у восточных славян. В соответствии с традициями славянской культуры возрождение резонировало не в отвлеченных богословских прениях, вроде паламитских споров, а в конкретных мероприятиях, находящихся в компетенции религии. В частности, пересмотру был подвергнут основной фонд переводной литературы, причем старые переводы и редакции заменили новыми. О том, чем вызвана была эта ревизия, отчасти можно узнать из «Сказания о писменех» Константина Костенечского, болгарского и сербского писателя первой половины XV в. Не пускаясь сейчас в разбор «Сказания», ограничимся тем, что ближе связано с судьбой интересующей нас доктрины. Остались в силе ее богословские основания и сам пословный принцип передачи оригинала, в соответствии с которым в XIV–XV вв. продолжали создаваться новые переводы и редакции. Участие божественной благодати, сообщенной чудесному изобретению Кирилла и Мефодия, специально подчеркивалось «Сказанием». Продукты их деятельности подверглись, согласно «Сказанию», порче, когда они попали в руки погрязших в грехах и невежественных переводчиков и переписчиков, из-за которых с течением времени славянская письменность утратила свойственное ей прежде благодатное начало. Теперь задача, как ее видел Константин Костенечский, а с ним, по-видимому, другие энтузиасты православного возрождения у славян, заключалась в возвращении литературе ее способностей служить мистическим посредником между человеком и Богом. Решить эту задачу «теоретик» предлагал посредством максимального приближения славянской орфографии к греческой, но главное — через нравственное очищение всего общества и представлявших его в литературе тружеников пера. «Сказание», как отметил исследователь памятника, являлось не руководством по правописанию, а апологией православия.⁶ Как бы то ни было, репутация доктрины пословного перевода, чуть было не поколебленная в эту переломную эпоху, все-таки была спасена.

Над монополией доктрины нависла более серьезная угроза, когда, столетие спустя, ошибки в прежних памятниках переводной письменности и сами врожденные изъяны принципа пословного перевода впервые стали подвергаться критике с рационалистических позиций. Сначала критические замечания рождались не на почве теоретических разногласий, а в процессе практической деятельности, когда переводчики и справщики стали заострять внимание на том, что на определенном месте в старых переводных памятниках находится явная ошибка против соответствующего чтения в оригинале. В собственных переводах переводчики-рационалисты не

⁶ Goldblatt H. Orthography and Orthodoxy: Constantine Kostenečki's Treatise on the Letters (Skazanie izjavljeno o pismenex). Firenze, 1987 (Studia Historica et Philologica. Vol. 16).

видели оснований фетишизировать отдельные слова, стремясь воспроизвести их комбинацию, передающую нужный смысл и регулируемую грамматикой. Причем, их правка затрагивала самые главные в церковной службе книги — Триодь, Служебник, и др., изменения в тексте которых воспринимались привычными к старым чтениям членами причта и прихожанами очень болезненно. Видя их упорство, переводчики нового склада объясняли его, как и само возникновение ошибочных чтений, невежеством ретроградов, неосведомленностью традиционалистов в словесных науках, прежде всего, в грамматике. Такого рода мысли любил развивать привлеченный к переводческой работе Максима Грек, позднее — считавший себя его учеником Курбский, а с середины XVII в. — ученые монахи, во множестве подвизавшиеся в Москве при центральных учреждениях светского и церковного ведомства. В большинстве своем они прошли выучку в иезуитских академиях и коллегиях, чаще всего — на территории Речи Посполитой. Рационалистическое течение можно условно назвать «грамматическим подходом» к процедуре перевода. Правила, которые приверженцы этого подхода диктуют литератору, на первый взгляд, мало отличаются от тех, что были сформулированы при обосновании старой доктрины. Как и тогда, декларируется, что переводить нужно содержание и форму текстовых единиц оригинала в их единстве, не допуская однако потери смысла в погоне за формальным тождеством. Повторяется, что перевод должен быть буквальным («дословным»), что при передаче сакральных текстов на первом месте стоит точность и никакие отступления от оригинала недопустимы, и проч. В спорах с традиционалистами воспроизводится и узаконенная Иоанном Дамаскиным теория образа, давшая обоснование прежней доктрине.⁷ В чем же тогда заключается разрыв грамматического подхода с доктриной? — Если ограничиться тем, что лежит на поверхности, можно отметить, что адепты нового подхода избавились от пословного принципа как технологического приема, обусловившего изъяны старых переводов, которые можно назвать изъянами, только если подходить к этим переводам с позиции здравого смысла. Но разрыв заслуживает и более углубленной оценки. Если вспомнить о чудесном элементе, который сообщала переводам старая доктрина, то ясно будет, что грамматический подход лишает мистического заряда объекты, выбранные для передачи средствами другого языка. Новая генерация славянских переводов, создатели которой перешли на рационалистические позиции и сосредоточились на прагматическом аспекте своих трудов, — эта генерация стала тем самым безблагодатной.

Следует ли из сказанного, что грамматический подход похоронил доктрину? — Ни в малой мере. Как должно быть ясно из сказанного, доктрина пословного перевода не открывала сама по себе никаких философских и богословских тайн. Она лишь применила к работе переводчика средневековую философию языка, согласно которой языковые знаки, будучи материальными экспонентами мира трансцендентного, находились с ним в реальной связи. В этом последнем смысле самые рьяные пропагандисты грамматического подхода оставались заложниками отвергаемой ими концепции. Ибо доколе они признавали догматы и ритуалы православной церкви, доколе и в молитвах, и в поклонах, и в иконопочитании они шли по тому самому

⁷ Подтергера И. Типы аргументации в споре о книжных реформах патриарха Никона: «Силлогизм Аристотеля» и похвала языку // Wiener Slavistisches Jahrbuch. N. F. 2014. Bd 2. С. 31–70.

пути богопознания, какой произвел на свет доктрину. Несложно заметить, что доктрина, если брать ее идейную подоплеку и верить по ее рецепту в прямую связь слова и его денотата, торжествует в магии. По мере того, как исторические конфессии отрываются в наше время от своих спиритуалистических корней и образовавшийся вакуум заполняется самыми примитивными суевериями, доктрина пословного перевода покоряет новые и новые горизонты. Таковую тенденцию вполне можно считать одним из симптомов возвращения к средневековым (чаще всего, еще более архаичным) магическим манипуляциям с письмом, мало напоминающим то возрождение духовных ценностей, какое Бердяев связывал со своей концепцией «Нового Средневековья».

Структура, генезис и судьба корпуса переводов

Чтобы приблизиться к ценностям и к среде тех книжников, кто переписывал, читал и хранил переводные тексты, начнем с двух перечней. Первый — это произведения, вошедшие в тот обзор древнерусской переводной литературы первых веков, который мы признали наиболее обстоятельным и который находится в десяти-томной «Истории русской литературы». Это в некотором смысле собранные в букет наиболее репрезентативные феномены по интересующему нас разряду письменности. Второй — это предпринятая Р. Марти попытка выстроить из всего фонда сохранившихся восточнославянских рукописей XI–XIV вв. универсальную функциональную модель, которая отразила бы взаимосвязи отдельно взятых книг по вертикали и по горизонтали.⁸

Если пропустить в той части «Истории», которая посвящена переводам, гл. 1 с находящимися в ней общими рассуждениями и учитывать только то, что получило у авторов следующих глав хотя бы краткую характеристику, первый перечень будет выглядеть так (названия книг и произведений даются в сокращении): гл. 2 («Библейские сказания»): Паремийник, Евангелие-апракос, Евангелие-тетр, Книга Даниила, Песнь Песней, Псалтирь, Книга Притчей Соломона, Книга Премудрости Соломона, Екклесиаст; гл. 3 («Апокрифы»): Индекс, Паралипомен Иеремии, Сказание Афродитиана, Первоевангелие Иакова, Хождение Петра, Андрея, Матфея, Руфа и Александра, Хождение Богородицы по мукам, Хождение Агапия, Евангелие Фомы, Сказание о крестном древе; гл. 4 («Житийная литература»): Житие Евстафия Плакиды, Житие Нифонта, Житие Антония Великого, Житие Алексея человека Божия, Житие Саввы Освященного, Житие Феодора Студита, Житие Василия Нового, Житие Андрея Юродивого, Житие Георгия Победоносца, Житие Феодора Тирона, Житие Феодора Стратилата, Житие Вита, Житие Бенедикта Нурсийского, Житие Вячеслава Чешского (непереводное), Пролог, Четьи Минеи (на материале Успенского сборника), Синайский патерик, Египетский патерик, Римский патерик, Скитский патерик, Алфавитно-Иерусалимский патерик; гл. 5 («Византийская историческая литература»): Хроника Иоанна Малалы, Хроника Георгия Амартола, Хроника Георгия Синкелла; гл. 6 («Повести»): «Александрия», «История Иудейской войны» Иосифа

⁸ Marti R. Handschrift — Text — Textgruppe — Literatur: Untersuchungen zur inneren Gliederung der frühen Literatur aus dem ostslavischen Sprachbereich in den Handschriften des 11. bis 14. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1989. S. 113–115 (Veröffentlichungen der Abteilung für slavische Sprachen und Literaturen des Osteuropa-Instituts (Slavisches Seminar) an der Freien Universität Berlin. Bd 68).

Флавия, «О Троянских временах» в Хронике Малалы, «Девгениево деяние», Повесть об Акире Премудром, Повесть о Варлааме и Иоасафе, Повесть о царе Адариане; гл. 7 («Сборники морально-философских изречений»): «Стословещ» Геннадия, Книга Премудрости Иисуса Сирахова, «Наказание» с именем Исихия, «Пчела»; гл. 8 («Христианская гимнография»): Великопостная молитва Ефрема Сирина, Покаянный канон Андрея Критского; гл. 9 («Учительная литература»): «Златоструй», «Андрианты» Иоанна Златоуста, «Учительное Евангелие», сборники гомилий (двух типов) Григория Богослова, Огласительные поучения Кирилла Иерусалимского, «Богословие» Иоанна Дамаскина, «Паренесис» Ефрема Сирина, «Лествица» Иоанна Синайского, Изборник Симеона-Святослава 1073 г., Изборник 1076 г., Троицкий сборник XII в., «Пандекты» Антиоха, «Пандекты» Никона Черногорца; гл. 10 («Естественно-научные сочинения»): «Физиолог», «Шестоднев» Иоанна Экзарха, «Христианская топография» Козмы Индикоплова.

Систематическая классификация рукописей (второй перечень), согласно схеме Марти, слегка здесь упрощенной без ущерба для общей картины, такова (по возможности придерживаемся названий из «Каталога памятников древнерусской письменности XI–XIV вв.»): I: РУКОПИСИ с текстами, подчиненными временному принципу. I.1: Рукописи с текстами, расположенными по неподвижному и подвижному годовому кругу. I.1.1: С текстами, читаемыми при богослужении: Евангелие-апракос (включая полный и краткий апракос), Апостол-апракос (включая полный и краткий апракос), Евангелие-апракос вместе с Апостолом-апракос, Паремийник, Пролог (включая краткий и пространный, иначе — первую и вторую редакции), Стишной Пролог. I.1.2: С текстами, поющими при богослужении: Минейя (включая месячную и праздничную), Стихирарь (включая минейный и триодный), Кондакарь, Триоди (включая постную и цветную). I.1.3: С текстами, не используемыми при богослужении: Минейя Четьи. I.2: Рукописи с текстами, расположенными по седмичному кругу: Октоих (включая Шестоднев и Параклитик), Ирмологий, Псалтирь. I.3: Рукописи с текстами, расположенными по суточному кругу: Часослов. I.4: Рукописи с текстами, через чтения и песнопения предыдущих книг или косвенно, но также подчиненные временному принципу: Устав, Служебник, Канонник, Молитвенник. I.5: Рукописи смешанного состава: Псалтирь следованная, Сборники богослужебные. I.6: Рукописи с текстами хроникального повествования: летописи, Палей. II: РУКОПИСИ монографического типа. II.1: Рукописи с библейскими текстами. II.1.1: С текстами Ветхого Завета: подборка исторических книг, подборка поэтических книг, Толковая Псалтирь, Песнь Песней с толкованиями, Книга Иова с толкованиями, подборка пророческих книг (Книга Исайи с толкованиями, Книга Даниила с толкованиями). II.1.1: С текстами Нового Завета: Евангелие тетр (без толкований и толковое), Апостол тетр (без толкований и толковый), Апокалипсис толковый. II.2: Рукописи с текстами одного автора: Антиох, Василий Великий, Дорофей Газский, Ефрем Сирин, Георгий Амартол, Григорий Великий, Григорий Богослов, Ипполит Римский, Иоанн Златоуст, Иоанн Дамаскин, Иоанн Синайский, Константиантин Преславский, Кирилл Иерусалимский, Никон Черногорец, Филипп Монотроп. II.3: Рукописи с текстами, связанными друг с другом по содержанию: Кормчие, «Мерило Праведное», сборники с правовыми текстами, патерики. III: РУКОПИСИ, содержащие сборники. Чтобы не выходить за установленные нами хронологические границы (XI–XIII вв.), стоит — для корректности последующих выводов — сразу исключить

из рассмотрения охваченные данным перечнем южнославянские переводы, которые пришли на Русь в последние десятилетия XIV в. и представляют собой ранние плоды Второго южнославянского влияния. Сюда относятся Стишной Пролог, «Постничество» Василия Великого, «Диоптра» Филиппа Монотропа, а также состоящий из переводных и древнерусских по происхождению статей сборник «Мерило Праведное», старший список которого датируется XIV в., а датировка архетипа остается предметом спора. При такой оговорке, будем считать первый и второй перечни конгруэнтными в том, что касается учтенных в них источников, несмотря на формальное несоответствие этих перечней по срокам (XI-XIII и XI-XIV вв.). Насколько мы можем судить, новыми переводами восточнославянская письменность стала в XIV в. прирастать только с началом очередного (Второго) южнославянского влияния.

Думается, что уже сопоставление первого и второго перечней наводит на полезные размышления. Начать с того, что в классификации Марти, сортирующей рукописные кодексы, а не отдельные их составляющие, есть всего одна позиция, которая отсылает к книгам, полностью состоящим из славянских по происхождению материалов. Это «летописи», из которых в пределах интересующего нас ныне периода (XI-XIII вв.) с грехом пополам уместается одна лишь Новгородская по Синодальному списку, точнее старшая ее часть, состоящая из л. 1-118 об. и содержащая известия до 1234 г. Оставшаяся часть кодекса, с известиями XIII-XIV вв., датируется, как известно, XIV в. Даже Константин Преславский, чье «Учительное Евангелие» отнесено обсуждаемой рубрикой в разряд рукописей с текстами одного автора, этот автор, в действительности, составил памятник не из своих сочинений, а из переводов. Таковы факты, и трудно найти более убедительное указание на то, сколь скромное место занимали писания своих собственных авторов в письменном наследии Руси за первые три столетия после Крещения. Несопоставимость объемов будет еще выразительнее, если принять в расчет количественные показатели: единственному списку с Новгородской летописью будут противостоять десятки кодексов со служебным Евангелием (апракос) или служебными Минеями. Ясно, таким образом, что на уровне кодексов — тех единиц, которыми оперирует Марти, классификация их будет одновременно классификацией носителей одной только переводной литературы. Локальной (восточнославянской) составляющей общего фонда, растворенной в виде незначительных вкраплений в рукописях с переводными памятниками, можно при классификации подобного рода пренебречь как статистической погрешностью. И дальше: если переместить из первого отдела в перечне Марти во второй отдел всего лишь два пункта (I.1.3: Рукописи с текстами, не используемыми при богослужении: Минеи Четьи и I.6: Рукописи с текстами хроникального повествования: летописи, Палея), предложенная ученым двухчастная схема будет довольно точно отражать пропорции между двумя категориями старейших восточнославянских рукописных книг не только по их составу, но и по количеству сохранившихся единиц. Основная их масса, которая попала в первый отдел, связана с нуждами общественного и частного богослужения. Рукописи, распределяющиеся по пунктам второго отдела — все представлены единичными экземплярами, потому что находящиеся в них тексты в богослужении не участвовали.

Остаются, кроме того, сборники из отведенного им исследователем третьего отдела, которые, вследствие пестроты попавшего в сборники материала, не получается включить в общую иерархию книг, расположенных по степени их значимости.

Между тем, для истории древнерусской литературы наиболее ценны те именно рукописи, которые оказались в отделе, предусмотренным схемой Марта для сборников. Стоит вспомнить, что в Древней Руси любая книга служила символом универсума, и это ее значение наилучшим образом реализовалось в энциклопедии. Сборник воспринимался в качестве своеобразной энциклопедии, поэтому неправильно считать какой-либо из сборников случайным набором статей. Это верно даже в том случае, если не удастся выявить связующую мысль составителя или составителей, благодаря которой статьи отдельно взятого сборника оказались под одним переплетом. В широком смысле сборниками, при ближайшем рассмотрении, могут быть названы все без исключения древнерусские манускрипты.⁹ Есть поэтому своя логика и в том, что наиболее восприимчивой книжной структурой для текстов местного (восточнославянского) происхождения оказались в интересующий нас период именно сборники.

Если мы обратимся теперь к первому перечню, то немедленно убедимся, что с перечнем Марти он имеет мало точек соприкосновения. Причина расхождения между перечнями понятна, поскольку писавшие о древнерусских переводах авторы «Истории» брали за учетную единицу не рукописную книгу, а находящееся в ней произведение или комплекс произведений. Поэтому совпадают два перечня только в тех пунктах, где текст отдельно взятого произведения или их комплекса занимает всю книгу. Остальные названия по первому перечню оказываются в безвоздушном пространстве, что создает у читателей «Истории» ошибочное представление, будто характеризующие в ней произведения абсолютно независимы друг от друга и весьма условно связаны с рукописными кодексами, в которых они находятся. В будущей истории древнерусской литературы предстоит в некотором смысле совместить этот перечень со вторым, т. е. с перечнем Марти, который оперирует не текстами, а целыми книгами. Здесь мы попробуем лишь в общих чертах обсудить проблему. Не ставя перед собой особой цели подвергнуть тот и другой перечень скрупулезной критике в отношении общего их замысла или из-за предпочтения одних явлений в ущерб прочим, мы вынуждены все же внести ряд поправок и уточнений в общую картину переводного раздела литературы, вырисовывающуюся на страницах «Истории». Иначе проекция на перечень Марти, который, конечно, тоже не идеален (хотя бы из-за значительного допущения при датировке пергаменных кодексов по палеографическим признакам), не состоится. Самое неприятное — то, что из числа описанных в «Истории» переводов, по причинам, не нуждающимся в особом разъяснении, если вспомнить об эпохе, когда был издан данный труд, выпали почти все церковно-служебные книги. Это, конечно, существенно смещает баланс. Не обошлось и без фактических потерь для литературной истории. Ибо крупницы оригинального творчества южнославянских и русских писателей и гимнографов хорошо различимы в оставленном за бортом «Истории» обширном корпусе служебных рукописей, состоящих по преимуществу из переводных текстов. Более всего общая картина искажена из-за того, что переводы обсуждаются вне контекста и без учета функции, которую они выполняли в древней письменности. Если принять в расчет одно и другое, придется перетасовать учтенные в перечне памятники, перераспределив какую-то их

⁹ Буланин Д. М. Структура и состав Каталога // Каталог памятников древнерусской письменности XI–XIV вв. (Рукописные книги). СПб., 2014. С. 8–9.

часть между предложенными «Историей» тематическими рубриками, а может быть, создав и дополнительные рубрики. В частности, «Александрия» и «История Иудейской войны», незаконно попавшие в разряд «Повестей», должны быть поставлены рядом с прочими историческими сочинениями. Две из рубрик стоило бы и вовсе убрать, именно — «Апокрифы», поскольку попавшие туда тексты выделены из общей массы по каноническому, а не по тематическому признаку, и «Естественно-научные сочинения», ибо в символических и богословских толкованиях, какие дают включенные в главу памятники, нет ничего «естественно-научного». Едва ли также к поэтическим и афористическим библейским книгам Ветхого Завета, которым от дано предпочтение на страницах «Истории» перед прочими составными частями Библии, подходит общий заголовок «Библейские сказания».

Не задерживаясь дальше на замечаниях, отметим две характерные черты, свойственные первому перечню в целом. Во-первых, авторы перечня не проводят различий между переводами южнославянскими (в данном случае, когда идет речь о памятниках древнейшей эпохи, — болгарскими) и предположительно связываемыми с Русью. С таким решением авторов трудно не согласиться. Закономерно, что немалую долю из числа названий первого перечня мы уже упоминали, говоря о литературных достижениях «золотого века» болгарской литературы. В согласии с традицией в «Истории» указывается на годы правления Ярослава Мудрого, как на время, когда пришла на Русь и была усвоена большая часть болгарских переводов. Во-вторых, внимательно пересмотрев перечень, видим, что составители вносили в него переводы, очень скрупулезно относясь к вопросу об их датировке. В основном они брали памятники, сохранившиеся в рукописных книгах, которые умещаются в выбранных нами сейчас хронологических границах — XI–XIII вв. При желании можно каждый раз, обратившись к перечню Марти, найти конкретную рукопись, в которой эти памятники читаются. Но обойтись без переводных текстов, дошедших только лишь в поздних списках, было, конечно, невозможно. Какие же признаки принимались во внимание при их датировке? Признаки эти, выявленные в специальных исследованиях каждого из переводов, исправно учитываются и добросовестно пересказываются в «Истории». Чаще всего косвенным указанием на время перевода служит наличие в ранних рукописных сборниках фрагментов или цитат из отдельно взятого перевода (так обстоит дело, допустим, с «Христианской топографией» Козмы Индикоплова), иногда — использование образов и тем, разработанных обсуждаемым переводом, в древнерусских сочинениях старшего периода («Девгениево деяние»). Иногда датировка, какой придерживаются ученые составители «Истории», является лишь данью историографической традиции (Хроника Георгия Синкелла; оговоримся, впрочем, что сейчас приводят новые доказательства в пользу древности ее перевода). Приходится сразу отметить, что не все показания для датировки, к каким прибегает «История», одинаково убедительны. Например, одним из аргументов, доказывающих архаичность перевода Повести об Акире Премудром, служит ссылка на использующее текст Повести «Моление» Даниила Заточника, которое и само не поддается сколько-нибудь точной датировке.

Интересный предмет для размышлений дают переводы, которые, по достоверным сведениям, сделаны на первых ступенях в развитии славянской письменности, но впервые начинают копироваться в восточнославянских рукописях XV в., иногда — только лишь в XVI в. Среди памятников, внесенных в первый перечень, так

отчасти обстоит дело с переводами Хроники Иоанна Малалы и «Александрии», которые извлечены из Иудейского Хронографа (вошедшая в него «История Иудейской войны» несомненно переведена позднее, нежели основные компоненты Хронографа). Архивский список Хронографа, старший из имеющихся, датируется XV в. Все же, случай этот не самый выразительный, потому что Иудейский Хронограф комплектовался в несколько заходов, к тому же успел по частям отразиться в ранних исторических компиляциях Древней Руси. Есть другие примеры, можно сказать, классические. Укажем здесь перевод Слов против ариан Афанасия Александрийского, выполненный Константином Преславским, самый ранний список которого, изготовленный Дмитрием Герасимовым, датируется 1489 г. Укажем еще один перевод — называвшиеся уже «Толковые пророки» (книга представляет собой катены — фрагменты пророческих книг Библии с толкованиями Феодорита Кирского), переведенные в Болгарии X в. и переписанные в Новгороде Упырем Лихим в 1047 г. Потом перевод надолго исчез из обихода, и вновь привлек внимание книжников только в последней четверти XV в. Что еще интереснее — в связи с развернувшейся тогда кампанией против ереси «жидовствующих» «Толковые пророки» стали на какой-то период времени одной из самых востребованных книг. Специалист насчитал не менее двадцати списков памятника, изготовленных до конца XV в.¹⁰ Сама по себе ситуация, когда между датой создания (или перевода) какого-то сочинения и временем старшей сохранившейся его копии проходят столетия и даже тысячелетия, не является в истории письменности чем-то уникальным. В конце концов из литературного наследия античности в записях времен античности не осталось почти ничего. Хорошо знакома ситуация и славистам: Послание Климента Смолятича сохранилось в списках XVI в., а только что упоминавшееся «Девгениево деяние» — в списках XVII–XVIII вв.

И все же историческая ситуация, с какой мы сталкиваемся в случае со Словами против ариан и с «Толковыми пророками», не совсем стандартная, потому что провал во времени между созданием и переводом старших текстов, с одной стороны, первой их записью в XV–XVI вв., с другой стороны, касается истории слишком большого количества памятников. Назовем такие крупные по объему труды, как болгарские переводы Египетского патерика (полного состава), «Андреантов», «Диалогов» псевдо-Кесария, «Христианской топографии» Козмы Индикоплова, «Книги Кормчий» (первоначального состава), книги «Иаков Жидовин». Переводы отдельно взятых святоотеческих писаний, аскетических глав, поучений и житий, судьба которых складывалась тождественным образом и которые рассеяны по сборникам вперемешку с другими текстами, не поддаются пока исчислению. Ясно лишь, что их было переведено в X в. очень много. Добавим, что ту же судьбу разделили и собственные творения болгарских писателей старших поколений — безусловно наследие Козмы Пресвитера, частично (в зависимости от решения вопроса об атрибуции) — Климента Охридского и Петра Черноризца. Начиная с XV в. появляются старшие русские списки «Шестоднева» Иоанн Экзарха. Тексты времен Первого болгарского царства столь полно отразились в русской традиции, что отсутствие в ней какого-то

¹⁰ Калугин В. В. Текстология и язык славяно-русских Толковых Пророчеств X–XIX веков // Шестые Лихачевские чтения: Международная научная конференция «Петербургская текстологическая школа: Традиции и развитие». Тезисы докладов. СПб., 2021. С. 50–53.

важного сочинения из этого комплекса, восходящего к «золотому веку», требует иногда специальных объяснений. Так, например, обстоит дело с переводом Жития Панкратия Тавроменийского, одного из двух житий, переведенных Иоанном пресвитером (вторым его переводом является Житие Антония Великого). В отличие от этого последнего, Житие Панкратия не особенно вдохновляло славянских книжников, а в фондах русской письменности вообще не зарегистрировано. Думают, что препятствием к распространению перевода стал чересчур большой его объем.¹¹ Стоит еще отметить, что работа по опознанию старших болгарских переводов, известных только по восточнославянским спискам не ранее XV в., на сегодняшний день далека от завершения. Обычно такие переводы резко выделяются из общего ряда текстов, возникших в другое время и при других обстоятельствах, по использованной в них весьма своеобразной лексике. Замечу, что наше предложение опираться в данном случае на лексику как на проверенный способ вычленения остатков литературы «золотого века» из позднего окружения мало похоже на операцию, которую совершают сторонники дифференциации «древнерусских» и «древнеболгарских» переводов. Сторонники этого последнего разделения заняты поиском редкостей — окказиональных словизмов (восточнославянизмов). Напротив, в старших болгарских переводах, о которых идет речь, мы видим относительно упорядоченное — регулярное употребление обширного набора довольно экзотической лексики. Она отчетливо выделяется на фоне словоупотребления, которое находим в писаниях, принадлежащих к позднейшим историческим периодам.

Таким образом, есть все основания утверждать, что хронологический разрыв между годом создания болгарских переводов и годом первой сохранившейся их фиксации в русской письменности носил систематический характер. Важно отметить, что иные из поздно обнаруживших себя архаических сочинений и переводов нашли без задержки весьма заинтересованную аудиторию и представлены иногда огромным количеством списков. Одной только «Христианской топографии» насчитывают более девяноста копий, более пятидесяти — «Шестоднева» Иоанна Экзарха (оценивая эту последнюю цифру, вспомним, что, помимо произведения, составленного Иоанном Экзархом, у славян обращались в списках «Шестодневы», сочиненные другими авторами; значит, читателям было, с чем сравнивать труд Иоанна Экзарха, который они облюбовали). Следовательно, позднее поступление в рукописную традицию Древней Руси колоссального фонда переводных и новосочиненных памятников, относящихся к глубокой древности, не всегда можно объяснить в том духе, что будто бы прежде со стороны восточнославянских книжников к этим памятникам не было никакого интереса и что такой интерес неожиданно пробудился в XV в. Правда, возразим мы сами себе, возникают законные сомнения: много ли по всей Руси насчитывалось прежде — до XV в. таких интересующихся?

Как бы то ни было, ясно, что древнерусские рукописные книги XI–XIV вв. не отражают в полной мере репертуара современной им письменности — ни переводной, ни собственной — автохтонного происхождения. Пятнадцатый век является первым столетием, репрезентативным не только в отношении современной литературной продукции, но и в отношении всего литературного наследия Древней Руси

¹¹ Милтенов Я. Славянская рукописная традиция Жития Панкратия Тавроменийского // Wiener Slawistischer Almanach. 2013. Sonderbd 82. С. 135–143.

— того, что накопилось в ее книжном фонде со времен Крещения. Вывод касается и наследия южных славян, особенно тех книжных богатств, какие оставили после себя сочинители и переводчики Первого болгарского царства.¹² Рождается естественный вопрос: почему же длинный ряд памятников литературной активности давно прошедших лет увидел свет только в XV в.? Отвечая на этот вопрос, как правило, предлагают вспомнить трудный исторический путь Руси, больше всего напугают на ужасы татарского нашествия и тяготы ига. Указывают и на другие обстоятельства, неблагоприятные для сохранения книжных раритетов. Ничуть не отрицая значимости внешних факторов, смею думать все же, что первостепенную роль сыграли внутренние изменения в развитии древнерусской духовной, в том числе, словесной культуры. Умножился и изменился по составу контингент лиц, причастных к этой культуре.

Едва ли случайно «выброс» накопившейся литературной энергии, какой мы наблюдаем в XV в., совпал на Руси со временем монастырского возрождения. Распространение монастырей и монастырских идеалов означало резкое расширение читательской аудитории, рост числа потребителей, заинтересованных в старых и новых переводах книг духовного содержания. Но здесь перед исследователем славянского литературного наследия возникает новая проблема. Она обусловлена тем, что в русской письменности XV в. соединились два разновременных пласта южнославянских переводов, отчасти совпадающие по номенклатуре («гибридизация» в терминологии Турилова). Первый пласт представлен текстами «золотого века» болгарской литературы, второй пласт включает новые переводы, иногда редакции старых, выполненные в XIV–XV вв. и попавшие на Русь в процессе Второго южнославянского влияния. Как же оказались на Руси переводы первого, старейшего пласта, многие из которых, не сохранившиеся на юге, впервые регистрируются в русской письменности XV–XVI вв.? Были ли они освоены вскоре после обращения Руси, а потом несколько веков находились под спудом, или их занесло сюда Второе южнославянское влияние вместе с переводами второго, новейшего пласта? В указанной статье Турилов решительно отклоняет вторую из обозначенных возможностей, ссылаясь на то, что в письменности южных славян новейший пласт текстов почти целиком вытеснил из обращения старейший, т. е., в отличие от древнерусского корпуса переводов, никакой «гибридизации» там не случилось. Думается все же, что ситуация складывалась не столь однозначно, потому что южнославянские памятники проникали на Русь неупорядоченно, часто случайными путями, в том числе, при посредничестве Литовской Руси. Оттуда могли поступать тексты обоих пластов, как оно случилось, с переводом X в. «Толковых пророков». Книга, как мы помним, копированная в XI в. в Новгороде, потом там была, по-видимому, утрачена. Она возвращается в Новгород только в XV в., и на сей раз читатели парадоксальным образом получают собственную книгу из соседней Литвы.¹³

¹² Турилов А. А. Болгарские литературные памятники эпохи Первого царства в книжности Московской Руси XV–XVI вв.: (Заметки к оценке явления) // Турилов А. А. Межславянские культурные связи эпохи Средневековья и источниковедение истории и культуры славян: Этюды и характеристики. М., 2012. С. 199–219.

¹³ Буланин Д. М. Южнославянские книги в новгородской кампании против «жидовствующих» // Источниковедение литературы и языка: (Археография, текстология, поэтика). Новосибирск, 2022. С. 13–43.

Стоит обратить внимание, что отмеченный нами хронологический разрыв, когда много-много лет назад нечто было написано или переведено, а копировать это нечто стали не раньше XV в., касается только четых книг. В отличие от книг служебных, их в прежние годы, вероятно, и было-то на Руси совсем немного — единичные экземпляры при главных центрах церковной и придворной жизни. В условиях ограниченного на них спроса, по русским церквам и обителям в XI-XIII вв., скорее всего, находились бок о бок как завезенные с Балкан — собственно южнославянские кодексы, так и копии, снятые с них уже на месте полностью или частично. Эти последние — памятники локальной, т. е. древнерусской письменности характеризовались внесенными туда более или менее значительными новациями местного происхождения, особенно на уровне орфографии. Теперь, когда в XV в. пробудился интерес к подобной литературе, писцы, размножавшие древние книги для благочестивого чтения, выравнивали все новоизготовленные манускрипты по нормам той упрощенной тырновской орфографии, какая была принята на вооружение и узаконена в первой четверти столетия. Узаконение ее являлось важной — быть может, самой главной составной частью Второго южнославянского влияния. Между прочим, палеографы, помимо явлений орфографии, обращают внимание и на другие перемены в книжном обиходе, пришедшиеся на те же годы, в том числе внедрение почерков нового типа, вытеснение пергамента бумагой, отличный от прежнего стиль орнаментики. Благодаря орфографической и иной унификации (если угодно, «гибридизации») в корпусе древнерусских переводов оказались на равных правах произведения разного генезиса и с разной предысторией, т. е. попавшие к восточным славянам в первые христианские столетия, с одной стороны, и те, что проникли сюда по ходу Второго южнославянского влияния, с другой стороны. Думается, что подобная унификация одновременно выполняла роль фильтра. Это значит, что некоторые из старых рукописей с чересчур вольной орфографией, в силу какой-то причины не прошедшие в начале XV в. стандартную процедуру перекодировки по новым правилам, хранились в монастырях менее заботливо, нежели остальные. У них было меньше шансов дожить до нашего времени. Если согласиться с ходом наших рассуждений, позволительно сформулировать собственное заключение о неожиданной, на первый взгляд, реанимации в XV–XVI вв. древнейших болгарских текстов. Главная причина феномена кроется в том, что на Руси существовал в те годы повышенный запрос на любые душеполезные тексты, какого бы они ни были происхождения (разумеется, в пределах православной ойкумены). Здесь попадались и книги, извлеченные из собственных закровов, где они долго лежали без движения, и та разносортница старых и новых переводов, что прибывала в разное время и разными путями из-за кордона и знакомила любителей благочестивого чтения с плодами балканской книжной деятельности. Преимущественно эти плоды относились к XIV–XV вв., но среди них встречались и самые старые памятники.

Если справедливы представленные умозаключения о том, по каким причинам и каким образом расширялся в XV в. репертуар переводов, получивших хождение в восточнославянских рукописях, — если все это так, мы можем, отталкиваясь от сделанных выводов, высказать кое-какие суждения о наборе переводных памятников, уцелевших в старших списках — изготовленных прежде XV в. Присмотримся, в частности, к составу сборников, занесенным в перечне Марти, согласно предложенной им классификации, в третий ее отдел. Содержание находящихся в третьем

отделе сборников учтено и в разных главах «Истории» — на страницах, отведенных там переводной литературе, потому что именно в сборниках сосредоточена значительная часть четьих переводных текстов. Подобные книги обычно называют не совсем точно «сборниками разнообразного состава». Среди них есть всего несколько рукописей, состав которых, несомненно, сформировался задолго до того, как их переписали книжники Древней Руси. Такого рода рукописи включают одни только переводы: помимо знаменитых Изборников 1073 и 1076 гг., это отчасти сборник XII в. с фрагментами «Златоструя» и «Торжественника» (РНБ, Ф.п.І.46) и отчасти сборник XIII в. с переводами византийских аскетических наставлений (ГИМ, собр. Хлудова, № 10д). Абсолютное большинство сборников примечательно тем, что совокупность и последовательность вошедших в каждый из них статей образуют вполне уникальную комбинацию. Это значит, что подобная комбинация статей в пределах одной книги не прослеживается в древнейшей литературной продукции славян, и она не воспроизводится в более поздней рукописной традиции. Сборники производят впечатление укомплектованных *ad hoc*, а сам набор таких рукописей кажется продуктом лотереи, сохранившей для нас несколько кодексов с собранными в них без определенного плана статьями. Так обстоит дело, с некоторыми оговорками, даже с самым знаменитым из манускриптов подобного типа — Толстовским «Изборником XIII в.» (РНБ, Q.п.І.18). Представление о случайности в составе статей, наполняющих каждый из сборников, — результат нашей аберрации, но это лишь подчеркивает справедливость общего вывода. А вывод приходится сделать категорический: корпус сохранившихся рукописей XI–XIV вв. не отражает сколько-нибудь достоверно репертуар переписывавшихся и читавшихся тогда текстов.

Есть, однако, среди рассматриваемого множества несколько кодексов, композиция которых навела специалистов на интересные размышления, важные для понимания судеб переводной литературы в целом. Дело здесь вот в чем. Палеослависты давно пытались ответить на вопрос, как рано у восточных славян вошли в обращение житийные и минейные сборники на весь календарный год и на все дни предпасхального и пасхального циклов, иными словами, четьи минеи и торжественники (для обозначения сборников подобного рода, упорядоченных по составу, используют и другие термины, например, «панегирики»). К обсуждению привлекаются те из русских кодексов XI–XIV вв., в которых, хотя и непоследовательно, проявилась тенденция соотносить жития и гомилии с определенными датами календаря и с определенными церковными праздниками. Помимо упоминавшегося только что сборника Ф.п.І.46, помимо Успенского сборника, куда вошли жития на май, отчасти на апрель, июнь и октябрь, вместе со словами на Страстную и Пасхальную недели, это еще несколько рукописей. Их роднит то, что они датируются временем не позднее XIV в. и в них соединены под одной обложкой как триодные, так и минейные чтения (рукопись XIII в. РНБ, Ф.п.І.39, и др.). Авторитетный знаток календарных сборников, рассмотрев этот материал, сделала вывод, что триодные части рукописей на рассматриваемый нами период в развитии литературы, «характеризуются несформированностью типа». ¹⁴ Если говорить о четьей минее, с житиями и словами,

¹⁴ Черторицкая Т. В. О начальных этапах формирования древнерусских литературных сборников Златоуст и Торжественник (Триодного типа) // Источниковедения литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 96–114.

приуроченными к неподвижной части церковного календаря, нельзя не упомянуть получившее в академической среде популярность смелое предположение Д. Е. Афиногенова. Он считал, что состав древней минеи с чтениями на весь год сохранился в рукописях последней четверти XV в. из Волоколамского монастыря (РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского мон., № 590–598). Действительно, Волоколамские рукописи представляют собой первый в древнерусской письменности полный комплект чтений на все месяцы года. По мнению исследователя, протограф Волоколамских четых миней был переведен в Константинополе по новгородскому заказу в конце XI — начале XII в.¹⁵

Как бы ни была соблазнительна гипотеза Афиногенова, она плохо согласуется с тем немногим, что мы знаем о внутренней организации русской церкви на столь ранней стадии развития и как мы представляем себе ее функционирование в эти годы. Четьи минеи нужны, прежде всего, общежительному монастырю со строгим дисциплинарным уставом, в котором предусмотрены уставные чтения. Таким условиям действительно удовлетворял монастырь Иосифа Волоцкого, знаменитого апологета киновии, составившего первый в истории русского иночества устав общежития.¹⁶ Напротив, кажется маловероятным, чтобы нечто подобное было востребовано в церковном обиходе XI–XII вв., когда новая религия еще не успела на Руси прочно укорениться. Более реалистичным будет предположение, что запрос на такую серию возник у южных славян, чьи религиозные установления и чья организация церковной жизни в основном копировали византийские образцы. Если уже предаваться фантазиям, скорее можно принять мнение И. И. Срезневского, который датировал мероприятие подобного рода X в. Ученый основывался на февральской четей минее XV в. РГБ, собр. МДА фонд., № 92.1, хотя нельзя не признать, что судить о несохранившейся серии на весь год по единственной уцелевшей книге — дело небезопасное.¹⁷ Кое-что сможет, наверное, проясниться, когда будет изучен язык всех переводных текстов, из которых составлены и февральский том академической рукописи, описанный Срезневским, и комплект Волоколамских четых миней, и когда среди этих текстов будут опознаны переводы, выполненные по рецептам болгарских книжников «золотого века».

О том, что опыты создания календарных сборников предпринимались южными славянами с древнейших времен, мы знаем достоверно (Супрасльский сборник, сборник Клоца). Напротив, трудно представить себе, кто и при каких обстоятельствах пользовался бы в первые столетия после Крещения Руси многотомными сводами, вроде тех, каким является Волоколамская годовая серия четьи-минейных кодексов и разрозненные части каких сохранились у южных славян. Подобную

¹⁵ Афиногенов Д. Е. Новгородское переводное четье-минейное собрание: Происхождение, состав, греческий оригинал // *Abhandlungen zu den Grossen Lesemenäen des Metropoliten Makarij: Kodikologische, miszellenologische und textologische Untersuchungen*. Freiburg im Breisgau, 2006. Bd 2. S. 261–283 (*Monumenta linguae slavicae dialecti veteris: Fontes et dissertationes*. Bd 49).

¹⁶ Буланин Д. М. Книжное наследие Кирилло-Белозерского монастыря XV века: Новые открытия и новые перспективы // *Русская литература*. 2019. № 1. С. 8.

¹⁷ Срезневский И. И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. № 64: Февральская книга миней четии древнего состава по списку XV века // *СОРЯС*. 1874. Т. 12. № 1. С. 377–391.

роскошь — обзавестись полным комплектом четких миней — даже во времена позднего Средневековья мог себе позволить не каждый монастырь. Сомнения в гипотезе Афиногенова укрепляются, если вспомнить, что в эти самые первые столетия русского православия к услугам местных любителей читать или слушать благочестивые писания были книжные конструкции другого типа. Они, как кажется, в большей степени соизмеримы с потребностями и возможностями ценителей книжной мудрости, только еще входивших во вкус богоугодного чтения. Для создания объективной картины полезно познакомиться с наиболее своеобразными конструкциями подобного рода, составленными из переводных текстов, между которыми, однако, инкрустировались более или менее пространственные вставки славянского и русского происхождения.

Монтаж и компиляция

Для знакомства с монументальными сводами, где возникали причудливые комбинации гетерогенных источников, где сплавлялись в единое целое как корректно переведенные, так и отредактированные переводные тексты, наконец, тексты, нарочито сочиненные составителями, — для всего этого выбираем памятники, которые стали органической частью русской литературы независимо от того, где и кем они были переведены. Берем из общего фонда только те своды, начало собственно русской истории которых примерно укладывается в избранные нами хронологические границы, т. е. XI–XIII вв. В заданных границах самыми подходящими объектами для рассмотрения представляются Синаксарь, преобразившийся на восточнославянской почве в Пролог, и Толковая Палея. От обсуждения доминирующих в каждом из сводов модусов сознательно воздерживаемся, поскольку разговор пойдет о целых ансамблях текстов, которые могут совмещать и которые действительно совмещают в пределах одного ансамбля элементы прямо противоположной поэтической тональности.

Синаксарь и Пролог. Пролог во все времена входил на Руси в разряд самых любимых книг, он стал одним из тех прочных звеньев, соединивших средневековую культуру с культурой Нового времени, которые не смогли вполне разорвать даже Петровские реформы, бесповоротно расколовшие надвое единое прежде цивилизационное пространство России. Не случайно даже от древней эпохи, которая нас сейчас занимает, Пролог сохранился в количестве экземпляров, которое сопоставимо с числом самых главных книг, обеспечивавших церковную службу. Его читали и воцерковленные люди, и равнодушные к жизни церкви, хотя изначально это была книга, составленная специально для потребностей богослужения. Функцию эту книга не утрачивала и впоследствии. История Пролога начинается с Синаксаря, а этот последний сложился в недрах греческой церкви. Византийский Синаксарь представлял собой отдельный фолиант, сборник кратких сведений — чтений о православных праздниках и о святых, вспоминаемых в каждый из дней календарного года. В академической литературе синаксарные заметки делят порой на «памяти», когда в сборнике упоминается только имя подвижника (иногда с его характеристикой в виде сухого перечня отличительных черт), и «жития», в форме кратчайшей энциклопедической справки сообщавшие о жизни или мученичестве героя. Придуманную учеными номенклатуру трудно признать удачной (синаксарное «житие» не

соответствует канонам агиографического жанра), но без нее бывает трудно обойтись. Перед синаксарными чтениями находятся в рукописях тропари, что служит ясным указанием на использование книги в богослужении. Правда, в какой части литургического суточного круга предусмотрено было в древности обращение к Синаксарю, не вполне ясно. В греческих минеях, начиная с XI в., для синаксарных чтений отводилось место в службах на утрени после шестой песни канона. Традиция эта фиксируется позднее в источниках у южных славян, с какого-то момента к ней прикнула и русская церковь. Развитие Синаксаря прошло в греческой письменности через несколько стадий, преимущественно связанных с изменениями в составе памяти. Древнейший славянский перевод памятника соответствует Константинопольской редакции сборника, найдена и ближайшая параллель к переводу в рукописи Vat. gr. 2046, со следами южноитальянской литургической практики. Набор имен и событий, вспоминаемых в этом древнейшем переводе, позволяет датировать перевод (как и его несохранившийся оригинал) временем не ранее середины XI в., и такая датировка не порождает у исследователей особенных разногласий.

Напротив, не утихают по сей день давно начавшиеся баталии по поводу языковой атрибуции перевода, который одни записывают в заслуги болгарам, а другие — русским. Существует и компромиссная точка зрения, поддерживаемая по причине ее примиренческой позиции многими славистами. Суть позиции, впервые объявленной М. Н. Сперанским, сводится к тому, что в переводе участвовали одновременно южные и восточные славяне, а выполнен он был как коллективное мероприятие в одном из центров их совместного проживания (скорее всего, на Афоне). При этом даже наиболее рьяные сторонники мнения о весомом русском вкладе в перевод вынуждены признать, что в тексте присутствует весьма ограниченный набор пресловутых «восточнославянизмов». Их, как обычно, опознают чаще всего по тому, что соответствующая лексика или соответствующее значение слов не зарегистрированы в южнославянских источниках. Особенно настойчиво, со времен А. Х. Востокова, вставляют в набор аргументов ссылку на то, каким манером книжники передали на славянском языке этноним — название племени «влеммиев». В соответствии с весьма распространенной тогда практикой, имя собственное решено было перевести, неукоснительно придерживаясь пословного принципа, так что представители племени «влеммиев» получили под пером переводчика название «глазатые» (от греч. βλέμμα). Из этого факта следовало, что переводчик использовал лексему «глаз» в том значении, какое она имеет в русском языке, между тем как южным славянам такое значение слова осталось неизвестным. Не станем углубляться в незавершенную дискуссию, касающуюся «глазатых» и подобной этому слову маркированной лексики, дискуссию, примыкающую к аналогичным спорам (бесплодным, как было сказано выше) в отношении других переводных текстов. Отметим, с нашей стороны, те признаки, которые говорят об органической связи славянского Синаксаря не с русским, а с южнославянским культурным контекстом. Важно, что усвоенный литературой болгар и сербов греческий сборник сохранил неизменными и форму, и назначение, присущие оригиналу. В этом, как и во многом другом, балканские славяне обнаружили приверженность византийским стандартам. Напротив, на Руси Синаксарь, куда перевод вскорости не преминул перейти, он в чистом виде так и не прижился. Здесь он преобразился в Пролог — книгу с другим набором функций, отличную от южнославянских аналогов даже внешне: книга получила новое

название и, увеличившись в объеме, стала делиться на сентябрьскую и мартовскую половины (иногда Пролог дробился даже на триместры). Синаксарный сборник южных славян не остался без влияния со стороны своего восточного собрата, т. е. со стороны Пролога. С последним южнославянский Синаксарь, возможно, пересекался по ходу своего развития не один раз: по подобию здешнего сборника, он стал тоже называться Прологом, к стандартному набору чтений в него добавили новые, посвященные русским праздникам и русским святым. Заметим, что по тексту южнославянские статьи часто отличаются от русских чтений на те же темы. Случалось, что русские реалии менялись в балканских вариантах чтений на южнославянские — например, «князья» превращались в «царей».

Все же, в сравнении с русским Прологом, породившим множество редакций, южнославянский памятник оставался достаточно устойчивой конструкцией. Дело ограничилось незначительными осцилляциями относительно первоначальной структуры сборника. Такие осцилляции сводятся, главным образом, к интерполяции в синаксарный сборник чтений и имен болгарских (Петка Тырновская, Иоанн Рильский, Гавриил Лесновский, и др.) и сербских (Савва Сербский, Арсений Сербский, Симеон Сербский, и др.) святых. Правда, не всегда присутствие подобных интерполяций находится в прямой зависимости от того, где были переписаны рукописи.¹⁸ В какой-то мере консерватизм южнославянского сборника объясняется тем, что по популярности он не шел ни в какое сравнение с древнерусским Прологом. Ситуация мало изменилась и тогда, когда в XIV в. на Балканах (на сей раз никто не сомневается в том, где именно была проделана работа) перевели Синаксарь совершенно нового типа. Это так называемый Стишной Пролог, вскоре ставший доступным и восточным славянам. Данный тип Пролога получил свое название, потому что чтения предварялись в нем двустушием (чтобы отличить Стишной Пролог от старшего, последний принято называть «простым»). На Руси появление Стишного Пролога заметно подогрело интерес к самому типу книги, генетически связанной с византийскими и южнославянскими вариантами Синаксаря. Одновременно, знакомство с новым переводом дало дополнительный толчок, приведший в восточнославянской письменности к смешению всех находившихся в обращении разновидностей Пролога.

Как же сложилась судьба переведенного в XI — начале XII в. византийского Синаксаря в книжном мире Древней Руси? В первоизданном виде перевод сохранился, и то лишь сентябрьская его половина, в единственном списке, занимающем первую часть конволюта РНБ, Софийское собр., № 1324.¹⁹ В списке утрачено начало, так что употребление самого термина «Синаксарь» применительно к данному памятнику остается под вопросом. Однако перевод никоим образом не прошел незамеченным в восточнославянской письменности — как было сказано, он составил костяк нового сборника под названием Пролог. Его принципиальное отличие от Синаксаря заключалось в том, что новообразованная книга содержала, под каждым числом

¹⁸ Новейшая исследовательница выделяет в южнославянской письменности четыре редакции Синаксаря (Чистякова М. В. Классификация южнославянских списков Синаксаря по структурным и языковым особенностям // *Slavica Vilnensis*. 2018. No. 63. С. 35–58).

¹⁹ Список, датирующийся рубежом XII–XIII вв., издан полностью в кн.: Славяно-русский Пролог по древнейшим спискам: Синаксарь (житийная часть Пролога краткой редакции) за сентябрь–февраль / Подг. Л. В. Прокопенко и др. Т. 1: Текст и комментарии; Т. 2: Указатели. Исследования. М., 2010–2011.

календаря, сверх более или менее лаконичных сообщений о святых и праздниках, короткие душеспасительные рассказы и поучительные слова. Применительно к новому материалу обычно говорят об учительном разделе древнерусского Пролога. Каково было предназначение этой книги, многократно увеличившейся в объеме, сравнительно с ее источником, т. е. с Синаксарем? Вопрос тем более актуальный, что ничего сходного с русским Прологом по структуре до сих пор не отыскивали ни в византийских, ни в южнославянских версиях Синаксаря.²⁰ История возникновения Пролога и первые этапы в его развитии — все это относится к числу самых запутанных и спорных проблем, касающихся древнерусской литературы домонгольской эпохи.

Споры начинаются с названия сборника. Традиционно, со времен архимандрита Сергия (Спасского), название объясняют как неловкую синекдоху — экспансию на всю книгу заголовка «Пролог», которым открываются списки русского сборника и под которым читается предисловие к Синаксарю, переведенное с греческого. Существуют и другие объяснения. В частности, предполагают также, что название Пролог мотивировано тем, что его читали перед богослужением. Такое утверждение подкрепляют ссылкой на «Книгу Паломник» Антония Новгородца, согласно которому в Софии Константинопольской «чтут Пролог до обедни».²¹ Хождение архиепископа Антония является самым ранним (1200 г.) свидетельством о бытовании Пролога в русской письменности. Это верно, несмотря на то что паломник применил термин к греческому церковному обиходу. Указание Антония Новгородца можно рассматривать как контраргумент против мнения тех исследователей, кто считает, будто на Руси продолжал активно переписываться переводной Синаксарь в его первоначальной форме. Ясно ведь, какой именно памятник подразумевал новгородский путешественник. Он присутствовал при чтении Синаксаря, но назвал книгу понятным и привычным для него самого и для его читателей словом, обозначающим нечто отличное от Синаксаря.

Еще архимандрит Сергий, первый исследователь рукописной традиции древнерусского Пролога, установил, что памятник представлен источниками в двух редакциях — краткой, в которой синаксарная часть мало изменилась относительно переводного Синаксаря, а учительный раздел состоит из одной-двух дополнительных статей, и пространной, в которой существенно переделана синаксарная часть и существенно обогатилась новыми статьями учительный раздел. Исследователь назвал краткую редакцию первой, а пространную второй, считая, что книга эволюционировала от менее радикальных изменений и дополнений к большему. Долгое время такая схема не подвергалась сомнению, и лишь в 1987 г. в статье о Прологе, напечатанной в «Словаре книжников и книжности Древней Руси», Е. А. Фет высказала мнение об обратном соотношении редакций. Впоследствии к этой точке зрения примкнула и последовательно ее отстаивала Л. В. Прокопенко, описавшая свое видение истории Пролога следующим образом. Изменениям переводной Синаксарь подвергся по

²⁰ Ср. несколько статей учительного раздела, усвоенных южными славянами из русского источника, но не принятых южнославянским Прологом в свой состав (Турилов А. А. Забытые и малоизвестные факты из истории древнейшего перевода Пролога у южных славян: (К проблеме «Первого восточнославянского влияния») // Славяноведение. 2012. № 2. С. 8–26).

²¹ Гордиенко Э. А. Древнейший русский Пролог и участие Новгородского архиепископа Антония в его создании // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2007. № 4 (30). С. 13–21.

инициативе составителей пространной редакции, работа которых складывалась из нескольких этапов. На первом этапе, усовершенствуя состав и композицию сборника за весь год (перенос чтений на другие числа, дополнительные чтения, составленные по материалу пространных житий, посвященных соответствующим святым, редакторские изменения в первичных синаксарных чтениях, устранение дублировок в наборе памятей, упрощение языка), книжники по возможности не посягали на исконные жанровые признаки памятника. На втором этапе в сборник внедряется гигантский массив как агиографических, так и учительных текстов, которые никак не обособляются составителями друг от друга. Для дополнений берутся и сборники коротких статей, вроде патериков, и целые книги, вроде Хроники Амартола, из которых, в этом случае, заимствовались небольшие выдержки. Отождествление источников к значительной части дополнительных статей за сентябрьское полугодие пространного Пролога нужно признать главным вкладом Прокопенко в его изучение. Оформление краткой редакции Пролога является, согласно концепции исследовательницы, новым этапом в развитии памятника. Редакция возникла в результате соединения двух комплексов статей из двух разных книг: ее составители взяли переводной Синаксарь, и почти ничего в нем не поменяв, добавили к имеющимся чтениям на каждый день одну-две учительные статьи, воспользовавшись для этого богатым выбором, какой давала им пространная редакция.²²

Работа Прокопенко содержит немало остроумных предположений, но выстроить непротиворечивую схему эволюции сборника ей все же не удалось. Классические методы текстологии приносят мало пользы применительно к тексту, состоящему из независимых друг от друга текстовых единиц, у каждой из которых может быть своя судьба, как то имеет место в Прологе. Кроме того, сборники такого типа обычно копировались с нескольких оригиналов. Возникавшие в результате сверки оригиналов контаминации оставляют еще меньше шансов на успех тому текстологу, который тщится доказать, что развитие сборника шло в одном направлении. Противовесом к приведенным Прокопенко примерам испорченных чтений, находящимся в краткой редакции, служат найденные (в том числе, в собственном ее исследовании) примеры, когда текст испорчен как раз в пространной редакции. Есть и другие указания на то, что редакции находились друг с другом в более сложных отношениях. Факты, кажущиеся несовместимыми, получают объяснение, если допустить, что чтения, добавленные к переводному Синаксарю в пространной и в краткой редакциях Пролога брались из общего источника. Такой ход событий уже обсуждался в литературе,²³ да и построение Прокопенко, в согласии с которым краткий Пролог возник как интеграция статей из двух источников, близко соприкасается с подобной идеей. Существование общего фонда дополнительных текстов (возможно, нескольких фондов) можно вывести не только на микроуровне, т. е. из показаний в разночтениях. О том же говорят косвенные данные, именно, наличие списков с переписанным автономно от чтений Синаксаря учительным разделом Пролога в краткой редакции. Таковы несколько списков сентябрьской половины сборника (см. вторую половину

²² Прокопенко Л. В. Древний славянский рукописный Пролог: История создания, редакции, бытование в XII–XIV вв. (Сентябрьское полугодие). Saarbrücken, 2011.

²³ Лосева О. В. Жития русских святых в составе древнерусских Прологов XII — первой трети XV веков. М., 2009.

конволюта в Софийском кодексе, а также ГИМ, собр. Уварова, № 83). В данном случае важно само решение какого-то книжника выбрать из сборника учительные статьи и объединить их в самостоятельный блок, как, по-видимому, раньше другому книжнику пришла мысль интерполировать их между чтений Синаксаря. Фрагментация пространных памятников широко практиковалась в древнерусской письменности, а отсутствие во многих случаях смысловой связи между чтениями Синаксаря и добавленными статьями облегчало распределение их по датам из гипотетического резервного фонда. Постулируя существование такого фонда, мы лишаем спор о первичности одной из двух редакций прежней остроты.

На сегодняшний день достигнуты большие успехи в изучении одной из самых читаемых книг Древней Руси, каковой является Пролог. Наиболее авторитетные его исследователи сходятся на том, что как краткая, так и полная редакции сложились в последние десятилетия XII в. Убедительными видятся и соображения, касающиеся функциональных различий между краткой и пространной редакциями, хотя о реальной обстановке, в которой читались статьи учительного раздела, мы по-прежнему не имеем представления. Пролог в краткой редакции, скорее всего, задумывался как книга (в двух томах) для приходских церквей, и это подтверждается сведениями, содержащимися в уцелевших писцовых записях на старших копиях данной редакции. Менее определенно можно говорить об адресатах, на которых рассчитана была пространная редакция. Сам объем ее наводит на мысль, что сборник чаще использовался в монастырях, поэтому и спрос на него возник не ранее конца XIV в., когда русское православие вступило в эпоху монастырского возрождения. Не исключено, что функциональная дистрибуция наложилась при зарождении двух концепций сборника на региональную, во всяком случае, краткая редакция может быть соотнесена с новгородскими и псковскими книжными центрами. В формировании пространной редакции, по мнению О. В. Лосевой, выделяется несколько стадий, а свой окончательный вид она получила в Ростово-Суздальской земле в XIII в. Понятно, что, едва начав самостоятельную жизнь, Прологи краткой и пространной редакции стали активно взаимодействовать, и это немало осложняет любые реконструкции. Обсуждая историю популярного сборника, текстологи, вопреки требованиям методологии, вынуждены опираться на показания одних только старших его списков. Это объясняется не только с трудом обозримым количеством списков, но и нарастающими масштабами интерференции сложившихся разновидностей Пролога (псковская, новгородская, и др.). Интерференция стимулировалась параллельным существованием упоминавшегося Стишного Пролога, пополнением всех или отдельных разновидностей книги новыми статьями. В будущей истории древнерусской литературы разговор о поздних стадиях в эволюции сборника удобнее отодвинуть к разделам, посвященным иным — соответствующим этим стадиям эпохам литературного развития.

Констатируя достижения тех, кто изучал Пролог, не умолчим об одном из важных аспектов в его истории, который пока не получил вразумительного толкования. Перечисленные выше умозаключения сделаны были на материале сентябрьской половины Пролога. Такая однобокость не осталась незамеченной. Лосева пишет, что списки этой половины, особенно ранние, сохранились лучше, чем списки мартовской половины, «по непонятной причине». Едва ли подобное положение вещей можно объяснить случайностью. Могли сыграть свою роль как литургические

факторы (на мартовское полугодие приходится Пасха со всеми сопутствующими праздниками), так и бытовыми (летняя страда, хотя в рамках существовавшей тогда иерархии ценностей явления повседневной жизни имели ограниченное влияние на организацию церковной жизни). Причину разной исторической судьбы двух половин Пролога еще предстоит выяснить. Начинать поиски нужно, конечно, с анализа самих текстов мартовской половины, смирившись с тем, что они (естественно, как и весь включающий их полугодовой том Пролога) дошли только в относительно поздних копиях. Обсуждение проблемы, касающейся мартовской половины сборника, нельзя считать проявлением формального подхода к памятнику. Прокопенко высказала интересное и правдоподобное предположение, что весеннее-летний том пространной редакции был составлен позднее, нежели первый том, составлен другим коллективом книжников, отчасти на базе других источников, которые, кроме прочего, перерабатывали эти источники по другим принципам.

Несправедливо было бы заявить, что Пролог игнорировали специалисты по русской литературе, хотя в большинстве случаев в фокус исследователей попадали отдельно взятые чтения из «житийного» раздела (не забудем, правда, об условности дифференциации текстов, разделяемых на «жития» и поучения, особенно в случае со статьями пространной редакции). Внимание уделяли преимущественно тем из них, которые дополняли памяти и статьи переводного Синаксаря материалами местного происхождения и которыми памятник прирастал на протяжении всей своей истории. Реже предметом изучения становились слова и поучения, но и в этом случае речь шла обыкновенно о внедрении в Пролог одного какого-нибудь источника или серии родственных источников. Синтетический подход демонстрируют только новейшие труды о Прологе, в особенности, цитированные монографии Прокопенко и Лосевой. В книге второй из названных ученых опубликован, кроме того, весь корпус русских текстов, пополнивших «житийный» раздел в Прологе обеих редакций. Если же говорить о судьбе сборника в целом, признаем, что историю его от первой до последней страницы еще предстоит написать. Важно понимать и другое — то, о чем уже говорилось прежде, именно, что творческие импульсы средневековых книжников неверно было бы ограничивать порождением абсолютно новых текстов. Действительно, наиболее значительные и показательные из новосочиненных произведений, выделявшиеся в прежних вариантах истории русской словесности, безусловно перейдут и в новую полноценную историю. Однако те же книжники, которые внедряли в Пролог статьи собственного сочинения, а также новые извлечения из других памятников, подвергали переработке тексты, изначально читавшиеся в Прологе. Стремясь постигнуть закономерности литературного развития, здесь, как и в других случаях, ученый не имеет права ограничиваться новосозданными творениями.

Если верна гипотеза о существовании промежуточного фонда (фондов) текстов, из которого независимо друг от друга черпали свои дополнения создатели краткой и пространной редакций Пролога и который состоял из коротких статей и из эскизов разного происхождения, — если это так, то подобный фонд можно представить себе по аналогии с «простейшими компиляциями», создававшимися некогда болгарскими книжниками X в. Кстати, «простейшие компиляции» можно считать первым опытом в том универсальном методе работы, который продолжал быть в ходу у средневековых писателей, а в каких-то формах дожил до нашего времени.

Метод этот несложен: сначала создаются подборки выписок из облюбованного источника, потом некоторые из выписок инкорпорируются в собственное сочинение.²⁴ Соотнести гипотетический фонд создателей Пролога с «простейшей компиляцией» сейчас важно для нас, ибо, как было сказано в своем месте, попав в подобную компиляцию в виде отрывка, тексты почитаемых авторов утрачивали свою неприкосновенность. Точно такая же смена статуса происходила с текстами, дополнившими в двух редакциях Пролога костяк переводного Синаксаря. Знатоки Пролога в один голос заявляют о вольностях, какие имеют место в содержании и в форме дополнительных (относительно Синаксаря) статей сборника, если сравнить их с источниками, откуда эти статьи позаимствовали составители древнерусского памятника. В одни тексты они добавили оригинальные фрагменты, другие представляют собой вольный пересказ источника, в третьих изменена сама мораль текста, которая была придана ему в источнике, а исходный сюжет послужил составителям Пролога только отправной точкой для полета их собственной фантазии. Подобного рода переделки, нуждающиеся еще в систематизации и сравнительной оценке, суть манифестация вполне оригинального словесного творчества древнерусского писателя. Творческие потенции реализуются здесь на разном уровне и в разных формах. Мимо таких феноменов не вправе пройти историк литературы. К слову сказать, и сам классический образец древнеболгарской «простейшей компиляции», каким является «Княжий Изборник», оставил след в учительном разделе «Пролога».²⁵ Интересно, что у составителей Пролога отсутствовали каких-либо преграды, сдерживающие их произвол в изобретении жанра текстов, которые они присоединяли к Синаксарю. Они легко превращали жития, служившие им строительным материалом для дополнений Пролога, в слова и поучения, и наоборот — учительные тексты книжники травестировали в жития (Прокопенко называет их «квазитжитиями»). Составителей дополнений подозревают даже в том, что они дерзновенно сочиняли по отработанному в Синаксаре формуляру собственные чтения о древних мучениках, о которых не сохранилось никаких сведений. Наконец, самым высоким уровнем в реализации книжниками, работавшими над сборником, заложенных в них творческих способностей, являются вошедшие в этот сборник сочиненные ими вполне оригинальные описания. На данном этапе изучения памятника многое остается неясным в том, что представляла собой заведенная создателями Пролога лаборатория по переплавке словесного материала. Непонятно, в частности, на каком этапе их работы производились все переделки — делалось ли это при комплектации гипотетического общего фонда или при дистрибуции составляющих его элементов по дням календаря. Ясно лишь, что сборник служит ярким примером того, как шло развитие в пределах отдельно взятой древнерусской книги. Мы видим, как переводной памятник, вступив во взаимодействие с литературой местного происхождения и будучи подверстан под ее внутренние запросы, образовал с этой литературой прочный сплав. Устойчивость такого сплава против эрозии засвидетельствована многовековой историей Пролога. Не

²⁴ Буланин Д. М. О некоторых принципах работы древнерусских писателей // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. 37. С. 3–13.

²⁵ Буланин Д. М. Текстологические и библиографические арабески. Приложение V: «Андрианты» в старшем славянском переводе // Каталог... С. 489–510.

будем пускаться в схоластические рассуждения о том, следует ли именовать получившийся сплав монтажем или компиляцией.

Толковая Палея. По поводу компиляции, с которой нам предстоит разобраться и которая, несмотря на свой немалый объем, входила в набор самых любимых книг русского начетчика, в научной литературе можно встретить не вполне точные и противоречащие друг другу суждения. Они мешают адекватной оценке памятника. Попробуем хотя бы отчасти прояснить суть дела. Слово «палея» несомненно происходит от греческого *παλαία διαθήκη*, несомненно вошло в обиход книжников еще с древнейшими болгарскими переводами, но семантика его достаточно расплывчата. Чаще всего «палеей» называется Восьмикнижие, иногда — Пятикнижие, но иной раз им обозначают толкования Феодорита Кирского (книга «Кааф»), а то и Ветхий Завет в целом (Тихонравовский Хронограф). От термина могли образоваться прилагательное, так что словосочетание «очи палейные» служит названием Исторической Палеи.²⁶ Но в специальной литературе «Палеями» стали именовать произведения из двух достаточно разнородных групп. Общей чертой образующих эти группы памятников является то, что они, в основной своей части, пересказывают, толкуют или, по крайней мере, соотносят свое содержание с событиями, о которых повествуют Пятикнижие и исторические книги Библии. Иногда мы видим вариации мотивов из других книг Ветхого Завета. Первую группу составляют разные редакции сложившегося в Византии и переведенного славянами произведения («Историческая Палея»), в котором пересказывается библейская история до царя Давида, украшенная многочисленными апокрифическими подробностями. Во вторую группу входят три генетически родственные компиляции, из которых, как сейчас твердо установлено, старшей является как раз Толковая Палея. Большинство ученых склонно думать, что памятник возник на славянской почве, потому что близких аналогов в византийской письменности к Толковой Палее не найдено.²⁷ Так ли это?

Чтобы ответить на поставленный вопрос, нужно представлять себе, как устроена Толковая Палея. Произведение являет собой парадоксальное сочетание двух противоположных композиционных принципов — на сюжетный стержень библейского повествования, который создавал линейную перспективу, нанизывались экзегетические отступления, которые превращали связный рассказ в цепочку автономных диад, сильно напоминавшую столь любимую славянским средневековьем вопросо-ответную организацию текста. Такого рода устройство текста делало его дискретным, а потому какие-то части могли быть к нему добавлены или из него изъяты, кроме того, он мог быть легко прерван на любом из звеньев. Так именно поступили составители Палеи, доведшие свою комментированную библейскую историю только до царствования Соломона. Композицию компиляции осложняют интерполяции, среди которых выделяются библейские апокрифы, в том числе «Откровение Авраама» (первоначально оно читалось в конвое Палеи как самостоятельное произведение), «Лествица» Иакова, и др. Присутствуют и вставки, мало связанные с

²⁶ Репрезентативную подборку контекстов см. в кн.: Славова Т. Тълковната Палея в контекста на старобългарската книжнина. София, 2002. С. 38–40 (Университетска б-ка. № 418).

²⁷ Ср. весьма приблизительные греческие параллели: Истрин В. М. Замечания о составе Толковой Палеи. СПб., 1898. Вып. 2. С. 136–156.

библейским контекстом, таково Чудо Георгия Победоносца о змие. Главным компонентом в довольно сложной конструкции памятника несомненно является экзегетическая его составляющая. Сама Библия цитируется или пересказывается лишь в необходимых составителям порциях (подсчитали, что в Толковую Палею включена примерно половина текста из соответствующих книг). Герменевтика Палеи замечательна тем, что в произведении последовательно проведен особый способ понимания всех эпизодов Священной истории, которые трактуются не в буквальном и не в произвольно-аллегорическом смысле, а как прообразы событий Нового Завета. Среди других книг в славянском литературном наследии Палея являет собой наиболее богатый свод типологических толкований Ветхого Завета. Типологические отождествления, отсылающие к ветхозаветным эпизодам священной истории, охотно использовались евангелистами. Так, в Евангелии от Матфея (12, 40) можно прочесть: подобно тому, как Иона находился во чреве китовом три дня и три ночи, три дня и три ночи будет пребывать в сердце земли Сын Человеческий, т. е. Иисус Христос. Под пером отцов церкви типологические уравнения опутали, как паутину, весь текст Библии: ветхозаветные герои и события приобретают поливалентность (ср. образ невесты из Песни Песней), и наоборот, описанное в Новом Завете в потенции способно было проецироваться на бесконечное множество прецедентов библейской истории (ср. Воскресение Христово). Особой притягательной силой для экзегетов обладал, естественно, образ Спасителя. В типологических парах он ставился главным членом чаще кого-либо другого из действующих лиц Священного Писания, начиная с Адама, первого сотворенного Богом человека.

Типологические толкования, наравне с библейскими пророчествами, в которые вкладывался прообразовательный смысл, имели, конечно, большое пропедевтическое значение, причащая новообращенную паству вдумываться в каждое слово читавшихся и певшихся книг. Здесь нужно искать и причину, почему Палея была переведена, а скорее монтирована из имевшихся источников, на очень раннем этапе развития славянской литературы, и объяснение долго сохранявшегося к ней интереса со стороны любителей благочестивого чтения. Сейчас же стоит затронуть проблему, которую до сих пор не разрешили знатоки древнерусских палейных компиляций и которая касается завершенности или оборванности дошедшего до нас текста Толковой Палеи. Признав цепочку обойм, состоящих из библейского рассказа вкупе с типологическим его толкованием, отличительной чертой в композиции памятника, мы не можем согласиться с мнением, что работа над компиляцией осталась незаконченной. Попытка объяснить такое положение вещей (видимую незавершенность) тем, что составитель произведения «исчерпал» типологический метод, опровергается другими экзегетическими опытами. Теми опытами, что производились на материале библейских книг, не охваченных Толковой Палеей, — опытами, которые содержатся во множестве памятников письменности, относящихся к самым разным жанрам. На первом месте здесь стоят, конечно, толкования на Псалтирь.²⁸ Нельзя вместе с тем не признать, что равновесие частей в палейной компиляции было изначально нарушено, так что, по мере приближения к ее концу, толкований становится все меньше.

²⁸ Ср.: Водолазкин Е. Г. Всемирная история в литературе Древней Руси: (На материале хронографического и палейного повествования XI–XV веков). 2-е изд., перераб. и доп. СПб., 2008. С. 136–137.

В итоге конечный раздел Палеи превращается в сокращенный пересказ библейских книг, названия которых исправно выносятся в подзаголовки. Думается, такая композиционная диспропорция связана с тем, что произведение создавалось не в один присест и, скорее всего, книжниками разных поколений. Работавшие над последней частью Палеи воспринимали ее больше как конспект истории Израиля, чем в качестве экзегетического компендиума. Не случайно, как увидим, на позднем этапе своего развития компиляция прирастает в конце хронографическими добавками, а в ее тексте сокращаются или полностью удаляются находившиеся там фрагменты с толкованиями. О том, что памятник складывался не сразу, писал в свое время Истрин, правда, размышляя не о поздних, а наоборот — о начальных стадиях в его эволюции, и постулируя существование некоей «Прапалеи» с толкованиями Феодорита.

Камнем преткновения для тех славистов, кто обращался к Толковой Палее, служила особо акцентированная в ней антииудейская направленность произведения. В некоторых списках оно называется «Толковая Палея, яже на иудея», а большинство толкований предваряется в тексте эмоциональными обращениями к иудеям, наделяемым самыми нелестными эпитетами («окаянный», «неверный», «Христов супостат», и др.). Силясь объяснить такой накал страстей, иные из историков проецируют антииудейские филиппики Толковой Палеи на некую ситуацию, вполне умозрительно моделированную самими историками. Утверждают, будто с древнейших времен в Киеве (т. е., по меньшей мере, в столице) находилась большая еврейская колония, так что православным жителям города приходилось вести напряженную идеологическую (склонную в некоторых случаях материализоваться в виде погромов) кампанию, направленную против адептов иудейской религии. Это построение зиждется на ограниченном наборе фактов — малоинформативных (вроде «киевского письма» X в.) или легендарных (вроде истории, сообщаемой Киево-Печерским патериком, о распятом иудеями Евстратии), наборе, неизменно репродуцируемом сторонниками излагаемой концепции. Последние стремятся подкрепить свою точку зрения ссылками на довольно большой набор древнерусских литературных памятников, в которых нашли какое-то отражение религия и история еврейского народа. Особый акцент делается на текстах полемической направленности. Как выясняется при ближайшем рассмотрении, ссылки на эти тексты не могут служить доказательством, что на отрезке времени до конца XIV в. восточные славяне близко соприкасались с еврейской культурой. Существование переводов с еврейского языка, сделанных без посредничества греческого («Иосиппон», Книга Есфирь), признается не всеми учеными. Прочие произведения, имеющие отношение к евреям, либо относятся к далеко прошедшим временам (так обстоит дело с многочисленными библейскими апокрифами), либо, даже если в каких-то из текстов слышатся полемические ноты, ведут спор с отвлеченными оппонентами в отвлеченной от времени и места обстановке. Мы видим не столько актуальную религиозную полемику, сколько ее имитацию, созданную литературными средствами в назидание благочестивым читателям.²⁹ В такой диспозиции, когда писатель, вместо описания реального конфессионального конфликта, в данном случае между иудеями и христианами, сочиняет вымышленный диспут, нет ничего нового в сравнении с византийской

²⁹ Pereswetoff-Morath A. A Grin without a Cat. Lund, 2002 (Lund Slavonic Monographs. Vol. 4–5).

публицистикой, обращенной к религиозным оппонентам. Если отрезать партию одного из участников подобного диспута, получится обличение иноверца, предназначенное не столько для этого иноверца, сколько для провозглашения истин христианской догматики. Их неопровержимость доказывается от противного. Знаменательно, что в Толковой Палее некоторые обращения адресованы не иудеям, а мусульманам, а то и язычникам. Водолазкин пишет, что в Толковой Палее, как и в родственном ей по экзегетическому методу объяснений «Пророчестве Соломона» («Словесах святых пророк»), составители предлагают своим читателям не полемику, а апологию христианства.

Типологическая экзегеза сама по себе подводила к мысли о несостоятельности иудейской религии, коль скоро подобная экзегеза показывала и доказывала, что избранный Богом народ не узрел конечной цели своего избранничества — спасения в Иисусе Христе. В рамках такого подхода прямые обращения к «жидовину» носили сугубо декоративный характер — что в византийских, что в славянских «антииудейских» писаниях. Из сказанного очевидно, что сам предмет этих писаний и его фактура — то и другое не были собственным открытием восточнославянской письменности, которое отличало бы ее от балканской. Во всяком случае, в общую массу славянской книжности очень рано влились такие фундаментальные памятники, как перевод Книги «Иаков Жидовин», или еще перевод «Речей к жидовину». Последнее из произведений читается в известном уже нам «Изборнике XIII в.», который наполнен текстами южнославянского происхождения. «Речи» фактически представляют собой выборку из оригинала, да еще и со вставками неизвестного происхождения, — два характерных признака, близко напоминающих генезис и устройство болгарских «простейших компиляций». Едва ли есть достаточно оснований для решительного вывода о том, что перевод был сделан в Древней Руси.³⁰ Будь Толковая Палее переводом с утраченного оригинала или собственно славянской компиляцией, она, по всему судя, входит в тот же общий для носителей культуры *Slavia Orthodoxa* корпус текстов, что и названные «антииудейские» переводы (как и в Палее, в «Речах к жидовину» переводчик или компилятор то и дело добавлял отсутствующее в греческом подлиннике обращение к этому самому «жидовину»). Такому заключению не противоречит и довольно представительный набор переводных источников, оразившихся в Палее и принадлежащих к старшему пласту славянской письменности. При этом к тексту переводов компиляторы относились без особого пиетета, нередко его перерабатывали. Если обратиться к собственным памятникам русской литературы старшего периода, необходимо указать следующее. Хотя отдельные сюжетные и текстуальные параллели к Палее могут быть опознаны уже в летописи — в «Речи философа», большинство ученых склоняется к мысли, что подобные совпадения восходят к общему источнику, к которому независимо друг от друга обращались Палее и летописи. Такой вывод, кстати говоря, возвращает нас к предположению о том, что Толковая Палее не является результатом усилий одного автора и не могла быть сочинена единовременно. Об этом же свидетельствует неустойчивость ее состава, проявившаяся в годы, когда восточнославянская книжность вступила в эпоху

³⁰ Райнхарт Й. Древнерусский антииудейский трактат, его греческий оригинал и проблема его происхождения // Лингвистическое источниковедение и история русского языка. 2014–2015 гг. М., 2015. С. 289–332.

монастырского возрождения, эпоху, сопровождавшуюся существенным расширением репертуара четвьей литературы.

О составе Толковой Палеи судят обычно по Коломенскому списку 1406 г. и по нескольким другим, родственным ему спискам. Но скорее всего, в них мы видим не тот текст произведения, который читали в древности новообращенные славяне, а тот, каким его очередной раз препарировали редакторы в связи с обновлением религиозных ценностей, пришедшей в Древней Руси на рубеж XIV–XV вв. От этой же эпохи, переломной для древнерусской культуры, сохранились и вполне осязаемые палейные модификации. Примерно в те же годы, когда был переписан старший кодекс из набора, возглавляемого Коломенским списком, возникла так называемая Барсовская Палея (ГИМ, собр. Барсова, № 619). В последнее время она часто привлекает к себе внимание исследователей, потому что в нее входят старшие списки очень важных для истории славянской культуры сочинений Между прочим, здесь находим Житие Константина-Кирилла, причем копия произведения, находящаяся в Барсовской Палее, принадлежит к той группе списков, которая характеризуется большим количеством восходящих к архетипу чтений. Если сравнить Барсовскую Палею с Толковой в том виде, в каком мы читаем последнюю по Коломенскому и другим сходным спискам, учтенным издателями Коломенского, нетрудно убедиться, что состав компиляции, находящийся в Барсовской Палее, существенно отличается от тех списков. Можно думать, что именно на переломном для древнерусской литературы этапе в Палею вошли памятники, сохранившие следы еврейских оригиналов и, скорее всего, незадолго до того переведенные непосредственно с еврейского. Среди них находится и цикл мидрашей о Соломоне, который прежде многие исследователи ассоциировали с ересью «жидовствующих». Отныне такая датировка невозможна хотя бы по хронологическим расчетам. Новации, касающиеся состава книги и присущие Барсовской Палее и другим модификациям, относительно первоначального замысла палейного жанра, свидетельствуют об изменившемся понимании этого жанра. Какую-то часть книжников в традиционной композиции, присущей древней компиляции, ее историческая основа занимала теперь больше, нежели экзегетические упражнения, столь важные для первых составителей Толковой Палеи. Иногда экзегезу отделяли от толкуемого пассажа, как то имеет место в Барсовской Палее. Смена ориентиров выразилась в том, что, помимо внутренних перестановок и дополнений, коснувшихся традиционного состава Палеи, но не ликвидировавших ее двойственную — линейно-дискретную природу, к ее окончанию была добавлена особая хронографическая компиляция, продолжившая оборванную в Толковой Палее библейскую историю рассказом о последующих событиях в судьбах человеческого рода. Присоединенная часть («Прибавление к Палее») восходит к несохранившемуся произведению, которое специалисты назвали «Хронографом по Великому изложению» и о котором мы планируем сказать дальше несколько слов как о самостоятельном литературном творении. Палея с присоединенной к ней хронографической частью получила некоторое распространение в средневековых рукописях. В академических трудах она называется Полной Хронографической Палеей. Можно считать доказанным, что, по меньшей мере, в относящихся к первым страницам библейской истории разделах, Барсовская Палея явилась черновиком для Полной Хронографической Палеи. Разделенные в первой из них отрезки текста, которые помечены в рукописи специальными значками, будучи соединены, дают интегральный

текст, находящийся во второй.³¹ На этом основании Полную Хронографическую Палею принято сейчас датировать началом XV в. Правда, пока никто так и не просил, до какого рубежа в тексте одного и другого памятника простирается вывод о первичности Барсовской Палеи. Задаться подобным вопросом совершенно необходимо, потому что, во-первых, ингредиенты в составе компиляции, вроде той, что мы видим в Палее, могли развиваться независимо друг от друга и неравномерно, во-вторых, существенно различаются хронографические дополнения, читающиеся в конце Барсовской Палеи, с одной стороны, и в Полной Хронографической Палее, с другой стороны.

Тогда же примерно, когда появилась на свет Полная Хронографическая Палея, сформировалась Краткая Хронографическая Палея (но не позже 1440-х гг., которыми датируется старший ее список). Она отличается от Полной не только значительным сокращением ветхозаветного раздела компиляции в тех хронологических пределах, в каких этот раздел был представлен в Толковой Палее. Из произведения решительно устраняется экзегетическая составляющая, вместе с включенными в нее обличениями иудеев. Получившийся в итоге текст мало отличается по своей организации от многочисленных хронографических сводов и выборок, бытовавших в Древней Руси. Данная разновидность Палеи была, как кажется, не столь популярна, как описанные нами прежде, хотя сам жанр по-прежнему пользовался успехом у читателей. Какие-то тексты, производные от всех трех основных типов компиляции, создавались и позднее (ср., например, Палею знаменитого книгописца Ефросина). Заслуживает внимания тот факт, что средневековые книжники по признакам, не всегда для нас прозрачным, безошибочно опознавали среди множества парафраз и вариаций библейских сюжетов тексты «от Палеи». Между прочим, это проявилось в том, что на разных этапах своего развития взаимодействовали друг с другом две группы памятников, которые мы выше решительно обособили, т. е. перевод греческого произведения, условно называемый Исторической Палеей, и сама компилятивная славянская Палея. Подводя итоги нашему краткому очерку, посвященному судьбе Толковой Палеи, трудно удержаться от того, чтобы не описать эту судьбу, используя предложенную нами систему «модусов». Историю палейного свода можно определить как разные ступени в утрате компиляцией заложенного в ней создателями жанра «обличительного модуса».

³¹ Водолазкин Е. Г. Как создавалась Полная Хронографическая Палея. Часть 1 // ТОДРЛ. СПб., 2009. Т. 60. С. 327–353.

Н. М. КАРАМЗИН

Карамзину принадлежит особая роль в истории нашей литературы уже потому, что он своим творчеством соединил два столетия: учитывая опыт отечественной словесности XVIII века, он предвосхитил художественные открытия русских классиков XIX столетия. Ему удалось это сделать благодаря широкому освоению достижений мировой литературы, собственному дарованию, чуткости к возможностям родного языка, глубокому интересу к судьбам народов и внутренней душевной жизни отдельного человека, стремлением обогатить отечественную культуру. Литературное наследие писателя продолжало и продолжает привлекать внимание читателей как в России, так и за рубежом.

Николай Михайлович Карамзин родился 1(12) декабря 1766 г. в селе Знаменское (Карамзино) Сенгилеевского уезда Симбирской губернии (ныне село Карамзинка Майнского района Ульяновской области)¹ в семье отставного капитана, помещика среднего достатка. Еще в младенчестве писатель потерял мать, после ее смерти отец вновь женился. Позднее в стихотворении «Послание к женщинам» Карамзин вспоминал об этой утрате, считая свой «тихий нрав» унаследованным от матери. С детства он много читал, пользуясь домашней библиотекой, затем во время обучения в Симбирске в частном пансионе Фогеля, с 1779 или 1780 г. в Москве в пансионе профессора Московского университета И. М. Шадена,² с 1781 г. Карамзин начал службу в Преображенском полку в Петербурге. Здесь завязалась его дружба с И. И. Дмитриевым, с которым вел переписку до конца жизни. Письма к Дмитриеву во многом отразили не только внешние события жизни Карамзина, но и его становление как писателя³. В 1783 г. он впервые выступил в печати с прозаическим переводом идиллии С. Геснера «Деревянная нога». В 1784 г. вышел в отставку с чином поручика, отказавшись от возможной для него престижной военной карьеры, и всецело посвятил себя литературе и издательской деятельности. Карамзин поселился в Москве и сблизился с масонским кружком Н. И. Новикова, где, по словам Дмитриева, началось его «не только авторское, но и нравственное образование»⁴. Среди участников кружка были литераторы: сам Новиков, М. М. Херасков, А. М. Кутузов, И. В. Лопухин и др. Их привлекали идеи самопознания и самосовершенствования, которые были близки юному Карамзину, но масонские увлечения мистицизмом и алхимией остались ему чуждыми. Однако он навсегда сохранил уважение и дружеские чувства к Новикову, близко подружился со своим «совоспитанником» А. А. Петровым. Вместе с ним Карамзин принимал деятельное участие в издававшемся Новиковым

¹ См.: Беспалова Е. К. Памятник Н. М. Карамзину в Симбирске. История создания по документам, письмам и периодическим изданиям. Ульяновск, 2016. С. 21–37.

² Основные биографические сведения о Карамзине см.: Погодин М. П. Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников/ Материалы к биографии с примечаниями и объяснениями М. Погодина. М., 1866. Ч. 1-2.

³ См.: Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву / С примечаниями и указателем Я. Грота и П. Пекарского. Пб., 1866.

⁴ Дмитриев И. И. Сочинения. Редакция и примечания А. А. Флоридова. СПб., 1893. Т. 2. С. 25.

журнале «Детское чтение для сердца и разума» (1787–1789), где помещались прозаические и стихотворные переводы из сочинений разных европейских авторов (С. Ф. Жанлис, Дж. Томсона, Ш. Бонне, Х. Ф. Вейсе и др.), учивших маленьких читателей понятиям о добре и справедливости.⁵ Здесь же появились в печати первые оригинальные произведения Карамзина, среди них повесть «Евгений и Юлия», программное стихотворение «Поэзия». Круг его чтения постоянно расширяется: из разных источников он получает обширные сведения об истории и культуре европейских стран⁶; ведет переписку со швейцарским философом И. К. Лафатером, известным своими сочинениями по «физиогномике» (умением понимать характер и внутренние побуждения человека по его лицу). Хотя позднее Карамзин критически оценивал взгляды Лафатера⁷, эта переписка свидетельствовала о том, насколько широк был круг морально-философских проблем, интересовавших начинающего русского писателя, готовившегося к предпринятому им путешествию по странам Европы в 1789–1790 гг. Предварительные записи, сделанные им во время путешествия, были использованы в «Письмах русского путешественника», работа над которыми длилась около десяти лет после возвращения из-за границы. Их публикация началась в «Московском журнале», издававшимся Карамзиным в 1791–1792 гг. К сотрудничеству он привлек лучших авторов того времени: Г. Р. Державина, И. И. Дмитриева, М. М. Хераскова и др. Основное место в журнале заняли сочинения самого издателя: кроме «Писем», здесь были опубликованы повести Карамзина, его прозаические этюды, стихи, а также книжные и театральные рецензии. Репрессии против московских масонов и арест Новикова так же, как и события Французской революции, (якобинский террор и казнь короля) — всё это глубоко поразило писателя, тяжело переживавшего крушение своих утопических идеалов. Об этом свидетельствуют его сочинения в форме переписки двух друзей «Мелодор к Филалету» и «Филалет к Мелодору» (1793), а также «Разговор о счастии» (1797). Тем не менее, Карамзин деятельно продолжал литературную и издательскую работу. В 1794 г. был издан его авторский сборник «Мои безделки» (Ч. 1-2; 2-е изд. 1797; 3-е изд. 1801). В 1794–1795 гг. появился его альманах «Аглая», в 1796–1799 гг. — поэтическая антология «Аониды». Это были новые для России типы издания. Сборник имел подчеркнутый в самом заглавии камерный характер. Альманах состоял преимущественно из сочинений самого Карамзина: здесь печатались очередные главы «Писем русского путешественника», новые повести, стихи. К участию в антологии были привлечены и наиболее известные современные русские поэты, и молодые начинающие авторы. Первое отдельное издание «Писем русского путешественника» (Ч. 1–6) появилось в 1797–1801 гг. В 1801 г. Карамзин женился на Е. И. Протасовой. Через год она скончалась после рождения дочери Софьи. Несмотря на личные переживания, Карамзин вел интенсивную литературную работу. В 1802–1803 гг. он издавал журнал

⁵ См.: Привалова Е. П. О сотрудниках журнала «Детское чтение для сердца и разума» // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. XVIII век. Сб. 6. М.; Л., 1964. С.258–268; Симанков В. И. Источники журнала «Детское чтение для сердца и разума» (1785–1789) // XVIII век. Сб. 28. С. 323–374.

⁶ См.: Сиповский В. В. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899.

⁷ См.: Lehmann-Carli G. Nikolaj M. Karamzin und Johann Caspar Lafater: Affinitäten und Distanz // Художественный перевод и сравнительное изучение культур. Памяти Ю. Д. Левина. СПб., 2010. С. 544–567.

«Вестник Европы», в котором наряду с литературными материалами (повести и стихи) печатались статьи о современной политике, большей частью переведенные самим издателем из зарубежных журналов и газет. Здесь же стали появляться статьи писателя, посвященные отечественной истории. В 1803–1804 гг. Карамзин издал свои «Сочинения» (Т.1-8; переизд. 1814 и 1820. Т. 1–9). По ходатайству М. Н. Муравьева в конце 1803 г. Александр I назначил его историографом с ежегодным пенсионом, и Карамзин посвятил себя работе над «Историей государства Российского», работая с летописями, и другими источниками, включая зарубежные. В 1804 г. он вступил в брак с Е. А. Колывановой, сводной сестрой П. А. Вяземского, став его опекуном и наставником и поселившись в подмосковном имении Вяземских Остафьево. В 1811 г. писатель обратился к Александру I с политическим документом — «Запиской о древней и новой России» («О древней и новой России в ее политических и гражданских отношениях»), где критически рассматривал деятельность русских правителей XVIII века, вызвав недовольство государя. После представления ему в 1816 г. первых восьми томов «Истории» (опубликованы в 1818 г.) Александр I стал проявлять к писателю знаки внимания. Карамзин и его семья, поселившиеся в 1816 г. в Петербурге, проводили лето в Царском селе, где с ними общался Пушкин-лицеист. К 1824 г. вышло 11 томов «Истории государства Российского»; 12-й том издан посмертно в 1829 г. Этот труд, глубоко связанный с литературным творчеством писателя и обладающий несомненными художественными достоинствами, оказал воздействие на дальнейшее развитие русской словесности и исторической науки. Роль Карамзина в истории отечественной культуры высоко ценили В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, А. С. Пушкин, Л. Н. Толстой и многие, многие другие. Замечательны слова Н. В. Гоголя: «Карамзин первый показал, что писатель может быть у нас независим и почтен всеми равно, как именитейший гражданин в государстве»⁸. А. В. Таппе, немецкий автор некролога, посвященного Карамзину и появившемуся в нескольких немецких газетах в 1826 г., называл писателя «человеком, имеющим значение не для одной России, но и для всей Европы»⁹.

Споры о Карамзине начались еще при его жизни и продолжают с разной степенью интенсивности до настоящего времени¹⁰. Уже современники воспринимали его как новатора. С. Н. Глинка передал отзыв Я. Б. Княжнина о «Московском журнале»: «Юный Карамзин создает новый, живой, одушевленный слог и проложит новое поприще русской словесности»¹¹. И. И. Дмитриев вспоминал, что все отдало справедливость новому, легкому, приятному и живописному слогу» автора «Писем русога путешественника» и повестей, появившихся в «Московском журнале»¹². Карамзин сам ощущал свою миссию новатора. Еще только начиная литературную деятельность, в одном из писем к Лафатеру он писал о современной русской

⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1940–1952. Т. 8. С. 266.

⁹ Хексельшнайдер Э. Август Вильгельм Таппе — популяризатор Н. М. Карамзина // XVIII век. Сб. 21. Памяти Павла Наумовича Беркова (1896-1969). СПб., 1999. С. 352.

¹⁰ См.: Кочеткова Н. Д. Введение. Споры о Карамзине: итоги и проблемы изучения // Карамзин-писатель. Под ред. Н. Д. Кочетковой, А. Ю. Веселовой, Р. Бодэна. СПб., 2018. С. 11–24.

¹¹ Глинка С. Н. Записки. М., 2004. С. 108.

¹² Дмитриев И. И. Сочинения. Т. 2. С. 47.

литературе: «Мы бедны еще писателями-прозаиками»¹³. По примеру крупнейших авторов XVIII столетия, Ломоносова и Сумарокова, их последователи обращались преимущественно к поэзии и драматургии. Развитие прозы шло не так интенсивно, хотя и в этой области создавались произведения, существенно влиявшие на литературную жизнь страны. В том же письме Карамзин упоминал, что «господин Новиков прославился своими остроумными сочинениями», но «Московский журнал» принципиально отличался от изданий 1769 — начала 1770-х годов отказом от сатиры и обращением к таким жанрам, как повесть, лирический этюд и путешествие.

С юных лет и на протяжении всей дальнейшей литературной деятельности Карамзин писал стихи. С присущей ему чуткостью он уловил важную тенденцию в развитии русской поэзии XVIII в.: постепенный выход за рамки строгой жанровой системы, наметившийся уже у Сумарокова, а затем Хераскова, Державина, Дмитриева. Многие их стихи не имели жанрового обозначения. Но в 1790-е гг. отказ от традиционной похвальной оды был своего рода вызовом¹⁴. По форме наиболее близким к одическому жанру оказалось стихотворение Карамзина «К Милости» (1792), но по содержанию и своему предназначению это был не столько панегирик императрице Екатерине II, сколько смелое выступление в защиту подвергнутых гонениям Новикова и его сподвижников. Тема милости тогда же неоднократно появлялась и в прозаических сочинениях писателя, которые создавались одновременно.

Между стихами и прозой Карамзина существует множество внутренних связей, как тематических, так и интонационных. Уделяя внимание структуре стиха (использование разных размеров, отказ от рифмы), Карамзин придавал первостепенное значение самой мелодии речи, что проявилось и в создаваемой им прозе. Обратив на это внимание, Б. М. Эйхенбаум указал на очень важную особенность литературного слога Карамзина, который «слишком ясно сознавал разницу между словом как средством и словом как поэтическим материалом»¹⁵. Для него было принципиально важно различить понятия «стихотворец» и «поэт», то есть автор, наделенный творческим вдохновением. Поэтому он мог в рецензии на роман Хераскова «Кадм и Гармония», назвать это сочинение поэмой и, предваряя Гоголя, заявить: «Комедия, роман есть поэма».¹⁶ Впоследствии Н. И. Гнедич высоко оценил новаторство Карамзина, который «первый почувствовал, что формы прозы имеют также законы гармонии и меры, как стихосложение»¹⁷. Обратившись к сюжету, известному в европейской литературе, но почерпнутому им из фольклора, Карамзин написал небольшой прозаический этюд «Райская птичка» о монахе, который, слушая пение райской

¹³ Переписка Карамзина с Лафатером / Сообщена доктором Ф. Вальдманом. Приготовлена к печати Я. Гротом. СПб., 1893. С. 21.

¹⁴ См.: Денэ М. «Эстетика отказов» и отказ от похвалы в поэзии Карамзина 1792–1793 годов // XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 281–295; Шруба М. Поэтологическая лирика Н. М. Карамзина // Там же. С. 296–311.

¹⁵ Эйхенбаум Б. М. Карамзин // Эйхенбаум. О прозе. Сборник статей. Сост. и подгот. текста И. Ямпольского. Вступ. статья Г. Бялого. Л., 1969. С. 211.

¹⁶ Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 1. С. 81.

¹⁷ Гнедич Н. И. Рассуждение о причинах, замедляющих успехи нашей словесности. [СПб., 1814]. С. 43.

птички, не заметил, как прошло 300 лет. Размышляя о «чудесном действии гармонии на сердце человеческое», писатель нашел «в сей выдумке нечто пиитическое»¹⁸.

Среди сочинений писателя особое место занимают прозаические этюды или «отрывки»: «Прогулка», «Деревня», «Посвящение кущи».¹⁹ По своему содержанию и самому звучанию эта проза особенно тесно связана с поэзией, что поддерживается и дополняется использованием разных интонаций: как лирических, так и драматических. Своего рода «отрывком» осталась незавершенная повесть Карамзина «Лиодор» (1792), проникнутая элегической грустью и создающая портрет молодого человека, в котором «всякое нежное сердце» находило «сочувственника». После безвременной кончины своего друга А. А. Петрова Карамзин написал прозаический этюд «Цветок на гроб моего Агатона» (1793). Это своего рода стихотворение в прозе, отличающееся своей элегической тональностью, окрашенное и скорбью, и светлым чувством при воспоминании о годах юности. Здесь повторяются некоторые мотивы написанного ранее стихотворения Карамзина «На разлуку с П[етровым] (1791), и оба сочинения как бы дополняют друг друга, сохраняя единую тональность. Характерно, что писатель объединил стихи и прозу в своем авторском сборнике «Мои безделки»: это также подчеркивало определенное интонационное единство его сочинений. Возникнул образ автора, «чувствительного» человека, размышляющего о счастье и добродетели, способного к состраданию, ценящего искусство и красоту природы, умеющего изящно иронизировать.

Выступив как новатор, Карамзин, вместе с тем, учитывал опыт и предшествовавшей русской словесности, и достижения современной европейской литературы. Он издавна интересовался культурой отечественного прошлого, был знаком с романами Ф. А. Эмина, большими по объему, изобилующими описанием разных приключений и размышлений на темы политики и морали. К опыту европейских романистов, отчасти использованному Эминым²⁰, Карамзин обращался непосредственно: он знал и ценил романы С. Ричардсона, Ж.-Ж. Руссо, Г. Филдинга, Л. Стерна, но его более привлекала повесть как малая форма повествования. Ее образцом в европейской литературе сентиментализма было сочинение И. В. Гёте «Страдания юного Вертера», получившего большую известность в России конца XVIII столетия²¹. Жизнь сердца, внутренний мир человека, его характер, причины тех или иных его побуждений — вот что интересовало Карамзина, учившегося не только у

¹⁸ Там же. 1791. Ч.3.Кн. 2. С. 201.

¹⁹ В этом отношении Карамзин развил опыт М. Н. Муравьева. См.: Фоменко И. Ю. Из прозаического наследия М. Н. Муравьева // Русская литература. 1981. № 3. С. 116–130; Росси Л. 1) К поэтике русского сентиментализма: отрывки // *Contributi italiani al XII Congresso internazionale degli slavisti* (Cracovia 26 Agosto — 3 Settembre 1998. Napoli, 1998. P. 511–539; 2) Н. М. Карамзин и М. Н. Муравьев // Карамзин-писатель. СПб., 2018. С. 213–227.

²⁰ См.: Феррацци М. «Письма Эрнеста и Доравры» Ф. Эмина и «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо. Подражание или самостоятельное произведение? // XVIII век. Сб.21. Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969). СПб., 1999. С. 162 — 172.

²¹ См.: Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. Л., 1981; Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 156–189; Lehmann-Carli G. Der “citoyan de Genève“ in Karamzin’s Sicht // *Das achzehnte Jahrhundert. Aufklärung (en) im Osten*. Wolfenbüttel. 1995. Jg. 19. H.1. S. 109–117; Ж.-Ж. Руссо: pro et contra / Сост., вступ. статья и комментарии А. А. Златопольской. СПб., 2005.

знаменитых романистов, писателей, но и у драматургов. Об этом свидетельствует осуществленный им в 1787 г. перевод трагедии Шекспира «Юлий Цезарь»²² и строки в стихотворении «Поэзия»²³:

Шекспир, Натуры друг! Кто лучше твоего
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством
Живописала их? Во глубине души
Нашел ты ключ ко всем великим тайнам рока
И светом своего бессмертного ума,
Как солнцем, озарил пути ночные в жизни!²⁴

Из европейской драматургии XVIII века юный Карамзин выбрал для перевода пьесу Г. Э. Лессинга «Эмилия Галотти». В предисловии переводчик называл Лессинга «философом, проникшим взором своим в глубины сердца человеческого».²⁵ Помещая в «Московском журнале» рецензию на постановку этой пьесы в московском театре, Карамзин вновь говорил о достоинствах автора, который «наблюдал человечество не два дня, а так, как немногие наблюдать удобны <...>; натура дала ему живое чувство истины»²⁶. Здесь четко проявились взгляды критика, ценящего не соблюдение правил классицизма, но умение убедительно показать внутренние побуждения героев к совершению тех или иных поступков. Показательно, что Карамзин долго обходит молчанием драматургию Сумарокова, трагедии которого продолжали ставиться с немалым успехом. Позднее, в «Пантеоне российских авторов» (1802)²⁷, в отличие от Новикова, с восхищением отзывавшегося о трагедиях Сумарокова, Карамзин пишет о нем довольно скупое, ставя ему в упрек, что он «старался более описывать чувства, нежели представлять характеры в их эстетической и нравственной истине» (2, 170). Статья о Фонвизине в «Пантеоне» отсутствует, но сохранилось интересное свидетельство Н. И. Греча о впечатлении Карамзина, присутствовавшего на премьере «Недоросля» в 1782 г.: «сцены комические возбуждали в зрителях мимолетный смех, а серьезные обращали на себя всё внимание публики».²⁸ Будущему писателю, очевидно, запомнились такие рассуждения Стародума: «Ум, коль он только что ум, самая безделица <...> прямую цену уму дает благодравие».²⁹ Речь шла о ценности душевных свойств человека, о «качествах сердца».

Сходная мысль встречается в самой первой повести Карамзина «Евгений и Юлия» (1789). Героиня повести госпожа Л* отпускает своего сына Евгения учиться

²² См.: Кафанова О. Б. Переводы Н. М. Карамзина как культурный универсум. СПб., 2020.

²³ Ю. М. Лотман датирует это стихотворение между 1787 и 1791 гг. См.: Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. Вступ. статья, подготовка текста и примечания Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 376–378. (Библиотека поэта. Большая серия).

²⁴ Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. С. 61.

²⁵ Лессинг Г. Э. Эмилия Галотти <...> М., 1788. С. 3 нenum.

²⁶ Карамзин Н. М. Избранные сочинения в двух томах. Сост., подготовка текста и примечания П. Беркова и Г. Макогоненко. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 86. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

²⁷ Это издание П. П. Бекетова включало портреты крупнейших русских писателей, сопровождавшиеся небольшими статьями Карамзина, во многом опиравшегося на «Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772) Н. И. Новикова.

²⁸ Греч Н. И. Чтения о русском языке. СПб., 1840. Ч. 2. С. 121.

²⁹ Фонвизин Д. И. Собрание сочинений в двух томах. М.; Л., 1959. Т.1. С. 152.

в «чужие края», но боится, чтобы он, «просвещая свой разум, не развратился в сердце». Она счастлива, когда Евгений возвращается «с большими знаниями и с неиспорченными чувствами». Главное место в повествовании занимает рассказ о безмятежном препровождении времени госпожи Л*, ее воспитанницы Юлии и Евгения, которые готовятся к свадьбе. Развития действия как такового в повести нет, но подробно описывается идиллический пейзаж, рассказывается, как утром встречают солнце, а вечером провожают его, глядят на «кротких овечек» и счастливых «поселян»³⁰. Эта часть повести представляет собой прозаическую идиллию, созданную под явным влиянием С. Геснера, которого Карамзин хорошо знал и ценил.³¹ Завершается повесть трагически: внезапная смерть Евгения повергает любящих его «во всегдашнее меланхолическое уединение». Произведение вновь напоминает стихотворение в прозе: общая лирическая тональность сохраняется, но на смену идиллии приходит элегия.

Эта особенность повествования получает свое развитие во многих последующих сочинениях Карамзина, прежде всего в повести «Бедная Лиза» (1792), где уже вполне проявилось его мастерство. Опираясь на опыт европейского сентиментального романа, русский автор отказывается, однако, от использования эпистолярной формы, что принципиально важно для его повестей. При этом в отличие от своих русских предшественников, пытавшихся создавать повести нового типа,³² писатель усиливает в повествовании лирическое начало. Связь с такими жанрами, как идиллия и элегия, ощущается особенно заметно благодаря образу рассказчика, который делится с читателем своими впечатлениями от прогулки в окрестностях Москвы. Рассказчик — это тоже один из персонажей повести, близкий автору и даже иногда говорящий от его имени с читателем. Создание этого образа было важным открытием Карамзина. Как справедливо отметил В. Н. Топоров, детально анализировавший повесть, «именно введение рассказчика в художественный текст индуцировало и появление ч и т а т е л я как особой значимой категории»³³. Впечатление от трагической гибели героини смягчается благодаря заключительным строкам повести, где говорится о возможном примирении Эраста и Лизы в другом мире. Эта концовка как бы возвращает читателя к началу повествования, когда рассказчик, оказавшись недалеко от обветшавшей хижины, где жила Лиза, признается: «Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» (1, 607). Умение наслаждаться грустью, ощущать ее приятность — одно из важных

³⁰ Русская сентиментальная повесть / Сост., общая редакция, вступ. статья и комментарии П. А. Орлова. М., 1979. С. 89–94.

³¹ См.: Кросс А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969. С. 210–228.

³² См.: Brang P. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770-1811. Wiesbaden, 1960. Исследователи обращали также внимание на один из эпизодов в романе А. Назарьева «Несчастный Никанор» (1789), напоминающий фабулу «Бедной Лизы» (самоубийство крестьянки, соблазненной и брошенной дворянином). См.: Автухович Т. Е. Приключения автора и его книги, или Жизнь и судьба Александра Назарьева // Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****». Изд. подготовила Т. Е. Автухович. СПб., 2016. С. 294–297.

³³ Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С. 88.

качеств чувствительного человека,³⁴ способного к состраданию. С этим связана общая элегическая тональность повести, располагающая читателя к тихой грусти.

Трагический финал любви Эраста и Лизы обусловлен и объективными обстоятельствами (социальным неравенством), и особенностями их характеров. Эраст, богатый дворянин, — это не коварный соблазнитель, но человек «с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным» (1, 610). Он образован («читывал романы, идиллии»), искушен в светских забавах и наделен воображением, рисуящую счастливую жизнь со своей «пастушкой» в «дремучих лесах». Мечта рассеивается, и он совершает ряд неблагоприятных поступков, обманывает Лизу и жестоко изгоняет ее из своего дома. Но узнав о ее самоубийстве, «был до конца жизни своей несчастлив», потому что «почитал себя убийцею» (1, 621). Важно, что рассказчик узнает историю Лизы от самого Эраста, как выясняется в конце повести. Это своего рода его исповедь, к которой привело раскаяние. Здесь впервые намечается проблема «больной совести», столь важная для последующей русской литературы, включая Толстого и Достоевского.

Образ Лизы тоже далеко не однолинеен. Она сознает невозможность брака с возлюбленным, но не может сопротивляться своему чувству. Она гибнет из-за обманутой любви, совершая еще более тяжкий грех — самоубийство, что роднит ее, простую крестьянку, с Вертером. С точки зрения традиционной морали, она грешница, но для автора она прекрасна, не только внешне, но и внутренне: «прекрасная душою и телом», потому что умеет самоотверженно любить.

Основной сюжет повести как бы повторяет коллизию «древней баллады» Карамзина «Раиса» (1791): покинутая возлюбленным героиня в отчаянии бросается с утеса в море. Это стихотворение отражает влияние предромантической европейской поэзии, с которой писатель знакомился через «Песни Оссиана» Дж. Макферсона³⁵, а также через немецкое посредство³⁶. Но стихотворение, интересное как один из самых первых опытов баллады в русской поэзии с ее усиленным драматизмом, интонационно отличается от повести, проникнутой общей элегической настроенностью, характерной для литературы сентиментализма. Автор повести стремится показать зарождение чувства и его развитие, внутреннюю жизнь героев, поступки которых обусловлены их характерами. Стремясь к более глубокому постижению человеческой души, писатель открывал новые пути для развития психологизма в отечественной литературе.

Повесть Карамзина стала событием в русской культурной жизни: она пленяла читателей из самых разных социальных кругов: и дворян, включая таких прекрасно образованных знатоков литературы, как А. А. Петров, и людей из народа, как свидетельствует записанный А. Ф. Мерзляковым разговор о «Бедной Лизе» между

³⁴ Статья Х.-Ф. Геллерта «О приятности грусти» в переводе А. М. Кутузова появилась в 1778 г. в журнале Новикова «Утренний свет» и получила заметный отклик в литературе русского сентиментализма.

³⁵ См.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Конец XVIII — первая треть XIX века. Л., 1980. С. 39–42.

³⁶ См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях Жуковского. Пб., 1906. Вып. 1. С. 199–201.

мастеровым и крестьянином.³⁷ Иллюзия достоверности описанных событий поддерживалась описанием хорошо известного московским жителям Симонова монастыря и упоминанием находящегося возле него пруда. В течение нескольких лет продолжалось паломничество к этим местам. Своеобразная «канонизация» бедной Лизы привела в начале XIX века к ироническому переосмыслению повести.³⁸ Но опыт психологического анализа, начатый Карамзиным, получил продолжение и в его дальнейшем творчестве, и в русской литературе в целом. Язык писателя, приближенный к разговорной речи образованного общества и вместе с тем понятный массовому читателю, соответствовал лирическому характеру повествования. Ощувив интонационную связь прозы Карамзина с лирикой, Г. Р. Державин писал в стихотворении «Прогулка в Сарском селе»:

Пой, Карамзин! — И в прозе
Глас слышен соловьиный.³⁹

Младший современник Карамзина, писатель-самоучка И. Д. Ертов (1777–1842), называя его «восстановителем разборчивого вкуса», также обращал внимание на свойственную писателю «гармонию слов» и «легкость выражения».⁴⁰ Позднее В. Г. Белинский справедливо отметил, что Карамзин «был одарен от природы верным музыкальным ухом для языка»⁴¹.

«Приятность» слога восхищала современников и в повести Карамзина «Наталья, боярская дочь» (1792), где чувствительность проявилась по-иному: вместо элегической тональности здесь преобладала идиллическая. Обращаясь к русской старине, писатель использовал некоторые реальные факты из отечественной истории⁴², но, вместе с тем давал простор своему вымыслу. Все препятствия, встающие на пути героев, как в сказке, преодолеваются, и читатель, к которому автор неоднократно обращается по ходу повествования, подготовлен к счастливому концу. Этому соответствует и шутивая, порой слегка ироническая интонация, возникающая с первых строк, где рассказчик вспоминает о своих «прабабушках», «жителях прошедших столетий». Делая некоторые лирические отступления, Карамзин обращается к читателю со словами: «Не один Стерн был рабом пера своего» (1, 632). Опыт автора «Сентиментального путешествия», несомненно, был им учтен, хотя использован по-

³⁷ См.: Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина. (К структуре массового сознания XVIII в. // XVIII век. Сб. 7. Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова. Л., 1966. С. 280–285.

³⁸ См.: Зорин А. Л., Немзер А. С. Парадоксы чувствительности. Н. М. Карамзин «Бедная Лиза» // «Столетия не сотрут...». Русские классики и их читатели. М., 1989. С. 5–54. («Судьбы книг»).

³⁹ Державин Г. Р. Стихотворения. Вступ. статья, подготовка текста и общая редакция Д. Д. Благого. Примечания В. А. Западова. Л., 1957. С. 174. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.). Публикуя это стихотворение в «Московском журнале», Карамзин вместо своей фамилии напечатал: «К...нь».

⁴⁰ Ертов И. Д. Картина просвещения россиян пред началом девятнадцатого века. Отрывки и смесь. СПб., 1799. С. 34–35.

⁴¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т.1. С. 57. О глубоком интересе писателя к музыке и ее роли в его творчестве см.: Маркова О. П. Музыка в творческом сознании Н. М. Карамзина. Ульяновск, 2011.

⁴² См.: Brang P. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung. S. 155–160.

новому. Изображая мир древней Руси, писатель постоянно противопоставлял быт-чаи прошлого и настоящего времени. При этом обращение к старине помогало создать тот идиллический мир, в котором живут люди, не знакомые с пороками нового, цивилизованного века, мир, в котором царит доброта, а справедливость всегда побеждает зло. Так, о боярине Матвее читатель узнавал, что «он владел многими поместьями и был не обидчиком, а покровителем своих бедных соседей». Здесь же добавлялось: «чему в наши просвещенные времена, может быть, не всякий поверит, но что в старину совсем не почиталось редкостью» (1, 624). При этом писатель стремился — пусть еще не очень уверенно — постигнуть «дух времени», и это было начало его всё более глубокого интереса к отечественной истории. Прошлое и настоящее сосуществуют на страницах повести, что подчеркивается обращениями автора к читателю — своему современнику. Созданные Карамзиным женские образы, при всем их различии, во многом соотносятся. Наталья, как и Лиза, способна преданно любить, она тоже совершает проступок, тайно убегая из дома от любящего отца. Если Лиза собиралась отправиться на войну за возлюбленным, то Наталья осуществляет такое намерение. Счастливая развязка predetermined всей авторской интонацией, исключаящей элегическую тональность, но по-новому пленяющей читателя, который чувствует себя участником приятной изысканной беседы.

Богатство палитры Карамзина проявилось и в повестях, созданных в 1793–1794 гг. Раздумья о возможном крушении просветительских идеалов в связи с событиями Великой французской революции обусловили в эти годы общее трагическое мировосприятие писателя, чему способствовало и ощущение одиночества, невозможности соединения с той, которую он назвал в посвящении второй книги альманаха «Аглая» (1794) «другом своего сердца, единственным, бесценным».⁴³

Значительное воздействие на Карамзина в это время производит европейский готический роман с его страшными тайнами, печальными судьбами героев, гонимых неумолимым роком. Обращаясь к опыту Х. Уолпола, А. Радклиф, С. Ли и других создателей этой литературной традиции, Карамзин в повести «Остров Борнгольм» по-своему интерпретирует их темы и основные мотивы: старинный замок, герой или героиня в подземелье, наконец, тема инцеста.⁴⁴ Если ранее в сочинениях писателя преобладала элегическая тональность, окрашивавшая повествование светлой грустью, то теперь стали явственнее трагические ноты. Герои повести обречены на страдания и гибель из-за того, что установленные людьми законы не совпадают с законами природы, «любви и красоты». Как показал в своем исследовании В. Э. Вацуру, «в самой художественной ткани повести Карамзина заложен спор».⁴⁵ Писатель отказывается от однозначности нравственных оценок и стремится вызвать у читателя сочувствие ко всем своим героям. Отличительной особенностью повести становится недосказанность: прямо нигде не говорится о родственных отношениях персонажей: гревзендского незнакомца, его возлюбленной и старого хозяина замка. Замечательна концовка: «ужаснейшая история», которую узнает путешественник, остается не рассказанной для читателей, и они сами могут стать участниками

⁴³ См.: Крестова Л. В. А. И. Плещеева в жизни и творчестве Карамзина // XVIII век. Сб. 10. Русская литература XVIII века и ее международные связи. Памяти чл.-корр. АН СССР Павла Наумовича Беркова. Л., 1975. С.265–270.

⁴⁴ Вацуру В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 78–97.

⁴⁵ Там же. С. 93.

повествования, по-своему варьировать его и разьяснять, в чем состояла «тайна страшная». Одним из таких читателей оказался В. Д. Голицын, автор сборника «Разные стихотворения» (1798), куда была включена версия песни «Законы осуждают...».⁴⁶ Если у Карамзина песня была написана белыми стихами, то у Голицына — рифмованными. Тема инцеста стала в его тексте уже явной: возлюбленная героя прямо названа «любовницей-сестрицей». Это противоречило самому художественному замыслу Карамзина, который намеренно создавал атмосферу таинственной недосказанности. Он стремился приобщить читателя к своим раздумьям о таких проблемах, как преступление и наказание, сострадание и прощение, сущность добродетели. Кроме намеченного, но не раскрытого до конца романтического сюжета, повесть содержит лирический этюд, в котором главным героем вновь оказывается рассказчик. Это очень важный компонент произведения, отличающий его от «готического романа». Иллюзия достоверности всего описанного создается упоминанием о реальных событиях из жизни самого автора, Карамзина, создающего одновременно с повестью «Письма русского путешественника», рассказывающего о своем возвращении морем в Россию из Англии. Действительность и вымысел постоянно переплетаются, и в разговоре путешественника с хозяином замка обсуждаются вопросы, живо волновавшие писателя в этот период: о «гибельной власти» людей «делать несчастными друг друга и самих себя», о судьбах народов, о возможности просвещения содействовать благу человечества, о сущности добродетели. К основной элегической интонации, характерной для более ранних повестей Карамзина, здесь приmeshиваются трагические ноты, которыми проникнуты его письма от лица Мелодора в вымышленной переписке Мелодора и Филалета (1793). Мечты о «царстве истины и добродетели» оказались неосуществимы, поколеблена вера в то, что «род человеческий», «хотя медленно, хотя неровными шагами, но всегда приближается к духовному совершенству» (2, 246). У писателя продолжали возникать мучительные раздумья о том, есть ли «истинное счастье в мире» и «может ли человек найти его» («Разговор о счастье», 1797).

В еще большей степени внутренняя напряженность проявилась в повести «Сиерра-Морена» (1793), написанной под влиянием романа Ф. Шиллера «Духовидец». Как показал В. Э. Вацуру, и в этом случае Карамзин, используя сюжетную коллизию немецкого сочинения, существенно сместил акценты в изображении основных персонажей: вместо коварного преступника главным действующим лицом становится «герой любящий и страдающий, носитель идеи глубокого и самоотверженного чувства»⁴⁷. Кроме того, важным отличием становится повествование от первого лица, что подчеркивает близость между рассказчиком и автором повести. Так, сообщается, что после поездки по разным странам рассказчик возвращается на свою родину, «страну печального севера». Подобные автобиографические штрихи сближают повести Карамзина и с его «Письмами русского путешественника», и с его лирикой, где можно найти строки, звучащие в унисон с его предромантическими повестями:

Тиранство рока и законы

⁴⁶ Голицын В. Д. Разные стихотворения. М., 1798 С. 39 - 40. Обе версии песни встречаются в рукописных сборниках конца XVIII — XIX в., но текст Карамзина гораздо чаще.

⁴⁷ Вацуру В. Э. Готический роман в России. С. 101.

Не могут страсти прохладить.⁴⁸

Не только тематическую, но и интонационную связь между прозой и стихами Карамзина замечали уже его первые читатели. Так, Ф. Н. Глинка вспоминал, как кадеты «читали и вытверживали наизусть» его «музыкальную прозу и стихи, так легко укладывавшиеся в памяти»; «из 1200 кадет редкий не повторял наизусть какой-нибудь страницы из “Острова Борнгольма”»⁴⁹.

Внутренняя напряженность, проявившаяся в сочинениях Карамзина, опубликованных в период его духовного кризиса в середине 1790-годов, не препятствовала его творчеству, но служила даже своеобразным стимулом для поисков новых путей, помогала его воображению расширять пространство и время в повестях: действие в «Сиерре-Морене» происходит в «цветущей Андалузии», где писатель никогда не был. Повесть «Афинская жизнь» переносила читателя в древнюю Грецию. Беседы с И. Г. Гердером, которого Карамзин посетил во время путешествия, способствовали его филэллинизму,⁵⁰ открывавшему новые возможности для художественного вымысла. Обращаясь к своим читателям, автор как бы приглашал их к участию в создании пленительной картины древней Греции, позволяющей на время забыть об «ужасном безумстве наших просвещенных современников»⁵¹.

Интерес к разным эпохам и разным странам был связан со стремлением Карамзина глубже понять причины современных общественных потрясений, колебавших прежнюю уверенность в неуклонном движении человечества по пути просвещения. Интенсивная творческая деятельность помогала писателю преодолеть возникавшие сомнения, сохранить убежденность в том, что прекрасное и доброе едины. Этот «эстетический гуманизм», по выражению В. В. Зеньковского⁵², вполне проявился в статье Карамзина «Что нужно автору» (1793): «... если всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему открыт путь во чувствительную грудь твою; если душа твоя может возвыситься до *страсти к добру* <...> тогда смело призывай богинь парнасских <...>». (2. 121). Дальнейшие размышления Карамзина на эту тему получили отражение в «Разговоре о счастье»: «Быть счастливым есть быть верным исполнителем естественных мудрых законов; а как они основаны на общем добре и противны злу, то *быть счастливым есть... быть добрым*».⁵³ Такие размышления давали писателю моральную опору в годы политических бурь и душевных волнений.

Тревожная напряженность, звучавшая в сочинениях, напечатанных в «Аглае», сменилась в повести «Юлия» (1796) новыми интонациями. Ее персонажами становятся люди из современной писателю светской среды. Сюжет отчасти соотносится с романом Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», что подчеркивается именем главной героини и упоминанием имени его автора. Вместе с тем, это и спор с французским романистом. Героиня Карамзина избегает трагического конфликта не только

⁴⁸ Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. С. 198. Стихотворение «Надежда» (1796).

⁴⁹ Погодин М. П. Николай Михайлович Карамзин... Ч. 1. С. 243. Курсив мой — Н. К.

⁵⁰ См.: Лаппо-Данилевский К. Ю. О филэллинизме Н. М. Карамзина // Художественный перевод и сравнительное изучение культур. (Памяти Ю. Д. Левина). СПб., 2019. С. 123–131.

⁵¹ Аглая. М., 1796. Ч. 2. С. 59.

⁵² Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т.1. Ч.1 С. 138.

⁵³ [Карамзин Н. М.]. Разговор о счастье. М., 1797.

благодаря «добродетельным правилам» своего супруга Ариса, но также и по случайной случайности. Все повествование проникнуто и сочувствием к героине, и постоянной легкой иронией, уже присутствовавшей отчасти и в более ранних повестях, публиковавшихся в «Московском журнале». Ироническая интонация становится теперь преобладающей: автор сам себя называет «сказочником», помогает читателю предвидеть развитие событий: «Арис не обманет Юлию; а Юлия — увидим!»⁵⁴. Собеседником становится не только обычный читатель, но и критик, который сомневается, может ли представленная в повести героиня «проповедовать мораль». Собственно, и сам автор не проповедует, но, избегая всякой назидательности, представляет нравы «коварного света» и начинает, таким образом, новую традицию, получившую продолжение в русской классической литературе XIX века.

Проблемы психологизма остаются в центре внимания Карамзина в период издания «Вестника Европы». «Рыцарь нашего времени» (1802–1803) — это роман, по определению самого автора, но объем произведения сравнительно небольшой, без последовательного сюжета, с отступлениями, напоминающими свободную писательскую манеру Л. Стерна. Вопрос о завершенности произведения остается открытым.⁵⁵ Автор предупреждал при публикации последней, но не заключительной части своего романа: «если читатели забыли его, то следующие главы будут для них отрывком».⁵⁶ Здесь нашли применение излюбленные приемы писателя: обращения к читателю, намеренная недосказанность, ироническая интонация, создание небольших прозаических зарисовок — «отрывков». Вместе с тем, при всей свободе композиции произведение отличается определенной цельностью: всё подчинено главному замыслу — показать, как формируется характер человека. Впервые в русской литературе главным героем стал ребенок, маленький Леон, в образе которого вполне основательно находят автобиографические мотивы. Хотя отделить вымысел от реалий, связанных с личностью самого Карамзина, не всегда возможно, роман дает представление об обстоятельствах его жизни в детстве, о становлении его духовных интересов и чувств. Связь с лирикой здесь тоже очевидна: достаточно вспомнить стихотворение Карамзина «Волга» и описание волжских пейзажей в романе. Называя героя «рыцарем нашего времени» и упоминая о его «донкишотстве», писатель вводит в свой роман важную тему, волновавшую его на протяжении десятилетий.⁵⁷ Стремление Карамзина рассказать о себе, понять себя, несомненно, было связано и с аналогичными опытами в европейской литературе, прежде всего с высоко ценимой им «Исповедью» Руссо. Но если французский автор писал от собственного имени и декларировал свою предельную искренность, то Карамзин избрал иной путь. Леон, его герой, очень близок автору, но это не сам автор, о многих событиях в детстве и дальнейшей жизни героя читатель может лишь догадываться по отдельным, но значимым репликам автора. Эта недосказанность, как и самая незавершенность произведения — всё это соответствовало особой позиции Карамзина, мастера психологического отрывака.

⁵⁴ [Карамзин Н. М.]. Юлия. М., 1796. С.44.

⁵⁵ См.: Краснощекова Е. Роман воспитания. Bildungsroman на русской почве. Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. СПб., 2008. С. 20–47.

⁵⁶ Вестник Европы. 1803. № 14.

⁵⁷ См.: Багно В. Е. Дон-Кихот в России и русское донкишотство. СПб., 2009. С.199–201.

Непосредственный спор с Руссо исследователи видели в повести Карамзина «Моя исповедь», написанной от лица самого героя (Ich-Erzählung). Здесь создан чуждый автору «Исповеди» образ антипода чувствительного человека, в котором нет и «искры совести». Следуя распространившейся в литературе моде, он пишет исповедь, «не думая, приятна ли будет она для читателей». Рассказывая о своих неблагоприятных поступках, он не сожалеет о них и даже гордится ими. Это человек не глупый, предприимчивый, умеющий легко покорять женщин. Размышляя о прозрачности «всего света», он даже повторяет выражение самого Карамзина «китайские тени» из «Писем русского путешественника».⁵⁸

В «Вестнике Европы» в том же 1802 г., когда появилась эта повесть, вышла и статья Карамзина «О книжной торговле и любви ко чтению в России», где подробно говорилось о заслугах Новикова. Воскрешая это имя, так долго забытое в связи с его арестом, Карамзин обратился и к литературному опыту своего давнего наставника. «Моя исповедь» — единственная сатирическая повесть в его творчестве, во многом напоминающая статьи «Трутня» и «Живописца», высмеивавшие «модных прелестников», подражающих всему иноземному. Автору повести важно было теперь показать, как дурное воспитание пагубно действует на человека, лишая его главного — нравственного чувства.⁵⁹ Новым художественным открытием писателя стало стремление не только высмеять своего героя с «холодной душой», но и понять его взгляд на мир, проникнуть в его психологию.

С другой стороны эта проблема представлена в повести «Чувствительный и холодный. Два характера» (1803). При некоторой искусственности противопоставления характеров и судеб «чувствительного» Эраста и «холодного» Леонида авторское сочувствие постоянно остается на стороне первого: «одни чувствительные приносят великие жертвы добродетели», «блистают талантами воображения и творческого ума» (2, 741). Но и Леонид — отнюдь не злодей и циник, подобный герою «Моей исповеди». Он вполне добропорядочный человек, никому не причиняющий намеренного зла, делающий людям много полезного, поступая гораздо благоразумнее, чем пылкий Эраст. Повесть как бы продолжает давний спор Мелодора и Филалета, в котором звучали два голоса самого автора. Эраст и Леонид в большей или меньшей степени тоже воплощают черты характера, свойственные самому писателю. Его увлеченность творчеством, возвеличение всепоглощающего чувства — все это отражено в образе Эраста; вместе с тем, способность к рассудительной оценке роднит его и с Леонидом. Герои Карамзина по-разному относятся к изучению истории: «Эраст верил в истории всему чрезвычайному: Леонид сомневался во всем, что не было согласно с обыкновенным порядком вещей» (2, 743). Это беглое упоминание — интересное свидетельство размышлений писателя над его предстоящей работой по изучению отечественного прошлого, которому уже были посвящены в это время его публикации в «Вестнике Европы». Подобно Эрасту он мог

⁵⁸ Отмечая это, Ю. М. Лотман полагал, что Карамзин таким образом «подымает руку» и на свое предшествовавшее творчество. См.: Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII–XIX века // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. Изд. подгот. В. С. Алексеев-Попов, Ю. М. Лотман, Н. А. Полторацкий, А. Ю. Хаютин. М., 1969. С. 585. Необходимо, однако, учесть и совершенно разный контекст, в котором встречается это выражение.

⁵⁹ См.: Канунова Ф. З. К истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). Томск, 1967. С. 138–139.

восхищаться героическими подвигами героев прошлого и одновременно, подобно Леониду, критически оценивать каждое свидетельство.

Почти одновременно Карамзин пишет повесть «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (1802) и «Известие о Марфе Посаднице, взятое из жития св. Зосимы», в котором называет эту повесть «сказкой». Как историк он стремился к возможной документированности, но как писатель сохранял свое право на художественный вымысел. Героический образ Марфы Борецкой, созданный Карамзиным в повести, решительно отличается от того, каким он предстал позднее в «Истории государства Российского»: «жена гордая, честолюбивая»; «хитрость, велеречие, знатность, богатство и роскошь доставили ей способ действовать на правительстве».⁶⁰ В повести Марфа отличается своей самоотверженностью. Она произносит вдохновенную речь, защищая новгородскую вольность и «благо народное». С гневом она отказывается от содействия литовского князя Казимира, что также противоречило фактам истории⁶¹. Она посылает своих сыновей на сражение новгородцев с войсками московского царя Иоанна (Ивана III) и при вести об их гибели, подобно спартанке, благодарит небо за то, что они смогли достойно умереть за отечество. Бестрепетно она идет на казнь после поражения. Создавая столь необычный для женщины характер, Карамзин стремился придать ему психологическую достоверность, рассказывая, как преданная любовь Марфы к своему покойному супругу давала ей силы и «власть над умами сограждан». Победа великого князя Ивана III над вольным Новгородом представлена как исторически закономерный и важный этап в отечественной истории, укрепивший единовластие в стране. Но представляя характеры главных персонажей, писатель как бы сталкивает двух достойных друг друга противников, причем Марфа изображена несравненно более ярко и выразительно, чем Иоанн. В предисловии высказано предположение, что автором повести был новгородец, и «при описании некоторых случаев кровь новгородская явно играет в нем».

Показательно, что в этой повести, в отличие от других, отсутствуют обычные для Карамзина обращения к читателю, и его авторский голос не вторгается в рассказ: в кратком предисловии издатель предупреждает, что он сообщает «старинный манускрипт», «исправив только слог его, темный и невразумительный». Перед писателем стояла новая художественная задача: найти соответствующий слог, хорошо понятный современному читателю, но сохраняющий некоторый колорит древности. Важное место в повести заняли пространные речи князя Холмского (посла Иоанна) и Марфы Борецкой. Каждый из них не просто говорит, но торжественно «вещает», постоянно убеждая новгородцев, обращаясь к ним с вопросами и восклицаниями, искусно возбуждая у своих слушателей то сомнения, то решимость. Во всем повествовании преобладает торжественная интонация старинного сказа. Давнее увлечение героическими поэмами Оссиана, переведившимися Карамзиным ритмической прозой, также способствовало выработке нового интонационного строя в повести «Марфа Посадница», позднее использованного и в «Истории государства Российского». Ритмическая организация текста создавалась порядком слов, повторами и

⁶⁰ Карамзин Н. М. История государства Российского. Репринтное воспроизведение издания 1842–1844 годов. М., 1989. Кн. 2. Стлб. 19–20.

⁶¹ См.: Свердлов М. Б. История России в трудах Н. М. Карамзина. СПб., 2018. С. 167–171.

другими средствами Разрешению этой непростой задачи помогала архаизация стиля, связанная с обращением к опыту русской ораторской прозы XVIII века, особенно духовного красноречия, мастерами которого Карамзин считал Феофана Прокоповича и Гедеоноа Криновского, придававшими повествованию «важную торжественность».⁶²

Новые интонации в прозе Карамзина явились своеобразной параллелью перемене, которая произошла в это время и в лирике Карамзина, обратившегося в первые годы XIX столетия к не востребованному им ранее жанру традиционной панегирической оды.

Все это было связано с окончательным утверждением общественно-политических взглядов писателя: его решительным предпочтением монархической формы правления, несмотря на восхищение республиканскими добродетелями. Но приветствуя в 1801 г. вступающего на престол Александра I, Карамзин, начинавший уже работу над историей, так определял свою миссию:

Тиранам страшен свиток мой,
Монархам добрым он любезен;
Хвалю, клянусь — и глас веков
Есть звук моих священных слов.
Мой суд народам был полезен:
Никто его не избежал;
Он часто совесть воскрешал.⁶³

Нравственные искания, постоянно волновавшие Карамзина со времен его сближения с кружком Новикова, соединялись теперь с его стремлением понять причины и следствия исторических событий и роли в них отдельных конкретных людей. Опыт писателя, автора повестей «Писем русского путешественника», лирических отрывков, в которых предметом внимания была психология человека, во многом послужил основой для изображения характеров в его «Истории государства Российского». Не менее важен был и его опыт создания «Писем русского путешественника», где автор стремился постигнуть особенности национальной культуры посещенных им стран и одновременно глубже понять и самого себя, и своеобразие отечественной истории и культуры.

В жанровом отношении «Письма русского путешественника» стали новым явлением в русской литературе, открыв путь к дальнейшему развитию травелога именно как художественного произведения⁶⁴. Учитывая традиции Л. Стерна и Ш. М. Дюпати, Карамзин-автор «Писем» опирался и на собственный стилистический опыт создания лирической прозы, приобретенный им при написании повестей,

⁶² См.: Кутина Л. Л. Историческая повесть Н. М. Карамзина «Марфа-Посадница, или Покорение Новгорода: Стилистические наблюдения // Очерки по стилистике русских литературно-художественных и научных произведений XVIII — начала XIX века. СПб., 1994. С. 58–107.

⁶³ Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. С.269.

⁶⁴ На это впервые было обращено внимание еще исследователями Опояза. См.: Т. А. Роболи. Литература путешествий // Русская проза XIX века / [Под ред. Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума]. Л., 1926. С.42–73. О значении этой работы см.: Соловьев А. Ю. Вклад Опояза в изучение русских литературных путешествий // Эйхенбаумовский сборник. М., 2020. С. 186–196.

прозаических отрывков и стихов. Все это объединялось образом их создателя. Тематическому богатству соответствовало разнообразие стилистических и интонационных оттенков в повествовании, сохранявшем определенное единство. В этом отношении «Письма» являют своего рода пример осуществления принципов Карамзина, высказанных им в стихотворении «Протей, или Несогласия стихотворца» (1798):

Ты хочешь, чтоб поэт всегда одно лишь мыслил,
Всегда одно лишь пел: безумный человек!
Скажи, кто образы Протеевы исчислил?
Таков питомец муз и был и будет век.⁶⁵

На смену идиллическим пейзажам могут приходиться изображения «великолепного града, картины многолюдства»; мечты о золотом веке сменяются прославлением «успехов просвещения». Путешествие дает автору возможность соприкоснуться с «разнообразием естественных чудес», получить новые впечатления, идеи, узнать столь не похожих друг на друга людей, лучше понять и себя самого.

Структура «Писем» отличается неоднородностью. Они создавались на протяжении почти десяти лет. Письма из Германии и Швейцарии были в основном написаны по свежим впечатлениям, и потому в них постоянно проявляется документальная основа.⁶⁶ О Франции и событиях Французской революции, свидетелем которых стал Карамзин уже в Страсбурге, а затем в Париже в 1789-1790 гг., путешественник писал спустя какое-то время, чаще используя не только собственные путевые записи, но и сведения из других источников.⁶⁷ Все это соединилось в «Письмах» с его размышлениями, вызванными более поздними событиями, особенно связанными с известиями о якобинском терроре во Франции и казни короля Людовика XVI и королевы в 1793 г. Упомянув о том, что видел эту семью в придворной церкви и отмечая «спокойствие, кротость и добродушие» короля, красоту и величие королевы, писатель с явным сочувствием напоминал читателям о их печальной судьбе. Именно этот отрывок вызвал возмущение будущего декабриста Н. М. Муравьева, ценившего, как и его отец М. Н. Муравьев, литературный талант Карамзина, но решительно не согласный с его политической позицией.⁶⁸ Слушая разные речи в Парижском народном собрании, путешественник отдавал должное удачам каждого оратора, не выражая никому явного предпочтения, продолжая жить в столице революционной Франции «спокойно и весело, как беспечный гражданин вселенной».⁶⁹

⁶⁵ Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. С. 242.

⁶⁶ См.: Серман И. З. Где и когда создавались «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина? // XVIII век. СПб., 2004. Сб. 23. С. 194–210; Panofsky G. S. Nikolai Mikhailovich Karamzin in Germany. Fiction and Facts. Wiesbaden. 2010.

⁶⁷ См.: Baudin R. Nikolai Karamzine à Strasbourg. Un écrivain-voyageur russe dans l'Alsace révolutionnaire (1789). Strasbourg, 2011.

⁶⁸ См.: Верещагина Е. И. Маргиналии и другие пометы декабриста Н. М. Муравьева на «Письмах русского путешественника» в девятитомном издании «Сочинений» Карамзина 1814 года // Из коллекций редких книг и рукописей Научной библиотеки Московского университета. М., 1981. С. 54.

⁶⁹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Издание подготовили Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 321. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием страниц.

Но вопрос о предпочтительности республиканской или монархической власти постоянно занимал внимание писателя и решался им далеко не категорично. Он восхищался героизмом Катона, но осуждал новых республиканцев «с порочными сердцами». Важным критерием для оценки того или иного политического деятеля были его моральные качества, прежде всего бескорыстие. Именно поэтому он с уважением отзывался о Робеспьере. Вместе с тем, по мере написания «Писем» и осмысления опыта Франции зрела убежденность Карамзина в гибельности «насильственных потрясений» и спасительности «медленных, но верных, безопасных успехов разума, просвещения, воспитания, добрых нравов» (227).

В заключительной части «Писем», посвященной Англии, было меньше живых зарисовок: они представляют иногда своеобразные очерки, характеризующие разные стороны жизни этой страны. Отмечая ее успехи в развитии коммерции, законы Парламента, направленные на соблюдение «общей пользы», просвещенность и рассудительность англичан, путешественник, однако, признается, что ему не нравится их сдержанность, «холодный характер». Такое восприятие получает свое психологическое обоснование: «Русское мое сердце любит изливаться в искренних, живых разговорах; любит игру глаз, скорые перемены лица, выразительное движение руки» (381). Знакомство с нравами европейцев помогает автору лучше понять и какие-то свои собственные национальные особенности, понять самого себя. «Вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев!» (388) — писал путешественник, завершая свои «Письма»

Переиздавая текст «Писем», автор вносил в него изменения. Непосредственные впечатления молодого путешественника становились воспоминаниями, иногда уже по-новому переосмысленными. В итоге было создано наиболее значительное художественное произведение зрелого писателя, отражающее его творческую эволюцию и стоящее у истоков русского романа XIX столетия.⁷⁰

При сохранении своей документальной основы «Письма» адресованы не только и не столько друзьям автора, Плещеевым (именно этому семейству посвящено отдельное издание «Писем»), но широкому кругу читателей, как русских, так и зарубежных.⁷¹ Русские знакомились с разными сторонами европейской культуры, с нравами и бытом других стран; иностранцы могли взглянуть на себя глазами русского путешественника; познакомившись с ним, узнать что-то о России. Ф. И. Буслаев писал о «необычайной цивилизующей силе» «Писем» Карамзина и вместе с тем отмечал, что путешественник «всегда являлся перед иностранцами самым усердным, красноречивым и ловким адвокатом за Россию».⁷²

⁷⁰ См.: Rothe H. N. M. *Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans*. Philologische Untersuchungen. Bad Homburg, Berlin, Zürich, 1968; Сапченко Л. А. Н. М. Карамзин: судьба наследия (Век XIX). М., 2003. С. 287–288.

⁷¹ Одновременно с первым отдельным изданием «Писем русского путешественника» начал выходить и перевод их на немецкий язык: *Briefe eines reisenden Russen von Karamsin. Aus dem russischen von Johann Richter*. Leipzig, 1799–1802. Bd. 1–2, Reprint: München, 1966. К настоящему времени известны переводы разных сочинений писателя на многие другие языки.

⁷² Буслаев Ф. И. Письма русского путешественника // Карамзин: pro et contra. Личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писателей, критиков, исследователей. Антология / Сост., вступ. статья Л. А. Сапченко. СПб., 2006. С. 660, 667.

«Письма» содержат богатейшие сведения по истории, политическому устройству, архитектуре, театральной жизни, литературе, изобразительному искусству посещенных им стран. Вся эта информация представлена через восприятие самого путешественника и потому вызывает живой интерес читателей и запоминается гораздо ярче, чем сведения из обычных путеводителей, которыми пользовался сам автор. Передвижение во времени и пространстве помогает ему чередовать описания достопримечательностей с рассказом о виденных им театральных спектаклях, дорожных приключениях, о своих спутниках, о трактирах, где он останавливался, о своих трапезах и, наконец, о денежных расходах.⁷³

В своем «Письме о русской литературе» (1797), написанном для гамбургского журнала «Зритель» («Spectateur du Nord»), по предложению его редактора французского эмигранта А. де Бодюса, Карамзин очень кратко передал содержание «Писем русского путешественника» и, завершая статью, как бы подвел итог полученному им опыту: «Я видел главные народы Европы, их нравы, обычаи, оттенки характеров, происходящие от разницы климатов, степени просвещения и, в особенности, формы правления; я их видел, и я научился быть более осторожным в моих суждениях о достоинствах и *недостойствах* целых народов».⁷⁴ Впечатления, полученные во время знакомства с каждой из посещенных им стран, писатель сопоставляет, стремясь выделить наиболее характерное и остановить внимание на основных достижениях того или иного народа. Так, делясь своими впечатлениями о театральной жизни Парижа, Карамзин замечает: «Англичанин торжествует в парламенте и на бирже, немец в ученом кабинете, француз в театре» (241). Каждый народ вносит свой вклад в дело общественного и культурного развития, способствует мировой цивилизации. Швейцария занимает особое место в «Письмах»: при описании этой «страны живописной природы» возникают утопические мечты о тех временах, «когда все люди были пастухами и братьями», и автор готов отказаться от «многих удобностей жизни», чтобы «возвратиться в первобытное состояние человека» (137). Подобно стихотворцу-Протею, путешественник свободно переходит от одной темы к другой, противореча сам себе и создавая идиллическую картину свадьбы альпийских пастухов, а затем снова восхваляя преимущества цивилизации.

Каждое письмо представляет собой более или менее заверченный отрывок со своей собственной темой, выдержанный в определенном интонационном ключе. С этим связано жанровое богатство «Писем русского путешественника», где можно найти лирические отступления, бытовые или пейзажные зарисовки, информативные и исторические экскурсы, комические сцены, рассуждения на политические и философские темы, театральные рецензии. В прозаический текст органично входят и диалоги, и стихотворения, и исторические экскурсы, и театральные рецензии.

⁷³ См.: Korchmina E., Zorin A. Karamzin and Money // Cahiers du Mond russe. 2018. Janvier-mars. N 59 /1. P. 1–24.

⁷⁴ Карамзин Н. М. Письмо в «Зритель» о русской литературе. Перевод и подготовка текста Ю. М. Лотмана (Здесь же текст французского оригинала) // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 456. Предположение, что эта статья представляла первоначальный текст парижских писем, убедительно опровергается Де Бодюс и В. А. Сомовым, которые полагают, что «Письмо» в «Зритель» было написано специально для зарубежных читателей. См.: Бодюс Ф. де, Сомов В. А. Амабль де Бодюс, Monsier «Le Spectateur du Nord» и его русские знакомства // XVIII век. Сб. 28. М.; СПб., 2015. С. 273–274.

Соответственно, меняется и интонация повествования: иногда элегическая, иногда восторженная, нередко ироническая.

Перед читателем «Писем» проходит целая галерея литературных портретов. Карамзин строил свой маршрут так, чтобы увидеть прославленных авторов, известных ему по их сочинениям: И. Канта, И. Г. Гердера, К.–М. Виланда, К. Ф. Вейсе, Ш. Бонне, И. К. Лафатера, Ж.-Ж. Бартеlemi, а также места, связанные с жизнью Вольтера, Ж.-Ж. Руссо, Л. Стерна.

Хорошо владея немецким и французским языками, в меньшей степени английским, Карамзин свободно общался со своими собеседниками и внимательно наблюдал за их манерой говорить, выражением лица. Так, Гердер «имеет вид искренности», говорит тихо и внятно; дает вес словам своим, но не излишний», при этом «все черты лица оживляются в разговоре». (73,75). Все внешнее приобретает значение для раскрытия внутреннего — характера человека. Путешественник рассказывает о «милом обхождении» Бонне, которое проявляется по отношению и к гостю, и к членам семьи, и к слугам, и ближним «поселянам». В разговоре с датчанином, плохо знающим французский язык, старый философ терпеливо ждет, пока тот подбирает нужное слово. Обращая внимание на эту, казалось бы, незначительную деталь, Карамзин замечает: «Эта черта для меня характерна, и показывает кротость Боннетовой души, которая никого и ничем оскорбить не хочет» (174). П. А. Вяземский очень точно выразил впечатление от портретных зарисовок Карамзина: «Лица, им упоминаемые живы, встают, движутся, говорят пред вами. Читая эти письма, читателю сдается, что он был знаком с Лафатером, с Боннетом, что он сидел в их кабинетах, беседовал с ними».⁷⁵ Передавая свой диалог с Виландом, писатель показал, как постепенно изменился самый тон их беседы: от отчужденно холодного и иронического к дружескому и даже теплому. Видя лишь издали министра У. Питта на музыкальном концерте в Лондоне, путешественник кратко, но выразительно передает свое впечатление от его внешности, отмечая, что у него «самое английское, покойное и даже немного флегматичное лицо, на котором, однако ж изображается благородная важность и глубокомыслие» (335).

Но интерес путешественника вызывают не только знаменитые личности. В «Письмах» появляются портреты самых разных людей: и старой нищенки, живущей в заброшенном замке, и хозяйки французского салона, и слуги Бидера, отличающегося своей безупречной честностью, и английской горничной, и многих, многих случайных попутчиков. У большинства из них есть своя история, и рассказ о ней представляет особый маленький сюжет, отрывок, который имеет и свою особую тональность. Так, в «Письмах» довольно много внимания уделено датчанину Г. Беккеру, вместе с которым Карамзин встречается по дороге в Швейцарию, и они договариваются вместе путешествовать по этой стране. Это естествоиспытатель, сын аптекаря — человек не знатный и не богатый, но умный и интересный собеседник. Вместе с тем, он мягкосердечен и влюбчив. Чувствительный Б* (Карамзин не называет в тексте его фамилии) за ужином в трактире всячески проявляет знаки внимания к даме, носящей траур и путешествующей со своим маленьким сыном. Следует сцена, напоминающая о писательской манере Л. Стерна, у которого ирония становилась неотъемлемой частью чувствительности. В самый трогательный момент,

⁷⁵ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1896. Т. 10. С. 180.

когда Беккер целует даме руку, маленькая белка, которую держал в руках мальчик, внезапно прыгает и хватает учтивого кавалера за нос, а заглянувший в комнату трактирщик принимается хохотать. Русский путешественник, иронически описывает весь этот эпизод, но к «чувствительному» Беккеру относится с искренней симпатией и сочувствием. Дальнейшее повествование это только подтверждает: чтобы не разлучаться со своим спутником, он даже решает изменить свой маршрут.

Ирония как компонент чувствительности постоянно появляется в разных эпизодах «Писем», нередко она направлена и на самого рассказчика. Это главный персонаж всего сочинения, объединяющий все эпизоды: он характеризует других людей, встреченных им в пути, делится с читателем всеми своими впечатлениями, рассуждает о литературе, искусстве, истории, сетует на свои огорчения или делится радостью. Соответственно, много раз меняется и тональность повествования. Рассказ постоянно ведется от первого лица, но, как отметил Ю. М. Лотман, «“русский путешественник” “Писем” отнюдь не тождествен реальному их автору — Карамзину, хотя одновременно наделен внешними признаками, имитирующими автобиографизм повествования»⁷⁶. Действительно, исследователями были выявлены отдельные неточности в изложении событий и описании виденного Карамзиным, нарушении указанных им датировок. И, тем не менее, в «Письмах» нашли отражение политические и исторические взгляды писателя, его художественные вкусы, отношение к людям, к природе, черты его характера. Путешествие длилось около полутора лет, а работа над сочинением продолжалась около десяти лет. За эти годы, годы осмысления бурных политических событий, годы интенсивной творческой работы взгляды Карамзина во многом изменились, так же как и сам он.

Чем позднее создавались очередные письма, тем больше они теряли своей непосредственности, эмоциональности, но часто приобретали большую глубину и основательность суждений. Сохранялась замечательная способность путешественника к перевоплощению: это была не смена «масок», но присущий писателю протезизм — особенность, получившая затем свое развитие в творчестве А. С. Пушкина. Герой Карамзина мог свободно общаться и со швейцарскими пастухами, и со знаменитыми писателями, и с посетителями светских салонов. Соответственно менялся характер и самый тон повествования, напоминавшего то идиллию, то ученую беседу, то остроумную ироническую болтовню.

Не менее чем общение с новыми людьми, для путешественника было притягательно знакомство с природой других стран, то поражавшей его своим величием, то умиротворявшей и вселявшей радость. Изначально интерес к описанию природы формировался у Карамзина по книжным впечатлениям, и в одном из первых писем он признавался: «Весна не была бы для меня так прекрасна, если бы Томсон и Клейст не описали мне всех красот ее» (39). Но постепенно он все больше внимания обращал на окружающую его природу, становился ее внимательным созерцателем и живописцем. Он стремится представить перед глазами читателя знаменитый Рейнский водопад, мирные картины долин Эльбы, величественные альпийские горы и расположенную между ними долину, похожую на «прекраснейший цветущий сад». Наблюдая заход солнца на Женевском озере, Карамзин замечает на

⁷⁶ Лотман Ю. М. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 569.

близлежащей Белой горе «алоцветную корону, красивую солнечными лучами» (165), и этот образ затем возникает в его стихотворении «К прекрасной» (1791). Во время пребывания писателя в Женеве в 1789 г. было написано и стихотворение «Выздоровление», прославляющее «нежную мать Природу». Карамзин-поэт «расширил круг контекстов этого слова»⁷⁷, создавая культ Природы не только в своей лирике, но и в прозе; и в повестях и в «Письмах». Побывав в роскошном Версале и отдыхая после этого в саду Трианона с «его сельскими красотами», путешественник отдает преимущество природе перед искусством: «... снова нахожу самого себя, свое сердце и воображение...» (297).

Позднее прогулка в Виндзорском парке рождает его мечты о будущем, о любви и славе, размышления о быстротекущем времени. Эта тема, столь притягательная для поэтов XVIII столетия, приобретает у Карамзина новое осмысление: «Жизнь наша делится на две эпохи: первую проводим в будущем, а вторую в прошедшем.<...> Когда горячка юности пройдет; когда сто раз оскорбленное самолюбие по-неволе научится смирению, когда сто раз обманутые надеждою, наконец, перестаем ей верить, тогда, с досадою оставляя будущее, обращаем глаза на прошедшее <...>» (354–355). Воспоминания во многом помогают понять настоящее, а жизненный опыт — ошибки юности. Эти размышления, по всей очевидности, относятся уже к тому периоду, когда писатель заканчивал свою работу над «Письмами», спустя немало лет после того, как он совершил свое путешествие. Мысль о неразрывной связи настоящего и прошедшего постоянно занимала Карамзина в раздумьях не только о своей жизни, но и о судьбах разных народов. В то же время писатель остро осознавал «чувство рубежа, границы» между прошлым и будущим в жизни как европейских стран, так и России.⁷⁸

Воспоминания «о любезном отечестве» сопровождают путешественника на протяжении всего его пребывания за границей. Он пишет о своем чувстве одиночества, не получая известий от друзей, испытывает огорчение из-за того, что намеченная в Германии встреча с А. М. Кутузовым, так и не состоялась.⁷⁹ Путешественник еще в Курляндии дает достойный отпор двум немцам, которые «от скуки начали бранить русский народ» (12). В разговоре с прусским поручиком он не без гордости говорит о взятии Очакова. Когда немецкие профессора в Лейпциге спрашивают его о русской литературе, он хвалит поэмы М. М. Хераскова «Россияда» и «Владимир», а также перевод поэмы Ф. Г. Клопштока «Мессиада», осуществленный А. М. Кутузовым. Слушая песни жителей швейцарской горной деревеньки, отмечает: «Я вслушивался в мелодии, и находил в них нечто сходное с нашими народными песнями, столь для меня трогательными» (192). В одном из парижских театров путешественник смотрит мелодраму «Петр Великий», в которой находит «очень трогательные сцены; по крайней мере, для русского» (239). Набережная Лиона напоминает ему берег Невы. Описывая памятник Людовику XIV, Карамзин сопоставляет

⁷⁷ Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т. II. Русская литература второй половины XVIII века; Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев; Введение в творческое наследие. Кн. II. М., 2003. С. 508–511.

⁷⁸ Вачева А. Образы уходящего мира в «Письмах русского путешественника» // Карамзин-писатель. С. 45–60.

⁷⁹ См.; Кочеткова Н. Д. Новиков в жизни и творчестве Карамзина // XVIII век. Сб. 31. В печати.

французского государя с Петром I, отдавая последнему явное предпочтение как «преобразователю России». Описывая свою встречу с Ш. Левеком, автором «Российской истории», Карамзин писал о недостатках его труда и высказывал мысль о необходимости создания отечественной истории, в которой были бы представлены черты, «означающие свойство народа русского, характер древних наших героев, отменных людей, происшествия, действительно любопытные <...>» (253).

Так уже в «Письмах русского путешественника» отчасти намечается план предстоящего многолетнего труда Карамзина — «Истории государства Российского», в «Предисловии» к которой автор писал: «Чувство: *мы, наше*, оживляет повествование — и как грубое пристрастие, следствие ума слабого или души слабой, несомно в историке: так любовь к отечеству дает его кисти жар, силу, прелесть»⁸⁰. Такой труд, по мысли Карамзина, может быть достойным внимания «не только русских, но и чужестранцев» (252).

Издавая «Вестник Европы» (1802 — 1803), писатель помещал там как многочисленные материалы, переведенные из современных иностранных журналов, так и свои оригинальные статьи, посвященные отечественной истории. Обогащая отечественную культуру опытом европейской культуры, Карамзин учил своих читателей воспринимать «чужое», не забывая о «своем». Наиболее четко и выразительно эти идеи были сформулированы в его программной статье «О любви к отечеству и народной гордости» (1802): «Не говорю, чтобы любовь к отечеству долженствовала ослеплять нас и уверять, что мы всех и во всем лучше; но русский должен по крайней мере знать цену свою. <...> станем смело наряду с другими, скажем ясно имя свое и повторим его с благородною гордостью».⁸¹

Давний интерес к русской старине постепенно привел писателя к более глубокому изучению и пониманию отечественной истории, нравов и обычаев жителей древней Руси. С этим было связано и изменение его отношения к реформам Петра I, проявившегося в «Записке о древней и новой России» (1811). Признавая заслуги государя, Карамзин писал: «Он велик без сомнения, но еще мог бы возвеличиться гораздо более, когда бы нашел способ просветить ум россиян без вреда для их гражданских добродетелей». Говоря о самовластии царя, писатель с горечью вспоминал о его недостаточном уважении к «народным склонностям, привычкам, мыслям»⁸². Предназначавшаяся для Александра I «Записка» содержала немало острых критических суждений о последовавших за Петром I правителях России. Написанное с большой страстностью, это сочинение вновь обнаруживало публицистический талант писателя, его стремление понять и объяснить ход русской истории, причины и следствия общественно-политических перемен.

Богатый опыт Карамзина-писателя послужил основой для создания «Истории государства Российского». Здесь были представлены результаты его тщательных исследований документальных источников и одновременно мастерски описаны события, нравы и обычаи древней Руси, созданы яркие характеры⁸³. В повествовании

⁸⁰ Карамзин Н. М. История государства Российского, М., 1988. Кн.1. С. XIII.

⁸¹ Карамзин Н. М. Избранные сочинения Т. 2. С. 283.

⁸² Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношении. Предисловие, подготовка текста и примечания Ю. С. Пивоварова. М., 1991. С. 35.

⁸³ См.: Сverdlov M. B. История России в трудах Н. М. Карамзина. СПб., 2018.

снова проявилось богатство его интонаций: постоянно звучал авторский голос — нелицеприятно судьи минувших событий и человеческих дел.

Появление уже первых восьми томов «Истории государства Российского» в 1818 г. имело огромный читательский успех. По словам А. С. Пушкина, «древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом»⁸⁴. Прошлое Отечества стало вызывать все более широкий и серьезный интерес. Начались и споры, усиливавшиеся после выхода в 1821 г. девятого тома, посвященного правлению Ивана Грозного.⁸⁵ С присущим ему гражданским мужеством историк нелицеприятно повествовал не только о важных для страны военных победах царя, его достижениях, но и об «ужасной перемене» в нем, превратившей его в тирана. Оставаясь при этом убежденным приверженцем монархической власти, Карамзин не мог одобрить и настроений «молодых якобинцев», его современников, связанных с декабристскими кругами. Он решительно осудил восстание 1825 г., непосредственным свидетелем которого оказался. И все же именно ему принадлежали слова, сказанные государю в защиту понесших суровое наказание осужденных: «... Заблуждения и преступления этих молодых людей суть заблуждения и преступления нашего века»⁸⁶.

Карамзин-историк, так же, как и Карамзин-писатель, оставался поборником справедливости и гуманизма. «История государства Российского» стала важной участницей русского литературного процесса XIX века⁸⁷. Благодаря Карамзину исторические сюжеты вошли в отечественную словесность. Но еще важнее, что его труд, особенно главы, посвященные царствованию Ивана Грозного и Бориса Годунова, воспринимались как произведения глубокой нравственной силы. Повествуя о судьбах страны, историк оставался художником, который создавал живые образы конкретных самых разных, больших и малых участников описываемых событий, стремился постигнуть их характеры и причины поступков. Этот глубокий и сочувственный интерес к человеку и его психологии Карамзин передал лучшим мастерам слова, выступившим в следующем столетии.

⁸⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах Изд. 4-е. Т. 7. Л., 1978. С. 44.

⁸⁵ См.: Вацуро В. Э. «Подвиг честного человека» // Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины» / Из истории книги и прессы пушкинской поры. М., 1972. С. 32–113; Козлов В. П. «История государства Российского» Н. М. Карамзина в оценках современников. М., 1989.

⁸⁶ Розен А. Е. Записки декабриста. Иркутск, 1984. С. 183.

⁸⁷ Шмидт С. О. «История государства Российского» в культуре дореволюционной России // Карамзин Н. М. История государства Российского. М., 1988. Кн. 4. С. 28–43.

И. И. ДМИТРИЕВ

Ивана Ивановича Дмитриева, близкого друга Карамзина и деятельного участника его периодических изданий, многие современники считали «классическим поэтом»: «Н. М. Карамзин первый дал нам образцы, как должно писать в прозе, а И. И. Дмитриев — в стихах»¹. Отчасти связанный с традициями русского классицизма, он существенно обновил жанровую систему, тематику и принципы стихосложения, открыл новые возможности для поэтического языка. Часто обращаясь к опыту французских авторов XVII-XVIII вв., и одновременно обогащая русскую поэтическую речь разговорными оборотами, просторечиями, иногда и элементами фольклора, Дмитриев много сделал для создания нового литературного стиля. Остроумный и ироничный, он в течение всей жизни принимал живое участие в русской культурной жизни своего времени, включая пушкинскую эпоху. Его творчество высоко ценили писатели разных поколений: М. М. Херасков и Г. Р. Державин; Карамзин и А. И. Тургенев, П. А. Вяземский и В. А. Жуковский, считавший его своим учителем.

Дмитриев родился 10(21) сентября 1760 г. в селе Богородском Симбирской губернии в семье богатого помещика. Родители проявляли интерес к литературе: вслух читались стихи Ломоносова и Сумарокова, с которым лично была знакома мать будущего поэта. Привитый с детства интерес к чтению укреплялся в годы обучения в частных пансионах Казани и Симбирска. Увлечшись переводными романами, Дмитриев основательно изучил французский язык и скоро стал знакомиться с ними в подлиннике. В 1774 г. он начал воинскую службу в Петербурге в Семеновском полку, «между строев и караулов»² стал писать стихи. Первой его публикацией стала «Надпись к <нязю> Антиоху Дмитриевичу Кантемиру», опубликованная в 1777 г. Н. И. Новиковым в «Санкт-Петербургских ученых ведомостях». В 1780-е годы появились в печати прозаические переводы Дмитриева с французского языка: «Философ, живущий у хлебного рынка» Л.-С. Мерсье и «Жизнь графа Никиты Ивановича Панина» Д. И. Фонвизина (впервые напечатано анонимно на французском языке). Встретившись в 1783 г. в Петербурге с Карамзиным, близко подружился с ним. После отъезда Карамзина в Москву, они постоянно переписывались, делясь своими творческими планами и обсуждая литературные новости³. Эта многолетняя дружба содействовала развитию литературного таланта каждого из них. Не менее важным было и сближение Дмитриева с Г. Р. Державиным и окружавшими его поэтами (Н. А. Львовым, И. Ф. Богдановичем, В. В. Капнистом, И. И. Хемницером). Вспоминая о начале своей творческой деятельности, Дмитриев писал: «Я несколько лет писал

¹ <Измайлов А. Е. >. Известия о новых русских книгах // Благонамеренный. 1819. Ч. 5. № 3. С. 194.

² Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь // Дмитриев И. И. Сочинения. Ред. и примечания А. А. Флоридова. СПб., 1895. Т. 2. С. 64. Подробные документированные известия о жизни и деятельности поэта, а также наиболее полное по составу собрание его текстов содержатся в подготовленном В. А. Сукайло (при участии Е. К. Беспаловой) изд.: Труды и дни Ивана Дмитриева. В 2-х кн. М., Ульяновск, 2010.

³ См.: Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву / Изд. Я. Гротом и П. Пекарским с примечаниями и указателем. СПб., 1866.

стихи, печатал их в журналах и не знал, как об них судят, и не был знаком ни с одним поэтом, пока не приобрел уже в зрелой молодости, приязни незабвенного Державина и не утвердил дружбы с Карамзиным. С того только времени я почувствовал, что такое талант и авторское искусство».⁴

В течение многих лет Дмитриев совмещал литературные занятия со службой: вначале воинской в Семеновском полку, затем, выйдя в отставку в 1796 г. в чине полковника, — штатской. При Павле I был арестован по ложному доносу, но после выяснения его невиновности император, выказывая ему свое расположение, назначил его обер-прокурором Сената. В 1799 г., получив чин тайного советника и оставив службу, поэт переселился из Петербурга в Москву. Но в 1806 г. он получил новое назначение, сделавшись сенатором Московского департамента. Занимаясь организацией земского войска, совершал поездки по разным губерниям. С 1810 г. в связи с назначением членом Государственного совета и министром юстиции переехал в Петербург. Окончательно выйдя в отставку в 1814 г., снова поселился в Москве. С 1816 г. по поручению Александра I возглавлял комиссию по оказанию помощи жителям Москвы, пострадавшим в 1812 г. во время нашествия Наполеона.

Все это время Дмитриев продолжал играть видную роль в литературной жизни. Его известность началась со времени участия в «Московском журнале» (1791-1792) Карамзина, где стихи поэта появлялись в основном за подписью «И». 1794 год Дмитриев называл своим «лучшим поэтическим годом»: в это время он ездил к родным в город Сызрань, откуда совершил поездку по Волге до Царицына, способствовавшую его творческому вдохновению. В 1790-е — 1800-е гг. он публиковал стихи (нередко анонимно) в ряде периодических изданий и в поэтическом альманахе Карамзина «Аониды» (1796–1799).

Первый стихотворный сборник Дмитриева «И мои безделки» (1795) был назван так по примеру друга, издавшего свои сочинения в 1794 г. под названием «Мои безделки». Отдельно Дмитриев опубликовал «Басни и сказки» (1798) и «Басни» (1810). Печатавшиеся ранее стихи, за некоторыми исключениями, переиздавались затем в последующие годы в его «Сочинениях и переводах» (1803-1805. Ч. 1–3) и «Сочинениях» (3-е изд. 1810; 4-е изд. 1814; 5-е изд. 1818; 6-е изд. 1823). Почти в каждое издание поэт вносил изменения, которые касались не только состава, но и самого текста стихотворений. Если 5-е издание было «исправленным и умноженным», то 6-е — «исправленным и уменьшенным». В последнем издании от Вольного общества любителей российской словесности сообщалось, что Дмитриев как попечитель Общества предложил использовать доход от этой публикации «на благотворение». В предваряющей текст статье П. А. Вяземского «Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева» обращалось внимание на «верность и утонченность» вкуса, свойственную автору, его «строжайшую разборчивость» по отношению к собственным сочинениям.

Начиная с 1800-х годов в журнальных публикациях, письмах и эпиграммах, распространявшихся в писательских кругах, Дмитриев вел искусно завуалированную, но последовательную полемику со своими литературными противниками — писателями-архаистами, активно сотрудничавшими в журнале «Друг просвещения»

⁴ Дмитриев И. И. Стихотворения. Изд. 6-е, исправленное и уменьшенное. СПб., 1823. Ч. 1. С. 3 нум.

(1805–1806): П. И. Голенищевым-Кутузовым, П. Ю. Львовым, Д. И. Хвостовым, А. С. Шишковым.⁵ В отличие от Карамзина, не любившего вступать в литературные споры, Дмитриев ратовал за развитие критики, а в своих стихах 1820-х годов проявил себя как острый полемист. Опубликованные им в 1826 г. «Апологи в четверостишиях», представлявшие собой переводы и перделки преимущественно из французских авторов⁶, не получили желаемого успеха у публики. Но, как установили современные исследователи, в это время произошел новый «всплеск его поэтической активности» в 1827 г.⁷ Помимо отдельных журнальных публикаций, Дмитриев составил рукописную тетрадь «Мои стихотворения с 1822 года», включающую колкие эпиграммы, распространявшиеся в его дружеском кругу и направленные против П. И. Шаликова, задвигшего его в своем «Дамском журнале». В этой полемике Дмитриева поддерживали П. А. Вяземский, Н. Д. Иванчин-Писарев, В. В. Измайлов⁸. Авторитет Дмитриева для них был по-прежнему высок, хотя сам он все острее ощущал свою связь с ушедшей эпохой. Тем не менее, он оставался «другом всех возрастов». Н. Д. Иванчин-Писарев писал П. А. Вяземскому после кончины поэта, последовавшей 3 (15) октября 1837 г.: «...Он первый покори́л наш язык нежным отзывам сердца, пленил наш вкус легкостью, правильностью и чистотою; образовал Жуковского, Батюшкова, их друга <Вяземского> и дал им образовать Пушкина <...>».⁹

Важной заслугой Дмитриева было решительное реформирование поэтической жанровой системы классицизма, несмотря на его одновременное стремление разграничить свои стихи по определенным рубрикам. Рассказывая о самом начале своей литературной деятельности, он признавался: «Образцами моими были Сумароков и Херасков».¹⁰ Но процесс размывания жанровых границ, появление стихов без каких-либо жанровых определений — всё это постепенно начиналось уже в поэтической практике Сумарокова¹¹, а затем его последователей. Тем не менее, казалось неоспоримым представление об оде как высшем и ключевом жанре, дань которому отдавали высоко чтимые Дмитриевым авторы, прежде всего Державин. Уже его «Оды, сочиненные и переведенные при горе Читалагае», вышедшие в 1776 г., произвели большое впечатление на юного Дмитриева, который затем сумел оценить «свежесть и самобытность» таких стихов, как «Фелица», «На смерть князя Мещерского», «Гребеневский ключ». Вместе с тем, «одним из первоклассных и ученейших

⁵ См.: Вацура В. Э. И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века // Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. XVIII век. Сб. 16. Л., 1989. С. 139–179.

⁶ Об источниках этих стихов см.: Добрицын А. А. Апологи И. И. Дмитриева // Русская литература. 2008. № 2. С. 68–79.

⁷ См.: Балакин А., Велижев М. Новые стихотворения И. И. Дмитриева // Новое литературное обозрение. 2007. № 86 (4). С. 123–133; Бодрова А. С. Из комментариев к поздним стихотворениям Дмитриева // Иван Иванович Дмитриев (1760–1837). Жизнь. Творчество. Круг общения. СПб., 2010. С. 43–54.

⁸ См.: Соловьев А. Ю. И. И. Дмитриев и В. В. Измайлов // Там же. С. 80–91.

⁹ Грот Я. К. К биографии И. И. Дмитриева. Неизданные письма и заметки, относящиеся ко времени его кончины. СПб., 1902. С. 22.

¹⁰ Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь // Дмитриев И. И. Сочинения / Ред. и примечания А. А. Флоридова. СПб., 1893. Т. 2. С. 19.

¹¹ См.: Алексеева Н. Ю. Стихотворение А. П. Сумарокова «На суету человека» // Дар дружества и муз. М.; СПб., 2018. С. 83–84.

наших поэтов» он считал и В. П. Петрова, видя в его одах «изобилие в идеях», «возвышенность чувств» и «силу ума».¹²

В 1794 г. Дмитриев и сам выступил как автор торжественных стихов, посвященных русским военным победам: «Стихи графу Суворову-Рымникскому на случай покорения Варшавы» и «На разбитие Костюшки. Глас патриота» (позднее под названием «Глас патриота»). Первое стихотворение, очевидно, первоначально называлось одой, судя по письму Карамзина, отвечавшему другу после получения этих стихов: «Ода и «Глас Патриота» хороши *Поэзиею*, а не *предметом*. Оставь, мой друг, писать такие пиесы нашим стихокропателям. Не унижай Муз и Аполлона».¹³ Тем не менее, оба стихотворения Дмитриев включил в свой сборник «И мои безделки», хотя жанровое определение «ода» при публикации было заменено нейтральным словом «стихи». В позднейшие издания оно не входило. «Глас патриота», одобренный Державиным и с его помощью напечатанный отдельным изданием, не только вошел во все последующие собрания стихов Дмитриева, включая последнее, но часто помещался в самом начале.

Определение «ода» поэт дал лишь одному стихотворению, которое и по содержанию, и по форме ничего общего не имеет с одическим жанром и представляет собой дружеское послание: это «Ода П. П. Бекетову» (1795), обращенная к двоюродному брату поэта. Стихотворение было опубликовано в первом сборнике Дмитриева, но затем больше никогда им не перепечатывалась. Сборник «И мои безделки», в соответствии со своим названием, существенно отличался от последующих: все «безделки» располагались как бы с нарочитой небрежностью: никаких жанровых и тематических разделов не существовало. «Глас патриота» соседствовал со сказкой «Воздушные басни», а «Стихи на всерадостный день ее императорского величества» — с «Эпитафией младенцу».

Начиная со 2-го издания, Дмитриев стал разделять свои стихотворения по отдельным рубрикам. Раздела «оды» не существовало, а стихи, близкие к этому жанру по своему характеру, включались в самый первый раздел, названный «Лирические стихотворения». В последующих изданиях под общим определением «Смесь» с разными вариациями помещались сатиры, послания, песни, надписи, мадригалы, эпитафии, а также стихи, не имевшие жанровых определений. Особо выделялись песни и сказки, завершали издания басни. Очень строго отбирая стихи для своего последнего, уменьшенного 6-го издания, поэт не хотел включать сатиры, но друзья убедили его не отказываться от них («Чужой толк», а также переводы сатир Ювенала и А. Попа), и они составили раздел «Сатирические стихотворения».

Широко эрудированный, прекрасный знакомый как с отечественной, так и европейской (особенно французской) литературой XVII–XVIII веков, Дмитриев был тонким ценителем поэзии, а также острым полемистом. Предметом осмеяния в его колкой сатире «Чужой толк» (1794) стали высокопарные стихи малоталантливых авторов, которые дискредитировали самый жанр оды, придавая ему сервильный характер:

А наших многих цель — награда перстеньком,

¹² Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. С.40.

¹³ Письма Н. М. Карамзина И. И. Дмитриеву. С. 50. Письмо от 6 сентября 1794 г.

Нередко сто рублей иль дружество с князьком <...>¹⁴

Искусно воспроизводя шаблонные формулы торжественных од («*И райский крин, и Феб, и небеса отверсты*»), поэт иронически комментирует:

Так громко, высоко!... а нет, не веселит.

И сердца, так сказать, ничуть не шевелит!¹⁵

В собственном творчестве поэт всячески избегал определения «ода», предпочитая такие названия, как «песнь» или «стихи», а иногда не давал никакого жанрового уточнения. Так, в 1791 г. он напечатал в «Московском журнале» «Песнь на кончину князя Потемкина Таврического», в последующих изданиях получившую название просто «Смерть князя Потемкина», в последнее, 6-е издание стихотворение вообще не вошло. В. В. Виноградов, тщательно изучивший особенности поэзии Дмитриева, отмечал, что в этом стихотворении, написанном «средне-высоким» стилем, при дальнейшей правке делается заметно проникновение элегической фразеологии¹⁶.

Позднее, в 1801 г. Дмитриев, как многие другие авторы, приветствовал стихами воцарение Александра I, но не одой, а «Стихами на случай священного коронования <...>», которые затем были названы «Песнью», а строфы были разделены на голос Поэта и Хора, что напоминало о забытой античной панегирической традиции. Дань высокой поэзии была отдана: в этих стихах сохранялась архаическая лексика, восклицания, общий эмоциональный накал, характерный для торжественной оды. Но одновременно поэтом была написана и эпиграмма «На случай од, сочиненных в Москве на коронацию», не печатавшаяся при его жизни, — иронический отклик автора на усердие собратьев по перу и свое собственное выступление.

Предпринятая Дмитриевым дискредитация одического жанра одновременно вела его к поискам других поэтических форм. В сатире «Чужой толк», направленной против эпигонов одической поэзии говорилось о необходимости иметь «особливый вкус и в сочинении лирической поэмы». Образцами этого нового для русской поэзии жанра стали стихотворения «К Волге» (1794) и «Ермак» (1795), которыми поэт, очевидно, дорожил, неизменно помещая их среди самых первых во всех своих изданиях. С большой похвалой оценил эти стихи и Карамзин: «Браво! Вот Поэзия. Пиши так всегда, мой друг»¹⁷. Для каждого из них Волга была рекой, связанной с воспоминаниями детства, и в то же время символом родной страны, ее «чести и славы», красоты ее природы. Очевидна связь этого стихотворения с лирикой Ломоносова, но Дмитриев видит открывающиеся ему великолепные картины не с горных высей, как автор оды, но как непосредственный наблюдатель: он описывает реальное памятное плавание по Волге, о котором давно мечтал. Перед его глазами предстают «веси, нивы благодатны / Стада и кущи рыбаей, / Цветы и травы ароматны». Слова кормчего о стане Разина пробуждают у поэта воспоминание о «протекших временах», и в стихотворение органично входит историческая тема с традиционным восхвалением побед Ивана Грозного и Петра I. Эти сюжеты не развернуты, но они как бы

¹⁴ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Вступ. статья, подготовка текста и примечания Г. П. Макогоненко. Л., 1967. С. 115. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием страниц.

¹⁵ Там же. С. 114.

¹⁶ Виноградов В. В. Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1949. Т. 1. С. 210.

¹⁷ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С. 50.

раздвигают временные рамки описания, связывая настоящее с прошедшим. Главным же адресатом панегирика остается не царь, не полководец, но Волга, воспеваемая в заключительных строках стихотворения. Дмитриев создает свою проникнутую личным чувством «лирическую поэму», которая во многом предвосхищает и пейзажную лирику, и поэму историческую.

Чуткий к новым веяниям в европейской литературе, Дмитриев первым познакомил русских читателей с «Поэмами Оссиана» Дж. Макферсона, переложив одну из них с французского посредника (стихотворение «Любовь и дружество», 1788).¹⁸ Этот опыт был не очень удачным, и сам поэт не включал это стихотворение в свои собрания сочинений. Тем не менее, это был какой-то шаг к открытию нового пути для разработки жанра лирической поэмы, к созданию стихотворения «Ермак», посвященного сюжету из отечественной истории. Ориентируясь и на пример Хераскова, автора «Россияды», и на поэзию Державина с его живой зрелищностью, Дмитриев по-своему воссоздавал дух древней старины, выразительно изображая сибирский ночной пейзаж:

Какое зрелище пред очи
Представила ты, древность, мне?
Под ризою угрюмой ночи,
При бледной в облаках луне,
Я зрю Иртыш; крутит, сверкает,
Шумит и пеной подмывает
Высокий берег и крутой <...> (78)

Стихотворение превращается в драматическую сценку: диалог сибирских шаманов, поверженных противников Ермака занимает основное место, лишь завершаясь традиционным прославлением главного героя. Ощувив жанровую новизну этой «лирической поэмы», «рода, еще не испытанного ни Ломоносовым, ни Петровым, ни Державиным», П. А. Вяземский писал: «Драматическое движение, данное сему произведению, есть опыт новый и мастерской»¹⁹.

В отличие от Сумарокова, создававшего целые циклы элегий, эклог и идиллий, Дмитриев очень редко обращался к этим жанрам. Но он оценил возможности стихотворного послания, позволявшего, в зависимости от адресата, широко варьировать и темы, и стиль²⁰. Уже со 2-го издания в его сочинениях появилась особая рубрика, посвященная этому жанру и включавшая стихотворения, несколько открывающие внутреннюю жизнь поэта: многие современники отмечали его сдержанность, даже известную холодность. Но в общении с друзьями проявлялась его искренность и теплота. В «Послании к Н. М. Карамзину» (1794), имеющем элегическую тональность, поэт описывал свои прогулки и представляющиеся его взгляду картины родной природы:

¹⁸ См.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Конец XVIII — первая треть XIX века. Л., 1980. С. 56–57, 68.

¹⁹ Вяземский П. А. Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева // Вяземский П. А. Сочинения в двух томах. Составление, подготовка текста, комментарии М. И. Гиллельсона. М., 1982. Т. 2. С. 63.

²⁰ Эта особенность жанра определила его долгую жизнь и в творчестве поэтов следующих поколений. См.: Виролайнен М. Н. О жанровой природе лирики Золотого века // Русская литература. 2021. № 4. С. 13.

Как волжанин, люблю близ вод искать прохлады;
Люблю с угрюмых скал гремящи водопады;
Люблю и озера спокойный гладкий вид.
Когда его стекло вечерний луч златит. (122)

Одно из замечательных посланий Дмитриева — «К Г. Р. Державину (по случаю кончины первой супруги его)» (1794). Он вспоминает о том, как сердечно был всегда встречен в доме прославленного поэта и его Пленеры, и горе старшего друга воспринимается им как собственное горе:

Сколь часто в тишине, по зимним вечерам
Приятною ее беседой научался,
Дышал невинностью и лучшим возвращался —
Довольней и добрей — в смиренный домик мой! (118)

Раздел посланий у Дмитриева сравнительно невелик, и большую известность у современников получили его песни, создававшиеся им в 1790-е годы и посвященные преимущественно любовной теме. Этот литературный жанр развивался в постоянной связи с песней народной, откуда поэты черпали сюжеты, мотивы, образы. Главным предшественником Дмитриева был Сумароков, который стремился приблизиться к основному настрою песни народной с помощью стилизации, использования тем и фольклорных мотивов. У Дмитриева был иной подход, как можно заметить на примере его самой знаменитой песни «Стонет сизый голубочек...» (1792), положенной на музыку Ф. М. Дубяньским и получившей огромную популярность: в течение многих десятилетий ее исполняли, включали в рукописные и печатные сборники. Песня нравилась таким ценителям, как Карамзин и Херасков, она звучала и в светских салонах, пользовалась успехом и в мещанской среде. При выборе сюжета Дмитриев, очевидно, ориентировался на народную песню «Ах, что ж ты, голубчик, невесел сидишь...».²¹ Но правильный ритм (четырёхстопный хорей) и обилие уменьшительных форм придавали песне легкость, «приятность» и, вместе с тем, некоторую манерность:

Стонет сизый голубочик
Стонет он и день и ночь,
Миленкий его дружочик
Отлетел надолго прочь. (128)

Упоминание «прелестной Хлои» сближало песню с изящными мадригалами Дмитриева, ориентированными на французскую поэзию.

Другая песня, «Видел славный я дворец...», представляет собой не что иное, как искусную переделку стихотворения Ж.-Ф. Мармонтеля, «Chanson à Mademoiselle C***», начинающегося строками «J'ai vu de notre roi / La Cour et l'équipage...».²² Вместо «короля» у Дмитриева появляется «наша матушка царица», вместо «экипажа» — сказочные «золотые колесницы», Лувр заменяется Эрмитажем.

²¹ [Чулков М. Д.] Новое и полное собрание российских песен. М., 1780. Ч. 4. С.113-114; Собрание русских песен. СПб., 1792. С. 16–17.

²² Marmontel J.-F. Oeuvres complètes. Edition revue et corrigée par l'auteur. Paris, 1787. Т. 17. Р. 434. «Я видел нашего короля, двор и экипаж...». Подробнее см.: Кочеткова Н. Д. И. И. Дмитриев и Ж.-Ф. Мармонтель // Мотивы и сюжеты русской литературы от Жуковского до Чехова: К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф. З. Кануновой. Томск, 1997. С. 34–39.

Сохраняется, однако, главный идиллический мотив: радость, которую и в шалаше приносит любовь к Лизетте (Лизоньке), дорожке всех почестей и богатств.

Одновременно Дмитриев продолжал обращаться и к народной поэзии. Одно из свидетельств этому — песня «Ах! Когда б я прежде знала...». Впервые она была напечатана в «Московском журнале» в 1792 г. под заглавием «Бабушкина песня», затем появилось название «Старинная песня», а в последнем 6-м издании к словам «Я слила б из воска яра / Легки крылышки себе...» было сделано примечание: «Эта песня есть точное подражание старинной простонародной песне» (132). Конечно, результаты авторской обработки здесь очевидны, об этом свидетельствует и четкое строфическое членение, и соблюдение хореического размера, и регулярное чередование рифм. Но язык песни прост, включает выражения, характерные для народной речи, и это помогает поэту отчасти передать задуманность песни:

Подгорюнившись бы села

На дороге я большой;

Возрыдала б, возопила:

Добры люди! Как мне быть? <...> (132)

Еще в начале 1790-х гг. у Дмитриева появилось намерение издать сборник песен. Даже Карамзину эта мысль показалась странной, но его друг осуществил свой план, выпустив в 1796 г. «Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен» (Ч. 1–3). Составитель разграничил песни, созданные литераторами, и песни народные. В сборник вошли тексты самого Дмитриева, Карамзина, В. В. Капниста, Ю. А. Нелединского-Мелецкого и других авторов, но имена их не указывались. Их стихи, положенные на музыку, обретали уже самостоятельную известность, становясь романсами. Они соседствовали с песнями «простонародными», среди которых тоже были «нежные» и «воинские», но также «святошные», «свадебные», «хороводные» и др. Из 17 песен самого Дмитриева 10 были положены на музыку: к ним обращались Ф. Дубянский, А. Жилин, А. Алябьев, Э. Направник и другие композиторы.²³ Тексты поэта получали новую жизнь, и интерес к ним сохранялся до конца столетия.

Стихотворные сказки Дмитриева начала 1790-х гг. имели не меньший успех, но главным образом у его современников. Эти стихотворения («Модная жена», «Причудница», «Картина», «Быль», «Сказка»), открыли для русской поэзии совершенно новый жанр. В 1791 г. Карамзин писал другу: «Я вызываю тебя по дружбе сочинить в стихах сказочку или романс, У нас еще в этом роде ничего нет».²⁴ Основные источники сказок Дмитриева выявлены А. А. Добрицыным, который тщательно проследил историю этих сюжетов и убедительно показал, что поэт в значительной степени перелагал или частично переводил французские тексты.²⁵ Самый термин «conte» имел очень широкое значение, но неизменно подразумевал наличие в сочинении вымысла. Французские авторы XVII-XVIII в. (Ж. Лафонтен, Вольтер, Ж.-П. Флориан и др.) охотно пользовавшиеся этим термином, сделали популярным жанр

²³ См.: Русский романс. Песни русских поэтов. Вступительная статья, составление, подготовка текста, биографические справки и примечания В. Е. Гусева. Л., 1988. Т.1. С. 140-150, 582–584.

²⁴ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву... С. 21.

²⁵ Добрицын А. А. О сюжетных истоках четырех сказок И. И. Дмитриева // Русская литература. 2007. № 2. С. 3–20.

«conte en vers» — «сказки в стихах», для которой характерно веселое остроумие, ирония и светское изящество.

В русской литературе слово «сказка» имело свою большую историю, связанную и с народным творчеством. «Сказка» и «басня» как сатирические жанры тесно соприкасались, сами эти определения нередко заменяли друг друга. Так, сборник А. А. Аблесимова «Сказки» (1769; 2-е изд. 1787) состоял по существу из стихотворных басен. Некоторые из них посвящены распространенному сюжету — осмеянию неверной жены и обманутого мужа («Мнение Козла о свадьбе старого мещанина» и «Олень и Бычок»). Сюжетно они соотносятся со сказкой Дмитриева «Модная жена», теснее связанной, однако, с французской традицией и частично представляющей перевод. Искусно используя и отчасти компилируя разные французские тексты, русский поэт по-своему развивал привлеченные его внимание сюжеты, добавлял новые мотивы, приближая содержание к русской действительности. Изображенная Дмитриевым модница Премила и ее «обожитель», «угодник дамский» Миловзор напоминают портреты щеголей и щеголих, представленных Н. И. Новиковым в его сатирических журналах.

Сказка «Причудница» по признанию самого автора «родилась от Вольтеровой сказки “La begueule”» (435), но Дмитриев существенно ослабил присутствующий у французского автора оттенок гривуазности, и усилил морализаторский смысл стихотворения. Его Ветрана далеко не во всем похожа на героиню Вольтера, мадам Арсен. Обе они наказаны за свое неумение довольствоваться тем, что имеют, но результаты этого урока разные: Арсен, побывавшая в объятиях угольщика, тайком заводит молодого любовника; Ветрана же, видевшая все свои приключения только во сне, получает совет: «Будь доброю женой и матерью чадолюбивой» (185). Сказка Дмитриева значительно больше по своему объему: сказочное царство, в которое попадает героиня, описывается гораздо подробнее, чем у Вольтера. Автор «Причудницы» упоминает И. Ф. Богдановича, который в своей поэме «Душенька» искусно русифицировал стихотворную сказку Ж. Лафонтена:

Каков же феин был дворец — признаться вам,

То вряд изобразит и Богданович сам. (180)

Дмитриев, таким образом, развивает заимствованный сюжет, включая его в традицию, уже возникающую в отечественной литературе. Как и Богданович, он широко вводит в текст фольклорные образы («тридцать земель», «коврик-самолет», «леший»), и реалии русского быта: действие происходит в Москве, упоминаются Муромские леса, Марьяна роща, Сарское село, Петергоф. Рассказчик неоднократно говорит о себе самом, придавая повествованию характер веселой непринужденной беседы с читателем: так, после подробного описания великолепного сказочного дворца, как бы перебивает сам себя:

Ахти! Опять понес великолепный вздор!

Но быть уж так, когда пустился. (181)

Завершая стихотворение словами «Насилу досказал», автор иронически напоминает читателю о том, что все рассказанное — это вымысел и словесная игра. Сказка изобилует разговорными оборотами и просторечиями, при этом тщательно отобранными в ходе последующей правки текста и создававшими новый особый стиль — «стихотворно-повествовательный», по определению В. В. Виноградова.

Стихи Дмитриева, освобожденные от торжественного пафоса и затрудненных словосочетаний, восхищали многих современников своим благозвучием, естественностью и непринужденностью. Утонченное изящество французской сказки в стихах русский поэт умел передать средствами родного языка: мастерски строил диалоги, тщательно работал над стилем и самим звучанием стиха. А. Ф. Воейков назвал «Причудницу» «венцом Дмитриева» и считал, что он «победил Вольтера». «В одах, — писал критик, — наш поэт имеет соперниками Ломоносова, Державина, Петрова, в баснях Крылова, в сказках он единствен, неподражаем».²⁶ К. Н. Батюшков в своей «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» признал, что в «остроумных, неподражаемых» сказках Дмитриева «поэзия в первый раз украсила разговор лучшего общества».²⁷ Поэт упрочил в русской поэзии жанр стихотворной сказки, получивший новую жизнь в творчестве Жуковского и Пушкина. Кроме того, можно говорить о значении сказок Дмитриева и для развития русской прозы: светская повесть Карамзина «Юлия», проникнутая иронической тональностью, представляет своего рода параллель стихотворным сказкам его друга.

Дмитриев ощущал определенную близость стихотворной сказки и басни, что проявилось в самом стиле его стихотворений, связанных с этими жанрами, а также их ритмической структуре: разностопный ямб придавал им разговорную интонацию. В 6-м издании своих сочинений три переведенных им стихотворения, ранее публиковавшиеся им как басни, он включил в раздел «Сказки»: «Воспитание Льва» (1802) и «Калиф» (1805) Флориана, «Искатели Фортуны» (1794) Лафонтена. Они открывали вторую часть издания, что подчеркивало значительность их содержания: басни Флориана посвящены теме идеального государя, который должен быть мудр и справедлив, не слушая придворных льстецов; басня Лафонтена учила умению довольствоваться, тем, что имеешь. Композиционное выделение этих басен служило выражением общественной и нравственной позиции самого Дмитриева. Во всех предшествовавших изданиях, начиная со второго, с этих же стихотворений начинался раздел басен. В то же время свой перевод басен Лафонтена «Желания» и Ж.-Б. Грекура (Grécourt) «Пустынник и Фортуна», Дмитриев первоначально публиковал как сказки, а позднее включил их в раздел басен.

К жанровому определению «басня» поэт пришел не сразу: в первых журнальных публикациях и в сборнике «И мои безделки» он пользовался определением «притча», следуя за Сумароковым и Херасковым, которые оказали на него несомненное влияние при обращении к басенному творчеству. Этот жанр привлекал каждого из них прежде всего как жанр стихотворной сатиры. Но прямолинейная резкость, а иногда и некоторая грубоватость, свойственная басням Сумарокова, у Дмитриева уступала место тонкой иронии светского человека, умеющего всегда сохранять свою невозмутимость, сделать свой рассказ не только поучительным, но и приятным. Добиться этого помогала тщательная работа поэта над стилем сказок и басен: он выравнивал стиль, устраняя как архаичные слова и обороты, так и выражения, казавшиеся слишком грубоватыми.²⁸ Переводя басню Лафонтена «Les deux pigeons»

²⁶ [Воейков А. Ф.]. О новом издании Стихотворений И. И. Дмитриева //Новости литературы. 1824. Кн. 7. № 3. С. 43.

²⁷ Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1885. Т. 2. С. 241.

²⁸ Виноградов В. В. Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева. С. 223-229.

(«Два голубя»), в отличие от Сумарокова, существенно сократившего текст и усилившего его назидательность, Дмитриев сумел воссоздать элегическую концовку, отличающую стихотворение французского автора. Дмитриев придавал большое значение гладкости стиха, стремясь к благозвучию. Сравнивая его с другими русскими баснописцами (переводчиком Федра И. С. Барковым, Сумароковым, М. М. Херасковым, В. И. Майковым и, наконец, даже с И. А. Крыловым). П. А. Вяземский считал «неоспоримым», что «он первый начал у нас писать басни с правильностью, красотой и поэзией в слог».²⁹ «Поэт наш, — отмечал также критик, — более всех породнился с своими подлинниками», имея в виду французских авторов, басни которых перелагал Дмитриев, прежде всего Лафонтена и Флориана.

Поэту, в совершенстве овладевшему мастерством стихотворного перевода, современники присвоили имя «русского Лафонтена», и сам Дмитриев неоднократно ссылался на французского автора. В этом он следовал Хераскову, который, переводя басню Лафонтена «Les deux amis» («Два друга»), писал:

Фонтен так говорит,
Сей сказкой он меня дарит,
Однако былью старой <...>³⁰

Показательно, что и Дмитриев выбрал эту же басню, в которой восхвалялась самоотверженная дружба и которая по своему содержанию ничего общего не имела с сатирой: стихотворение ближе по жанру к стихотворной сказке, «были». Другая переведенная им басня, «Желания» (у Лафонтена «Les sauhaits») начиналась словами:

Сердися Лафонтен иль нет,
А я с ним не могу расстаться.
Что делать? Виноват, свое на ум нейдет,
Так за чужое приниматься. (220)

Далее следовало несколько строк, дополнявших текст Лафонтена воспоминаниями о рассказах русских нянек про «домовых», которые «берегут людей от злого глаза». В басне «Искатели Фортуны» Дмитриев также упоминал о своем источнике:

Так милый Лафонтен давал советы на
И сказывал в пример почти такую сказку. (162)

Следуя за текстом французского автора, Дмитриев оставлял за собой право пересказать ее «почти» так же, то есть внести туда что-то свое, близкое русскому читателю. Сюжеты большинства басен Лафонтена и других авторов, переведившихся Дмитриевым, имели свою давнюю историю, восходившую чаще всего к античности (басни Эзопа, Федра). Заимствование темы было обычным явлением в творчестве баснописцев, и главное мастерство проявлялось в оригинальной обработке того или иного сюжета.³¹ Дмитриев с несомненным успехом овладел этой практикой, и рассказчик в его баснях имеет свое неповторимое лицо. Он ведет непринужденную беседу именно с русским читателем и, перелагая содержание басни другого автора, находит нужные сравнения, образы, языковые обороты. Длинное заглавие басни Лафонтена «L'homme qui court après la Fortune, et l'homme qui l'attend dans son lit»

²⁹ Вяземский П. А. Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева. С. 68.

³⁰ <Херасков М. М.> Басня. Два друга // Полезное увеселение, 1761. Январь № 4. С. 36–38.

³¹ Об этом писал Ж.-П. Флориан в своем «Рассуждении о басне» («Discours sur la fable»). См.: Oeuvres de Florian. Paris, 1838. Vol. 9. P. 5–6.

(«Человек, который гонится за Фортуной, и человек, который ждет ее в своей постели») было заменено на короткое и более выразительное название: «Искатели Фортуны». Свободно перелагая содержание французских басен, Дмитриев вкрапывал в текст разговорные обороты, не имевшие аналога в оригинале и придававшие живость и выразительность повествованию: «Авось и мы найдем, авось разбогатеем», «Что за диковинка!», «вскричал герой, повеся нос». Подобные примеры нетрудно умножить. Поэт, по воспоминаниям его племянника М. А. Дмитриева, «в своих прогулках нередко вслушивался <...> в разговоры людей из простого народа и сам вступал в речь с ними. Иногда он приносил из этих прогулок очень верные замечания и черты народного характера <...>».³²

Опыт Дмитриева-баснописца, несомненно, был воспринят И. А. Крыловым, который очень скоро стал его соперником уже в одной из самых первых своих басен — басне «Дуб и Трость», повествующей о превратностях судьбы, которые подстерегают сильных мира сего. Этот сюжет, восходящий к Эзопу, получил в России популярность через посредство Лафонтена, басню которого «Le Chêne et le Roseau» переводили вслед за Сумароковым Я. Б. Княжнин, Н. П. Николев, Ю. А. Нелединский-Мелецкий. У Дмитриева именно эта басня начинала жанровую подборку во всех его изданиях, за исключением самого первого, — свидетельство того, что поэт придавал стихотворению большое значение. Познакомившись с одноименной басней Крылова, Дмитриев в 1808 г. сразу же поддержал его и рекомендовал стихи для публикации в журнале «Московский зритель». Как вспоминал М. Е. Лобанов, хорошо знавший Крылова, Дмитриев сказал начинающему баснописцу: «Это истинный ваш род, наконец, вы нашли его».³³

Не только Вяземский, но и некоторые другие литераторы начала XIX века продолжали отдавать предпочтение басням Дмитриева, а не Крылова. Так, Александр Тургенев писал 1 мая 1809 г. посылая брату, Н. И. Тургеневу басни Крылова: «Между ними есть очень хорошие и смешные, но он не Дмитриев».³⁴ Даже в его «Апологах», вызывавших у многих критическое отношение, Вяземский находил немало достоинств. Д. В. Дашков также писал Дмитриеву: «Пусть насмешливые, или лучше сказать, смешные критики разбирают ваши Апологи и судят важно, баснями ль их назвать, или нравоучительными четверостишиями, а мы с истинным удовольствием вкушаем сей плод прекрасной осени <...>».³⁵

В продолжавшихся спорах решительную позицию занял А. С. Пушкин. В пылу полемики в письме к Вяземскому от 8 марта 1824 г., защищая Крылова, он резко отозвался о поэзии Дмитриева в целом: «И что такое Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова, все его сатиры — одного из твоих посланий, а все прочее первого стихотворения Жуковского».³⁶ Эти резкие слова были вызваны стремлением оспорить несправедливость друга по отношению к Крылову, талант которого Пушкин ценил очень высоко. Но еще в лицейские годы он упоминал Дмитриева среди «певцов бессмертных» («К другу стихотворцу»), в дальнейшем

³² Дмитриев М. А. Московские элегии. Стихотворения. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1985. С. 228.

³³ И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 60.

³⁴ Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 2. С. 388.

³⁵ Русский архив. 1868. № 4–5. С. 601.

³⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 13. С. 89.

творчестве не раз ссылался на него, приводил его строки в качестве эпиграфа. «Образцом игривой легкости и шутки живой и незлобной» назвал Пушкин сочинение Дмитриева «Путешествие NN в Париж и Лондон, писанное за три дня до путешествия», имевшее в виду В. Л. Пушкина. В 1830-е годы поэты особенно сблизились, часто общались, вели переписку.³⁷ В 1837 г. Вяземский писал Дмитриеву: «Незадолго до кончины Пушкин перечитывал ваши сочинения и говорил о них с живейшим участием».³⁸

Дмитриев, который по праву может быть назван среди непосредственных предшественников Пушкина, занимает свое, особое место в истории русской литературы. Как и в мемуарах, «писанных в мундире», по выражению Вяземского, в сочинении Дмитриева, при всей кажущейся на первый взгляд личной отстраненности, проявляется его позиция человека, имеющего свои твердые убеждения, нравственные и эстетические принципы. Поэт принял живейшее участие в реформировании жанровой системы классицизма. Постепенно, от издания к изданию, он выстраивал новую иерархию поэтических жанров, заменяя оду лирической поэмой, утверждая значение стихотворной сказки и песни, открывая новые возможности басни и экспериментируя с малыми стихотворными жанрами, включая эпиграммы, эпитафии, мадригалы и даже апологи. Упорная и тщательная работа над стилем своих произведений привела его к созданию нового слога, привлекавшего современников своим благозвучием и «приятностью». Как истинный мастер стихотворного перевода он знакомил русских читателей с образцами европейской поэзии, избегая буквализма, искусно внося в текст реалии русской жизни, используя широкую палитру словесных красок родного языка. Творчество Дмитриева стало важным этапом в развитии отечественной словесности, что справедливо было отмечено В. Г. Белинским: «...В стихотворениях Дмитриева, по их форме и направлению, русская поэзия сделала значительный шаг к сближению с простотою и естественностью, словом, с жизнью и действительностью».³⁹

³⁷ См.: Макогоненко Г. П. Пушкин и Дмитриев // Русская литература. 1966. № 4. С. 19–36.

³⁸ Вяземский П. А. Письма к И. И. Дмитриеву // Русский архив. 1868. № 4–5. Стлб. 655.

³⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 229.

М. Д. Чулков

Биография Чулкова — это история не только значительного подъема по социальной лестнице, что не было явлением уникальным, однако и не так часто встречалось в России в XVIII в., но и постепенного процесса развития самосознания писателя, причем обращенного ко всем грамотным слоям общества без исключения.

По происхождению Чулков был из «солдатских детей» и родился скорее всего в Москве. В 1757–1758 гг. он обучался в «разночинной гимназии» при Московском университете, откуда вынес знание «одного токмо начального основания наук». ¹ В одной из публикаций в журнале Чулкова «И то и сьо» есть эпизод про пытливого мальчика, который просил отца нанять ему учителя и был за это жестоко выпорот. К этому фрагменту следует авторское примечание: «Я сам тот, который говорю имел почти равную участь с этим высеченными молодцом. Мой отец был нетороватее его на деньги и награждал меня розгами и плетью столько изобильно, что без стыда сказать: а что такое, о том сем Господин Читатель изволь догадаться и не поспеваясь». ²

В дальнейшем Чулков возможно был вольнослушателем «классов художеств», и благодаря этому оказался в студенческой театральной труппе, которая в 1761 г. была переведена в Петербург. С 1761 по 1765 г. Чулков служил актером придворного театра, но успеха на этом поприще очевидно не имел. Тем не менее близость к театру подтолкнула Чулкова к драматургии: написанная им в эти годы комедия «Как хочешь назови», переделка комедии Л. Буасси «Болтун» (*La Babillard*) ³ не была напечатана, но ставилась на петербургской и московской сценах вплоть до начала 1780-х гг.

Оставив театральную карьеру, Чулков начал службу при дворе, сначала лакеем, потом камер-лакеем. В 1767 г. он в должности придворного квартирмейстера сопровождал двор в Москву для открытия Комиссии по составлению нового Уложения, и там написал свою первую и единственную подносную оду наследнику престола Павлу Петровичу «На Новый год». Ода в равной степени прославляла императрицу и ее сына и потому не дает оснований утверждать, что Чулков возлагал на Павла Петровича какие-то особые надежды. ⁴

В 1770 г. Чулков подал прошение в Сенатскую канцелярию о зачислении на государственную службу и вскоре была направлен в Герольдмейстерскую контору в чине коллежского регистратора. С 1772 по 1779 г. он исполнял должность секретаря Коммерц-коллегии, а затем был переведен в Главный магистрат уже в чине коллежского асессора, дававшем право на получение потомственного дворянства. По

¹ Записки экономическия: Для всегдашняго исполнения в деревнях прикащику. Избранныя Михайлом Чулковым из сочиняемаго им Словаря земледелия, скотоводства и домостроительства. М., 1788. Приведенное здесь же утверждение «... в малолетстве обучался в Императорском Московском Университете» (Там же) содержит некоторое обобщение, возможно сознательное и предпринятое для Чулковым для повышения собственного статуса как автора.

² И то и сьо. 42 неделя.

³ Эта же комедия послужила источником для «Пустомели» В. И. Лукина.

⁴ Виднес М. В., Степанов В. П. Неизвестная ода Чулкова // XVIII век. Вып. 11. Н. И. Новиков и общественно-литературное движение его времени. Л., 1976. С. 166–177.

службе в Коммерц-коллегии Чулков вел дела, связанные с экспортом, наблюдал за биржевыми торгами и, по всей видимости, имел доступ к архивам ведомства. Такой карьерный поворот обусловил интерес Чулкова к истории торговли в России, и при помощи ряда покровителей, среди которых были А. Р. Воронцов, кн. М. М. Щербатов, купцы Голиковы и т.д., Чулков составил многотомное «Историческое описание российской коммерции...» в 21-й книге (1781–1788).⁵ Издание это было напечатано за казенный счет. Следует отметить, что в своем труде Чулков обработал огромный объем материала и, по сути, представил этапы экономического развития России, начиная с древности, в контексте исторических и политических событий и развития законодательства. Чулков впервые в русской историографии использовал материалы делопроизводства как исторический источник. В то же время, его сочинение имело и практическое значение для торгового сословия в России, предоставляя купечеству все необходимые сведения. Впоследствии Чулков написал еще несколько сочинений хозяйственного и экономического содержания,⁶ а также работал над составлением «Словаря юридического, или Свода российских узаконений», который не был завершен.

В 1783 г. Чулков приобрел несколько деревень в Дмитровском уезде и переехал в Москву,⁷ где служил в различных сенатских департаментах. В конце жизни он был причислен к чиновникам Кабинета е. и. в. Интересно отметить, что быстрое и успешное продвижение Чулкова от солдатского сына к надворному советнику и помещику средней руки привело к искаженному восприятию его биографии непосредственными потомками. В семейных воспоминаниях, записанных его праправнучкой, А. Крыловой, он предстает человеком благородного происхождения, близким ко двору и к самой императрице.⁸

Чулков внес свой вклад в развитие многих литературных жанров и оказал заметное влияние на русский литературный процесс второй половины XVIII столетия. После разовых проб пера в жанре комедии и торжественной оды, во второй половине 1760-х гг. Чулков обратился к прозе. В 1766–1768 гг. он издал 4-хтомный сборник повестей и романов «Пересмешник, или Славенские сказки», впоследствии дополненный и выдержавший несколько переизданий. Повествование в «Пересмешнике» разбито на «вечера» и организовано по принципу «Тысячи и одной ночи», с которой Чулков мог познакомиться в популярном французском переводе А. Галлана. Действие в «Пересмешнике» происходит во времена доисторической Руси и главным образом представляет собой плутовские и любовные похождения героев с

⁵ Первый вариант этого труда под названием «Описание о точном состоянии и свойстве российского торгового дела с владения Петра Великого по ныне благополучное время царствования великой императрицы Екатерины II» был составлен Чулковым еще в начале службы и предназначался для внутреннего пользования.

⁶ «История краткая российской торговли. М., 1788; Словарь учреждённых в России ярмарок, М., 1788; «Наставление, необходимо нужное для российских купцов, а более для молодых людей, содержащее правила бухгалтерии. М., 1788; Записки экономическая: Для всегдашнего исполнения в деревнях прикащику, / Избранныя Михайлом Чулковым из сочиняемаго им Словаря земледелия, скотоводства и домостроительства. М., 1789.

⁷ В «Словаре учреждений в России ярмарок» Чулков даже включил свою маленькую однодневную деревенскую ярмарку в селе Коковино.

⁸ РНБ Ф. 696 № 103. Л. 5-10.

участием волшебства. В основе большинства повестей, входящих в состав «Пересмешника», лежат европейские сказочные и фацецильные сюжеты, а также популярный «Комический роман» П. Скаррона (переведен на русский язык впервые в 1763 г.). Комической составляющей своих произведений Чулков явно уделял очень большое внимание, объясняя это в предисловии к «Пересмешнику» самой человеческой природой: «Человек, как сказывают, животное смешное и смеющееся, пересмехающее и пресмехающееся; ибо все мы подвержены смеху и смеемся над другими». ⁹Аналогия со Скарроном, явная для современников и видимо поддерживаемая самим Чулковым, прославила его как «русского Скаррона», хотя это наименование не всегда употреблялось в положительном смысле. Так, один из главных литературных противников Чулкова, Ф. А. Эмин написал на Чулкова эпиграмму, в которой ставит ему это в упрек:

Кто в сказках написал сорок нам да ворон
И вздумал о себе, что будто он Скаррон,
Умен или дурак?¹⁰

Раздражение Эмина объясняется, в частности, тем, что, по мнению некоторых исследователей отдельные повести «Пересмешника» пародируют приемы, используемые в романах Эмина. ¹¹Ярко выраженная бурлескная составляющая в сочетании с авантурными сюжетами определила популярность чулковского сборника у читателей. Не претендуя на роль властителя дум, ¹²Чулкову смог удовлетворить вкусы купечества, мещанства и даже грамотного крестьянства, находивших в сборнике привычные сюжеты и образы, и в то же время, поддержать зарождающийся в среде высшего образованного сословия интерес к русскому фольклору. Сам Чулков определял название своего сочинения следующим образом: «В сей книге важности и нравочения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы; опять же нет в ней и того, чем иные умножить; и так оставив сие обое, будет она полезным препровождением скучного времени, ежели примут труд ее прочитать». ¹³Входящие в состав «Пересмешника» произведения отличает, с одной стороны, довольно достоверное изображение русского быта, а с другой — описание славянских обрядов и божеств, сведения о которых Чулков почерпнул как из исторических сочинений, в том числе Ломоносова, так и из популярных балетов, посвященных русским народным праздникам и обрядам. Приводимые им сведения из мифологии, как славянской, так и античной, Чулков обобщил в отдельном издании под названием «Краткий мифологический лексикон», который был издан с некоторой задержкой, обусловленной финансовыми обстоятельствами, только в 1770 г. При создании этого справочного издания Чулковым, как и во многих других случаях, владел просветительский пафос приобщения малообразованного читателя к высокой культуре и художественному наследию прошлого, в том числе античности.

Успех «Пересмешника» привел к тому, что в конце жизни Чулков дописал и напечатал пятую часть сборника, в которую вошло несколько наиболее удачных

⁹ Пересмешник, или Славенские сказки. СПб., 1766–1768.

¹⁰ Трутень. 1769. Л. 14. 28 июля.

¹¹ Гаррард Дж. Русский Скаррон (М. Д. Чулков) // XVIII век. Вып. 11. Н. И. Новиков и общенационально-литературное движение его времени. Л., 1976. С. 184.

¹² Сам Чулков в предисловии назвал себя «мелкотравчатым» сочинителем.

¹³ Пересмешник. С. 5.

повестей. Среди них «Горькая участь», на примере которой очень хорошо видно, как Чулков работал с материалом. В основе история об убийстве с детективным сюжетом, на первый взгляд очень достоверно отражающей судьбу русского крестьянства, лежит античный сюжет, позаимствованный Чулковым из второго рассказа XIII книги «Пёстрых рассказов» Клавдия Элиана (конец II — начало III в. н.э.).

Именно после выхода «Пересмешника», в 1768 г., появилось сообщение о Чулкове как о литературе в «Лейпцигском известии о некоторых русских писателях».¹⁴ В «Известии» Чулков назван «придворным цирюльником», но упомянут не только «Пересмешник», который назван «Славянским баснословием», но и комедия Чулкова и сказано, что «он может написать нечто более удачное: ему всего около тридцати лет».¹⁵

Следует отметить роль Чулкова в развитии русской журналистики XVIII столетия. Чулков издавал два журнала: «И то и сьо» (1769) и «Парнасский щепетильник» (1770). Именно издание журналов сделало Чулкова полноценным участником литературного процесса, выступавшим наравне с другими признанными писателями. Первый из них, как и многие появившиеся тогда сатирические журналы, был результатом отклика на призыв журнала «Всякая всячина» принять участие в «исправлении нравов». Попытавшись выступить на равных со «Всякой всячиной», которую «И то и сьо» именует родной старшей сестрой, журнал Чулкова получил от нее резкую отповедь и занял примирительную позицию. Поэтому в полемике «Всякой всячины» с «Трутнем» о цели и общественной роли сатиры «И то и сьо» оставался на стороне первой.¹⁶ Но одним из главных объектов сатиры Чулкова в журнале стал русский прозаик Ф. А. Эмин и его журнал «Адская почта». Эмин изображен, в частности, в образе Злоязычника в «Разговоре Меркурия со Злоязычником». Написанный в жанре разговора в царстве мертвых, этот текст представляет собой попытку разоблачения Эмина, чья биография вызывала много сомнений еще у современников, и выставления его лгуном. Эмин не оставил выпадов Чулкова без ответа. В его статьях в журналах «Смесь» и «Трутень» Чулков представал оппозицией всем остальным сатирическим журналам, включая находящиеся в состоянии полемики «Всякую всячину» и «Трутня». В ответ отдельным изданием в качестве приложения к журналу «И то и сьо» вышла сатирическая поэма «Плачевное падение стихотворцев», также направленная главным образом против Эмина и его сторонников.¹⁷

В целом трудно определить четкую программу журнала, он скорее носил досуговый и развлекательный характер, и, как и собственные сочинения Чулкова, был призван «угождать тем людям, которые всеми силами стараются убраться от дела и упражняются в бездельи».¹⁸ Основными сотрудниками журнала были А. П. Сумароков и М. И. Попов, с которым Чулков был знаком еще со времен службы в театре (Попов был автором куплетов к комедии Чулкова «Как хочешь назови»). История

¹⁴ Nachricht von einigen russischen Schriftstellern nebst einem Kurzen Berichte vom russischen Theater // Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste. 1768. Bd. 7. Th. 1–2.

¹⁵ Там же

¹⁶ Подробнее см.: Степанов В. П. Новиков и Чулков (Литературные взаимоотношения // XVIII век. Сб. 11. Новиков и общественно-литературное движение его времени. Л., 1976. С. 49–76.

¹⁷ Подробнее см.: Ироикомическая поэма. Л., 1933. С. 715–720.

¹⁸ И то и сьо. 1769. Л. 2.

взаимоотношений Сумарокова и Чулкова не прояснена, неизвестно, где и как они познакомились, но после выхода в свет чулковского «Собрания разных песен», в котором песни Сумарокова были напечатаны без указания на авторство, их сотрудничество окончательно прекратилось. О самонадеянном «придворном лакее» Сумароков пишет в предисловии к трагедии «Димитрий Самозванец». Большую же часть материалов журнала видимо поставлял сам Чулков, что и определило их содержание. В. Д. Рак опроверг распространенное в научной литературе мнение, что журнал был ориентирован преимущественно на мещанскую среду: «Состав анекдотов в ИГИС, среди которых явно преобладают фацецийные коротенькие рассказы, ходившие еще в XVII в. и даже ранее, действительно создает впечатление их отбора с целью угодить вкусу мещанской среды, однако это впечатление в большой мере обманчивое, возникающее вследствие неосведомленности о том, какие книги служили Чулкову их источником. /.../ рассказы, переводимые и перелагаемые в стихи Чулковым для публикации в ИГИС, отнюдь не считались чтением, отвечавшим именно вкусам мещанской среды»¹⁹.

Помимо таких рассказов следует выделить цикл небольших произведений в стихах и прозе, посвященных русским народным праздникам: масленице, святкам, семику и т.д. Входящие в этот цикл «Стихи на качели» были направлены против поэта В. И. Майкова,²⁰ но в целом он отражает интерес Чулкова к области народного творчества, мифологии и обрядовой стороны жизни. В этом отношении справедливо замечание Шкловского, что «И то и сьо» содержит в себе как будто собрание задач для писателя на всю жизнь».²¹

Второй журнал Чулкова, «Парнасский щепетильник» имел меньший успех и выходил всего полгода, с мая по декабрь 1779 г., и уже во второй половине он в основном состоял из публикаций исторических документов, переводов и статей хозяйственного содержания. Тем не менее, первые номера этого журнала, по-видимому, заполнявшиеся преимущественно самим Чулковым, свидетельствуют о том, что он все более уверенно чувствовал себя в обществе современных ему русских писателей. Одна из первых публикаций в «Парнасском щепетильнике» — описание аукциона, на котором распродают писателей. Статья наполнена многочисленными и очень ясными сатирическими намеками на современников Чулкова, среди которых, например, М. М. Херасков и бывший соратник Чулкова, Попов.

В 1770 г. Чулков, уже известный сочинитель и издатель журнала, выпустил роман «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины». Роман был напечатан анонимно и снабжен пародийным посвящением «Его высокопревосходительству действительному Камергеру и разных орденов Кавалеру Премногомилосердному моему Государю», имя которого не называется. По жанру это плутовской роман, опирающийся на французские традиции и произведения А.-Р. Лесажа и П.-К. Мариво. Но его главным героем является женщина, солдатская вдова Мартона, и текст написан от ее имени. Чулков использовал прием сказа, имитируя мемуарное повествование простой женщины, речь которой богата пословицами и поговорками,

¹⁹ Рак В. Д. Иностранная литература в русских журналах XVIII века // Статьи о литературе XVIII века. СПб., 2008. С. 175, 178.

²⁰ Ироикомическая поэма. С. 711–714.

²¹ Шкловский В. Чулков и Левшин. Л., 1933. С. 74–75.

но, в то же время, примитивна. Большая часть романа посвящена ее эротическим приключениям, в которых она беззастенчиво использует различные хитрости и «бабы увертки» для достижения корыстных целей. Тем не менее, в финале роман меняет направление развития сюжета и из плутовского превращается любовный, а Мартона испытывает настоящее чувство. Сюжетно произведение выглядит незавершенным, и Чулков вероятно сознательно оставил его незаконченным. Несмотря на универсальность отдельных сюжетных поворотов и многочисленные аллюзии на античную мифологию, это сочинение Чулкова также отличает достоверное изображение современной ему действительности и четкая привязка ко времени (супруг Мартона погиб в Полтавской битве). Чулкова интересовали проявление природы человека в определенных социальных условиях, и при всей авантюристности сюжета, он стремился изобразить характеры героев неоднозначными.

Этнографические интересы Чулкова и его страсть к систематизации отразились составленным им «Собранием разных песен» в 4-х частях, вышедшем в 1770 г. с посвящением графине Е. П. Строгановой.²² Собрав песни по разным рукописным источникам, Чулков не видел разницы между авторскими и народными песнями, и расположил их рядом, введя тематическое деление. Само по себе их уравнивание характеризует Чулкова и его литературную позицию: принадлежа двум сословиям, он стремился к тому, чтобы найти их эстетические точки соприкосновения и своими сочинениями обращался и к вкусам образованного меньшинства, и к предпочтениям средних и низших слоев общества, нуждающихся в просвещении. В то же время, как пронизательно заметила С. Матхаузерова, обращаясь к народному творчеству, Чулков рассматривал его с позиции изнутри: «Не будучи романтиком, Чулков не вносил в свое отношение к народной песне идеализации и возвеличения, которые типичны для романтизма. Напротив, Чулков не подчеркивая своеобразия народных песен, в соответствии с духом Просвещения собирал народные песни наравне с литературными, он печатал их рядом с теми, которые создавались под влиянием французской или немецкой поэзии. В отношении Чулкова к народной песне проявилась прежде всего точка зрения человека среднего сословия, для которого народная песня — предмет не эстетического изучения, а живого потребления. Чулкову было близко содержание народных песен, их сюжеты и конфликты; они для него еще не стали простым объектом созерцания, они тщательно подбираются для «Собрания разных песен»».²³

В конце жизни Чулков выпустил еще один сборник этнографических материалов: в 1783 г. вышел «Словарь русских суеверий»,²⁴ второе издание которого имело заглавие «Абевега русских суеверий» (1786). Несмотря на слово «русский» в обоих вариантах названия, в издании приводятся описания обрядов, примет, народных праздников, одежды и т.д. разных народов, населявших Российскую империю. Очевидно, что Чулков проделал большую работу по сбору сведений из разных изданий.

²² Наибольшее распространение этот сборник получила в переиздании Н. И. Новикова: Новое и полное собрание российских песен... СПб., 1780–1781.

²³ Матхаузерова С. «Собрание разных песен» Чулкова и «Славянские народные песни» Челакковского // XVIII век. Вып. 10. Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. С. 114–115.

²⁴ Вышел с посвящением М. С. Голикову с благодарностью за помощь в отправлении сына за границу для обучения.

Издания Чулкова служили авторитетным источником по этнографии народов России вплоть до середины XIX в.

Став помещиком, Чулков уже не рассматривал свою литературную деятельность как основной источник дохода, поэтому его сочинения все больше демонстрируют намерение «показать услугу Отечеству»²⁵ и носят практический характер. Последней такой книгой стал компилятивный «Сельский лечебник, или Словарь врачевания болезней» (1789).

Ко второму изданию своих «Экономических записок» (1790) Чулков приложил «Известие», содержащее автобиографическую справку и подробную библиографию своих трудов, в необходимости создания которой у него очевидно не было сомнений. О том, что он уже при жизни вошел в пантеон русских писателей свидетельствует статья о нем в «Словаре русских писателей» Н. И. Новикова. Таким образом, стратегия Чулкова «лучше писать хуже, нежели совсем ничего не писать»²⁶ оказалась успешной и привела его на литературный Олимп.

²⁵ Историческое описание российской коммерции при всех портах и границах... СПб., 1781–1788. С. 8.

²⁶ Пересмешник. С. 6.

МАТВЕЙ КОМАРОВ

Жизнь и творчество Матвея Комарова, часто подписывавшего свои сочинения «Житель города Москвы» или «Матвей Комаров, житель царствующего города Москвы», уникальны тем, что этот популярнейший автор XVIII столетия, чьи книги издавались огромными тиражами и выдержали множество переизданий на протяжении двух столетий, до сих пор не имеет биографии. Даже отчество его осталось неизвестным исследователям. Не случайно В. Г. Белинский, хотя и не без иронии, сравнил его с Гомером: «"А кто таков сей Матвей Комаров?" — спрашиваете вы. Лицо столь же великое и столь же таинственное в нашей литературе, как и Гомер в греческой: имя его и место жительства известны, но где он родился, обстоятельства его жизни совсем неизвестны. Знают некоторые по именам и его сочинения, но никто не знает цены его сочинениям и немногие читали их, а между тем они разошлись едва ли не в числе десятков тысяч экземпляров...».¹

В 1779 г. Комаров писал, что ему «более сорока лет»,² то есть можно предположить, что он родился в середине 1730-х гг. Авторами «Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона» на основе объявления о продаже книг в «Московских ведомостях»³ было выдвинуто предположение, что Комаров был крепостным Анны Логиновны Эйхлер (в девичестве Щербачевой, в первом браке Зотовой). Позднее это предположение было развито и дополнено В. Б. Шкловским, проанализировавшим ряд посвящений, которые Комаров предпосылал своим книгам. Шкловский также полагал, что Комаров получил вольную после смерти госпожи Эйхлер в 1785 г. и вынужден был искать место службы, о чем свидетельствует еще одно объявление в тех же «Московских ведомостях», одновременно предлагающее на продажу книги «бывшего покойной генеральши Анны Логиновны Эйхлеровой домоправителя Матвея Комарова», комнатную собачку и его услуги «для исправления письменных дел или другой такой должности».⁴ Но эта версия опровергается письмом Комарова в редакцию журнала «Ежемесячные сочинения», в котором он, посылая свое стихотворное сочинение «Великолепная Россия сетующую Польшу утешает», называет себя «бывшим крепостным» князя Александра Васильевича Хованского, зятя А. Л. Эйхлер.⁵ В «Русской вотчине» кн. Хованского Комаров провел некоторое время в 1771 г., сопровождая Эйхлер, спасавшуюся там от чумы. Этому событию посвящено

¹ Белинский В. Г. Повесть о приключении английского милорда Георга // Белинский В. Г. Собрание сочинений. В 13-ти томах. Т. 3. М., 1953–1959. С. 208–209.

² Комаров М. Ванька Каин. Милорд Георг / Изд. Подгот. В. Д. Рак. М., 2019. С.

³ Московские ведомости. 1779. Прибавление к № 18. Марта 2 дня. Отдел «Продажа» С. 7.

⁴ Московские ведомости. 1787. № 47. Июня 12. Отдел «Разные известия». С. 437. То же объявление было позднее перепечатано в газете еще в дважды. Оно же обнаруживается написанным от руки шмуцтитуде экземпляра РНБ книги Комарова «Описание тринадцати старинных свадеб, великих российских князей и государей, какие во время оных по тогдашнему обыкновению происходили обряды» (М., 1785). Автограф опубликован: Шкловский В. Матвей Комаров житель города Москвы. Л., 1929. С. 29.

⁵ Бердников Л. И. К издательской истории русского сонета 1730-1750-х годов // Федоровские чтения. 1980. М., 1984. С. 161–162.

«Письмо его сиятельству князю Алексею Васильевичу Хованскому. Писанное в Рузской его вотчине в селе Богородском, в котором несколько фамилий имели убежище от бывшей в Москве моровой язвы», изданное в том же 1771 г. Учитывая «вирши», присланные Комаровым в «Ежемесячные сочинения», «Письмо» Хованскому нельзя считать первым произведением, написанным Комаровым, более того, можно было бы предполагать, что между 1757 и 1771 гг. были и другие лирические произведения, «охоту» к которым в нем «нечаянно возбудили» печатаемые в журнале стихи. Однако в предисловии к одному из своих сочинений Комаров пишет: не желая «препроводить время моей жизни в праздности, сделал я первый в том опыт, сочинивши письмо стихами». ⁶ В любом случае «Письмо... Хованскому» было первое напечатанное сочинение Комарова, скорее всего на средства самого адресата.

Так или иначе, очевидно, что Комаров был тесно связан с семьей Зотовых-Эйхлер-Хованских-Хилковых, ⁷ все эти фамилии упоминаются в его посвящениях. С некоторой уверенностью можно утверждать, что он был крепостным у Хованского и затем домоправителем у Эйхлер, но, по всей вероятности, уже вольным и облеченным ее доверием: в написанной им биографии Ваньки Каина (Ивана Осипова) Комаров утверждает, что видел этого вора и мошенника в 1775 г. в Сыском приказе, когда бывал там по делам своей хозяйки. ⁸ После ее смерти, которую Комаров описывает как «неожидаемую» в жизни «перемену», ⁹ Комаров искал место «в благородный господский дом во услужение, или хотя и к знаменитому купцу», но продолжал надеяться и на покровительство потомков своей благодетельницы, так как еще одна изданная им книга, «Старинные письма китайских императоров к российскому государю, писанные с лишком за 150 лет...», в 1787 г. была посвящена внуку Эйхлер, М. Я. Хилкову. Но дела Комарова поправились не столько за счет покровителей или службы, сколько благодаря успеху двух его главных сочинений, «Истории Ваньки Каина» и «Милорда Георга», которые многократное переиздавались. Очевидно, что Комаров принимал непосредственное участие в этих переизданиях, снабжая некоторые их них новыми предисловиями с благодарностью читателям.

Об образовании Комарова также имеются лишь косвенные данные. В письме в редакцию «Ежемесячных сочинений» он говорит, что «элоквенции и другим никаким наукам, кроме российского языка, не обучен, да и грамматики не читал». ¹⁰ Тем не менее, «Письмо» к Хованскому, хотя и очень неумелое с точки зрения стихотворного метра и стиля, обнаруживает большую начитанность автора: он рассуждает о Копернике, пересказывает основные положения трактата Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», упоминает Аристотеля и восстает против тех, кто:

Безрассудно во всем судьбу причиной почитают
И все способы против чумы бездумно отвергают. ¹¹

⁶ Невидимка. История о фецком королевиче Аридесе и о брате его Полумедесе с разными любопытными повестями. М., 1789. С. 3.

⁷ Подробно об их родственных связях см.: Шкловский В. Матвей Комаров. С. 18–22.

⁸ Комаров М. Ванька Каин. Милорд Георг. С. 8.

⁹ Старинные письма китайских императоров к российскому государю. М., 1787. С. 5.

¹⁰ Бердников Л. И. К издательской истории русского сонета с. 160–161.

¹¹ Письмо его сиятельству князю Алексею Васильевичу Хованскому. Писанное в Рузской его вотчине в селе Богородском, в котором несколько фамилий имели убежище от бывшей в Москве моровой язвы. М., 1771. С. 4.

Все это подтверждает собственное свидетельство Комарова о том, что он «с самого младолетия упражнялся в чтении книг, сперва церковных, а потом и светских».¹² Вероятно, ему была доступна библиотека его хозяев и покровителей, потому что именно из архива Никиты Моисеевича Зотова, воспитателя Петра I и деда супруга А. Л. Эйхлер, Комаров напечатал «Старинные письма китайских императоров...», о чем свидетельствует посвящение к этому изданию. Кроме того, как остроумно отметил Шкловский, дом Эйхлеров на Моховой «находился в книжном центре тогдашней Москвы. Справа были книжные лари Охотного Ряда, а сзади был мост через Москву-реку. На мосту этом торговали лубками».¹³ Впрочем, некоторые свои сочинения Комаров напечатал не в Москве, а в Петербурге, и как он наладил контакты с петербургскими издателями тоже неизвестно. Иностранными языками Комаров видимо не владел, по крайней мере нет никаких оснований думать иначе.

Обстоятельства смерти Комарова также неизвестны. По одной распространенной, но ничем не подтверждаемой, версии он был убит французами в захваченной наполеоновскими войсками Москве в 1812 г. Но выход в 1815 г. нового издания «Истории мошенника Ваньки Каина» с приложением к ней «Краткой повести о Стеньке Разине» говорит в пользу того, что в 1815 г. Комаров был еще жив.

В контексте литературного процесса в России XVIII в. творчество Комарова интересно прежде всего в двух аспектах. Во-первых, это один из немногих известных нам авторов из низшего сословия, не только добившийся несомненного читательского успеха, но и вставший на путь профессионализации своих литературных занятий и получавший от них доход, очевидно обеспечивавший его существование. Стоит отметить, что Комаров обычно не скрывал ни своего имени (тогда как анонимность часто встречается в русской литературе того времени), ни происхождения, ни жизненных обстоятельств. Во-вторых, ни одно из прозаических сочинений Комарова не является оригинальным: он умело компилировал заимствованные литературные формы и сюжеты с оригинальным, в том числе почерпнутым из российской жизни материалом. Но и его он брал не сырым, а в предварительно обработанном виде.

В 1779 г. было напечатано первое большое прозаическое сочинение Комарова «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и странных походов». Оно представляет собой беллетризованную биографию преступника, а впоследствии полицейского осведомителя Ивана Осипова по прозвищу Ванька Каин, которого В. Д. Рак назвал «страшной и зловещей фигурой».¹⁴ В предисловии к нему Комаров отметил мотив, побудивший его к написанию этой книги: «Когда Россия по географической исчислению одна обширностию своею превосходит все европейские государства, вместе совокупленные, то нельзя статья, чтоб бы такой пространной империи не было таких же и приключений, какие

¹² Невидимка. С. 3.

¹³ Шкловский В. Б. О самом знаменитом писателе // Собрание сочинений. Т. 1. Революция. Сост. И. Калинин. М., 2019. С. 364.

¹⁴ Рак В. Д. Две повести Матвея Комарова, «жителя города Москвы» // Комаров М. Ванька Каин. Милорд. Георг. С. 353. Подробнее о Ваньке Каине см.: Там же. С. 353–356; Акельев Е. В. Повседневная жизнь воровского мира Москвы во времена Ваньки Каина. М., 2012.

в других государствах, малейших против ее частицах, случаются /.../ Бывали и в нашем отечестве в натуре чудные явления, и в обществе великие дела, и многие достойные примечания перемены; бывали и есть разумные градоначальники, великие герои, неустрашимые полководцы, случались со многими людьми такие приключения, которые достойны б были занять место в историях; бывали и есть великие мошенники, воры и разбойники; но только мало у нас прилежных писателей, а если бы мы столько имели истории писателей, сколько ныне стихотворцев и комедии сочинителей, и некоторые бы люди вели журнал своей жизни, то б, без всякого сомнения, со временем показалось на свет немалое количество достойных любопытного чтения книг и потомки б наши с большим удовольствием читали в оных о делах своих предков, нежели деяния иностранных народов».¹⁵ Как видно из приведенной цитаты, Комаров видит беллетристический потенциал в отечественной документальной литературе и, сожалея о ее почти полном отсутствии, предлагает свой вклад в развитие биографической беллетристики как для поклонников авантюрного романа, так и для любителей криминальной хроники.

Образцом для «Ваньки Каина» Комарова послужили два текста, и на оба автор указывает в том же предисловии. Во-первых, это «переведенная с немецкого языка книжка о мошеннике Картуше».¹⁶ Жизнеописание знаменитого французского преступника Луи Доминика Картуша послужило толчком для обращения к личности подобного толка, из нее же Комаров заимствовал саму модель описания похождений мошенника (в первоначальном смысле этого слова, то есть вора, срезающего кошелек, с деньгами). Уже во второе издание «Ваньки Каина» Комаров включил «Историю Картуша» в несколько переделанном, по сравнению с первым русским переводом, виде.

Вторым источником стала собственно биография Каина, ходившая в списках и уже дважды изданная в России.¹⁷ Комаров вероятно имел дело с рукописным ее вариантом: «... в 1774 году попался мне маленький список о делах сего мошенника, который хотя писан таким слогом, как обыкновенно подлые люди рассказывают сказки или какие ни есть свои похождения, притом же от переписчиков учинены великие ошибки, потому что одна материя с другою так смешаны, что едва разобрать можно; однако ж по содержанию оного надобно думать, что оригинал того списка писан или самим Каином, или другим кем по его объявлению...».¹⁸ В предисловии Комаров сожалеет о том, что ему недоступно следственное дело и другие документы полицейских ведомств, и добавляет, что биография Каина дополнена сведениями, добытыми им в беседах с теми, кто лично знал Осипова.

Рассуждение о качестве доставшегося Комарову списка напрямую связано с тем типом читателя, на которого ориентировался Комаров. «Многим, думаю я, известно

¹⁵ Комаров М. Ванька Каин. Милорд Георг. С. 8.

¹⁶ Там же. С. 7. Подлинное описание жизни французского мошенника Картуша и его сотоварищей. СПб., 1771. Пер. с нем. М. Неелова.

¹⁷ О Ваньке Каине, славном воре и мошеннике краткая повесть. СПб., 1775; Жизнь и похождения российского Картуша, именуемого Каина, известного мошенника и того ремесла людей сыщика. СПб., 1777.

¹⁸ Комаров М. Ванька Каин. Милорд Георг. С. 9. В. Д. Рак, подробно проанализировавший текст Комаров, доказал, что автор имел дело с несколькими списками, а также с печатными источниками биографии Каина: Рак В. Д. Две повести Матвея Комарова... С. 359.

есть, что чтение книг, просвещающее разум человеческий, вошло у нас в хорошее употребление, и миновалось уже то помраченное тьмою невежества время, в которое предавали анафеме тех, кои читывали Аристотелевы и другие некоторые книги, ибо ныне любезные наши граждане, не бояся за сие пустого древнего анафемического грома, не только благородные, но среднего и низкого степени люди, а особливо купечество, весьма охотно во чтении всякого рода книг упражняются...»¹⁹

Через десять лет, в 1789 г., на волне ошеломительного успеха первых двух книг, Комаров в предисловии к своему новому сочинению сказочной повести «Невидимка» уже прямо говорит, что его адресат — «самые поселяне» и «простолюдины»,²⁰ такого же низкого происхождения, как и он сам. Стоит отметить, что это утверждение является важным свидетельством распространения интереса к беллетристической литературе уже не только в средних, но и в низших сословиях в последней трети XVIII в.

Перерабатывая биографию Каина, Комаров действовал главным образом в двух направлениях. С одной стороны, образ удалого вора, «артиста», по выражению П. А. Бессонова,²¹ был еще более романизирован, некоторые факты были развернуты в полноценные эпизоды (например, история женитьбы Каина). Комаров очевидно стремился к психологизации своего персонажа, рассуждая о мотивах его поступков и обстоятельствах, повлиявших на выбор жизненного пути. В то же время, Комаров постоянно вставляет авторские оценки и нравоучительные суждения, напоминающие читателю, что речь все же идет о преступнике, и вместе с тем, замедляющие повествование. В итоге Комарову не удалось до конца преодолеть проскальзывающее в тексте чувство восторга от виртуозности проделок своего героя. Возможно, он к этому и не стремился — достаточно вспомнить, что сама судьба Каина стала для Комарова своеобразным основанием для проявления патриотизма, о чем и говорится в предисловии.²²

«Ванька Каин» был переиздан в том же 1779 г., что свидетельствует об успехе этой книги. Второе издание было снабжено «Историей Картуша», которая под пером Комарова стала более походить на авантюрный роман, и, в том же время, была снабжена некоторыми справочными примечаниями. В ней уже чувствуется стиль Комарова, избыточный нравоучительными сентенциями и пословицами, отсутствующими в переводе Неелова. Кроме того, Комаров добавил к биографии Каина «Песни», которые, по его утверждению, разбойник с товарищами пел в тюрьме. Песни эти были позаимствованы из «Собрания разных песен» М. Д. Чулкова²³ (и одна из «Письмовника» Курганова).

Читательский успех «Ваньки Каина» и его многочисленные переиздания по всей видимости стали для него стимулом к дальнейшей литературной деятельности, о чем он и сообщил в предисловии к вышедшей в 1782 г. «Повести о приключении английского милорда Георга и о брандебургской маркграфине Фидерике-Луизе».²⁴

¹⁹ Там же. С. 7.

²⁰ Невидимка. С. 3.

²¹ Песни, собранные П. В. Киреевским. / Под. Ред и с доп. П. А. Бессонова. М., 1872. Вып. (9). С. 49.

²² Отмечено В. Д. Раком: Рак В. Д. Рак В. Д. Две повести Матвея Комарова... С. 361.

²³ Установлено В. Б. Шкловским: Шкловский В. Матвей Комаров. С. 47–55.

²⁴ Комаров М. Ванька Каин. Милорд Георг. С. 147.

Там же Комаров с философским спокойствием заявляет том, что и «самые искусные писатели нередко одной подвержены бывают /.../ Однако ж я все сие предаю на рассуждение благоразумным читателям, потому что всякую вещь кто как понимает, тот так и рассуждает; а многие иногда и для того чужие дела критикуют, что авторовых мыслей не растолкуют...».²⁵

В основу этого сочинения легла рукописная «Гистория об аглинском милорде Гереоне и о маркграфине Фридерике Люизе», в свою очередь, представляющая собой компиляцию нескольких французских произведений, а также перевода «Тысячи и одной ночи».²⁶ Переработка Комарова, помимо стиля, прежде всего коснулась образа маркграфини, которая обрела черты добродетельной героини: все эпизоды, в которых она выступала злонравной искусительницей, были Комаровым исключены. В целом повесть, насыщенная любовными приключениями и эротическими сценами, выразительными пейзажными описаниями, отличающаяся динамичным сюжетом (точнее, несколькими сюжетными линиями) с элементами волшебства обладала всеми достоинствами, которые искал в ней читатель Матвея Комарова. В. Д. Рак справедливо отметил, что «Повесть...» возвышала» читателя, делая его причастным к тому, что он считал уже настоящей литературой: «Продолжая таким образом старую традицию, рукописная «Гистория...» приобщала вместе с тем читателя к литературе Нового времени, а он, понимая это и видя себя на более высокой ступени начитанности, проникался самоуважением, которое, по-видимому, сознавалось еще отчетливее с тех пор, как трудами Матвея Комарова это произведение стало печатной книгой. В раскрывшемся по ходу повествования удивительном, незнакомом мире даже наивные и нелепые с точки зрения просвещенного человека XVIII века «волшебства», которыми обильно насыщена повесть, воспринималась как элемент «высокой» литературы, обладающей иным качеством, нежели осуждаемой просвещенным веком грубое простонародное суеверие».²⁷ Показательно в этом отношении и позднейшая реакция Белинского, разделявшего низовую, массовую и высокую литературу и полагавшего, что «Милорд Георг» «без всякого сомнения принадлежит к литературе, но не имеет никакого отношения к искусству».²⁸

Стиль Комарова, который Шкловский считал простым и ясным, несет в себе черты и демократической повести конца XVII в., и деловой письменности, и современных Комарову переводов любовных и авантюрных романов. К своему изданию автор приложил справочник имен упоминаемых в повести античных богов и богинь.

Именно эта книга Комарова получила наиболее широкое распространение. Второе ее издание вышло в 1785 г., но самыми популярными были ее лубочные издания, по наблюдениям Белинского, многие годы печатавшиеся с одних и тех же досок: «Сличите эти картинки всех изданий — и вы ни в одной черточке не увидите разницы: они оттискиваются на тех же досках, которые были вырезаны еще для

²⁵ Там же. С. 148.

²⁶ Подробнее см. Рак В. Д. Две повести Матвея Комарова... С. 363. См. также комментарий к этому изданию.

²⁷ Рак В. Д. Две повести Матвея Комарова. С. 364.

²⁸ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений Марлинского // Белинский В. Г. Собрание сочинений. В 13-ти томах. Т. 4. М., 1953–1959. С. 35.

первого издания. Вот что называется бессмертием!...».²⁹ Всего исследователи насчитывают более 30 изданий «Милорда Георга», по выражению Шкловского, «по 2—3 на каждое поколение русских читателей». Последнее издание, сразу же конфискованное и уничтоженное, датируется 1918 г.

После «Милорда Георга» Комаров издал в 1789 г. еще одно беллетристическое произведение: волшебную повесть «Невидимка. История о фецком королевиче Аридесе и о брате его Полумедесе с разными любопытными повестями». Она выдержала два издания, но успех более ранних произведений Комарова не превзошла.

Наконец, в 1791 появился сборник самых разнообразных ранее опубликованных в периодике текстов «Разные письменные материи, собранные для удовольствия любопытных читателей», также подписанный Комаровым и посвященный В. А. Хованскому, внуку А. Л. Эйхлер. По своей структуре этот сборник напоминает известный «Письмовник» Курганова и содержит как стихи и различные эссе и статьи, так и советы медицинского и хозяйственного характера.

В литературной критике первой половины XIX столетия, когда память о популярности Комарова была еще жива, а его сочинения по-прежнему переиздавались, Комарову отдавали дань, как значимому литературному явлению. В оценках Белинского, многократно упоминавшего Комарова и его «Милорда Георга» в статьях, наряду с иронией по поводу «глупого Милорда» сквозит умиление и даже восхищение той ролью, которую сыграло творчество Комарова в развитии русского читателя: «Счастье слепо. Сколько поколений в России начало свое чтение, свое занятие литературой с "Английского Милорда". Одни из сих людей пошли дальше и — неблагодарные — смеются над ним, а другие теперь еще читают его и почитывают».³⁰

В. Б. Шкловский опубликовал автограф Н. А. Полевого на странице принадлежавшего ему «Опыта ... словаря российских писателей Н. И. Новикова» из фондов РГБ. На нем карандашом вписана фамилия Комарова³¹. Очевидно, что Полевой тем самым пытался дополнить пантеон российской словесности XVIII в., полагая Комарова его достойным представителем.

Особый интерес представляет отношение к Комарову деятелей народного образования и тех авторов XIX в., которые сами стремились к созданию литературы для низших сословий. В 1840 г. в «Литературной газете» появилась рецензия на очередное переиздание «Милорда Георга», в которой книги Комарова именовались «нелепыми книжными исчадиями грубой спекуляции» и «не-русскими произведениями».³² Хорошо известны строки Н. А. Некрасова из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

Эх! эх! придет ли времечко,
Когда (приди, желанное!..)
Дадут понять крестьянину,
Что розь портрет портретику,
Что книга книге розь?
Когда народ не Блюхера

²⁹ Белинский В. Г. Повесть о приключении английского милорда Георга... // Белинский В. Г. Собрание сочинений. В. 13-ти томах. Т. 3. С. 208.

³⁰ Там же. С. 209.

³¹ Шкловский В. Матвей Комаров житель города Москвы. С. 9.

³² Литературная газета. 1840 ст. 949.

И не милорда глупого,
Белинского и Гоголя
С базара понесет.

В то же время, Л. Н. Толстой задавался вопросом: «Ежели народ хочет читать Английского милорда, то какое мы имеем право жалеть об этом и предлагать ему сочинения о том, какие, по нашему мнению, нужны народу добродетели?». ³³ Он также планировал напечатать в серии издательства «Посредник» заново переработанного «Милорда Георга», но этот план не был реализован.

Но ни возмущение популярностью произведений Комарова, ни признание их права на существование в литературной среде уже не могло изменить свершившегося факта: житель Москвы Матвей Комаров остается одним из самых печатаемых авторов не только XVIII, но и XIX столетия, а его «непрерывная действенная литературная биография» ³⁴ продолжалась не менее 150 лет.

И его стихотворное обращение к читателям, несомненно являющееся данью литературному этикету, в свете этих обстоятельств предстает если не самоуничижением, то кокетством:

О! есть ли бы успех с усердием сравнялся,
С каким стараюсь я о пользе общих дел,
Давно б читатель мне, давно бы удивлялся;
Но силам положен другой моим предел.
Всяк шествует своей на свете сем дорогой,
Сие предписано судьбиною нам строгой.
Когда ж то выше сил, к чему мой дух пристрастен,
То счастливым себя я буду почитать,
Когда в читателях не буду я несчастен,
Чтоб благосклонно труд могли они принять. ³⁵

³³ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. В 90 томах. М.; Л., 1928–1958. Т. 8. С. 363–364.

³⁴ Шкловский В. Матвей Комаров житель города Москвы. С. 16.

³⁵ Невидимка. С. 4.

А. А. БЕСТУЖЕВ (МАРЛИНСКИЙ)

Более ста лет назад один из первых исследователей творчества декабристов Н. А. Котляревский назвал Александра Александровича Бестужева (1897–1837) «мастером, умеющим хорошо писать и в старом, и в новом стиле, без способности создать в том или в другом что-нибудь совершенное»¹. Эта характеристика, не слишком лестная, во многом кажется справедливой. В своем творчестве писатель всегда словно стоял на перепутье, пытаясь совместить несовместимое: неистовые страсти и дидактизм; сказ и выпренную орнаментальную прозу; анекдот, остро сюжетную повесть, этнографический очерк и философский трактат. Время показало, что эта попытка была скорее неудачной — что, впрочем, не помешало сначала Бестужеву, а потом Марлинскому стать одной из ярких фигур на литературной арене 1820–1830-х гг., «зачинщиком русской повести»² в эпоху доминирования поэзии.

Будущий писатель родился 23 октября 1797 г. в семье соиздателя «Санкт-Петербургского журнала» и автора трактатов о воспитании А. Ф. Бестужева. По воспоминаниям М. А. Бестужева, первые пробы пера его брата Александра — например, утерянная пьеса «Очарованный лес» — относились еще ко времени его учебы в Горном корпусе (1810–1815), и уже в этих наивных детских опытах «как бы в зеркале увидели миниатюрного Марлинского с его складом ума и сердца, с его оригинальной, саркастической речью, наблюдательным взором и пылким воображением»³. Но довольно скоро узкий семейный круг читателей стал Бестужеву тесен — и в 1818 г. молодой прапорщик лейб-гвардии Драгунского полка (в который он был зачислен юнкером в апреле 1816 г., не закончив учебу в корпусе) выступил в печати. В «Сыне отечества» вышли два его перевода — «Дух бури» из оды Ж.-Ф. Лагарпа «Мореплавание» (1768) и отрывок из главы третьего тома «Опыта критической истории Ливонии...» (1817) баварского посланника при российском дворе Ф.-Г. де Брэя⁴. Роль этого дебюта в судьбе Бестужева трудно переоценить: с него началось сотрудничество начинающего литератора с симпатизировавшим ему Н. И. Гречем, уже состоявшимся и признанным журналистом и издателем; во многом благодаря ему писатель смог не только успешно войти в литературу на рубеже 1810—1820-х гг., но и вернуться в нее после драматических событий 1825 г.

1 Котляревский Н. А. Декабристы. СПб., 2009. С. 161.

2 Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Ареbesки» и «Миргород») // Телескоп. 1835. Т. 26. № 8. С. 537.

3 Бестужев М. А. Детство и юность А. А. Бестужева (Марлинского) // Воспоминания Бестужевых. СПб., 2005. С. 209.

4 Сын отечества. 1818. Ч. 39, № 31. С. 228–229; Ч. 48. № 38. С. 241–254. Эти же переводы Бестужев намеревался опубликовать в задуманном им журнале «Зимцерла», прошение об издании которого было подано им в Цензурный комитет в ноябре того же 1818 г. — но это прошение было отклонено ввиду молодости и неопытности автора (см.: Попытка братьев А. А. и М. А. Бестужевых издавать журнал (1818—1823 г.) // Русская старина. 1900. № 8. С. 390—395; без подп.).

Первый настоящий успех принесли Бестужеву опыты в критике — разборы трагедии «Эсфирь» в переводе П. А. Катенина⁵ и постановки «Липецких вод» А. А. Шаховского⁶. В полемике о «старом» и «новом слоге», развернувшейся в литературе еще в начале 1800-х гг., он пошел по пути «карамзинистов» и поэтов арзамасского круга, последовательно выступая не только против погрешностей в грамматике и логике, но и против смешения славянизмов и просторечий. Строго говоря, эти рецензии, как и те, что появились в 1819–1822 гг. на страницах сначала «Сына отечества», а потом «Благонамеренного», «Соревнователя просвещения и благотворения» (здесь в 1820 г. Бестужев впервые использовал псевдоним «А. Марлинский»⁷), не отличались особой новизной наблюдений, а отдельные замечания молодого критика указывали на некоторую неосведомленность в тех вещах, о которых он брался судить⁸. Тем не менее, разборы вызвали живой интерес у читателей — прежде всего благодаря остроумию их автора, живому слогу этих статей.

Постепенно присутствие Бестужева в литературной жизни Петербурга становилось все более заметным. В 1820 г. он начал принимать участие в заседаниях Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, а с ноября того же года — Вольного общества любителей российской словесности (ВОЛРС). В 1821 г. Бестужев опубликовал травелог «Поездка в Ревель» (1821), в основу которого легли собственные его впечатления от участия в походе гвардии по западным губерниям Российской империи (Эстляндия, Витебская губерния, Минск) в апреле–октябре 1821 г.⁹. Этот текст отражает одну из тенденций развития русской прозы в начале XIX в.

Уже с 1810-х гг. на волне патриотического подъема после победы в Отечественной войне, а затем — выхода первых восьми томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина и феноменального успеха исторических романов В. Скотта в обществе появился устойчивый интерес к национальному прошлому. Обратились к этой теме и писатели декабристского и близкого к нему круга: героические и вольнолюбивые страницы отечественной истории и фольклор с их точки зрения имели и познавательное, и воспитательное значение. Подход к историческому материалу

5 Сын отечества. 1819. Ч. 51. № 3. С. 107–124.

6 Там же. № 6. С. 252–273.

7 См.: Марлинский А. Письмо к издателю // Благонамеренный. 1820. Ч. 9. № 6. С. 398—408. По воспоминаниям брата Михаила Александровича, псевдоним «Марлинский» был взят в память о тех временах, когда лейб-гвардии Драгунский полк, в котором служил А. Бестужев, «стоял <...> в Петергофе» и «брат Александр жил в Марли» (см.: Бестужев М. А. Детство и юность А. А. Бестужева (Марлинского). С. 222).

8 См. отклик на них занимавшего противоположную бестужевской позицию в споре о «старом» и «новом» слоге В. К. Кюхельбекера, который в 1833 г. назвал разбор «Эсфири» «образцом <...> невежества»: «последнее особенно обнаруживается в суждениях о языке и слоге этой трагедии, например, Б<естужев> не знает или не хочет знать, что внуши на славянском синоним глаголу внемли, что воня слово отнюдь не низкое, а принадлежащее языку, и пр.» (Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 268 (Сер. «Литературные памятники»)).

9 Об интересе писателей декабристского круга к «прибалтийской» теме (наравне с «новгородской») см.: Исаков С. Г. О ливонской теме в русской литературе 1820–1830-х годов // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1960. Вып. 98. С. 143–190 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та).

определялся сложившимся к тому времени представлением о неизменности человеческих страстей, позволявшим считать, что для создания иллюзии правдоподобия достаточно археологических и бытовых деталей, дат и исторических имен.

Большое распространение в 1800–1820-х гг. получил жанр исторического и путевого очерка, «ученого» путешествия, во многом тяготевшего к традиции, заложенной «Путешествием из Петербурга в Москву» (1790) А. Н. Радищева¹⁰. Образцом подобного рода текстов стали также «Письма русского офицера» (1808; 1815–1816) Ф. Н. Глинки, председателя ВОЛРС и будущего декабриста. «Ученое» путешествие, в отличие от сентиментального, предполагало и другой тип рассказчика (не чувствительного праздного путешественника, а походного офицера), и иные, прежде всего просветительские цели, поэтому пространные этнографические и исторические экскурсы сочетались в нем с отступлениями риторического или моралистического характера¹¹.

С типом «ученого» путешествия «Поездку в Ревель» сближали подробное описание нравов и обычаев эстонцев и сентенции о пользе просвещения; отбор упомянутых в «Поездке» событий прошлого (например, «вольнолюбивых» эпизодов ливонской истории — «Юрьевой ночи» 1243 г. и осад Ревеля Иваном IV Грозным в 1571 и 1577 гг., очевидно «рифмующихся» с его же походом на Новгород в 1569—1570 гг.) выдавал политические симпатии автора. В то же время в «Поездке в Ревель» содержалось множество элементов, характерных скорее для путешествий сентиментальных: описания бытовых происшествий, юмористические новеллы, остроумные диалоги с читателем и стихотворные вставки¹²; кроме этого, Бестужев включил в травелог «кровавую» повесть о своем баснословном предке Гедеоне, скорее занимательную, чем поучительную. Таким образом, уже в этом раннем произведении проявилась характерная для Бестужева тяга к беллетризации истории. Отличает «Поездку в Ревель» и авторский слог, сочетавший элементы разговорного стиля, остроты и каламбуры с цветистыми, порой вычурными метафорами. Этой манере Бестужев остался верен на протяжении всего творческого пути¹³.

10 См.: Базанов В. Г. Очерки декабристской литературы: Публицистика. Проза. Критика. М., 1953. С. 1329, 33–39; Кочеткова Н. Д. Ораторская проза декабристов и традиции русской литературы XVIII века (А. Н. Радищев) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 100–120.

11 О жанре «ученых» путешествий 1810–1820 гг. и связи с этой традицией «Поездки в Ревель» см.: Брайловский С. Н. К вопросу о Пушкинской плеяде: Историко-литературные материалы и исследования (продолжение) // Русский филологический вестник. Варшава, 1909. Т. 61. С. 52–75; Базанов В. Г. 1) Очерки декабристской литературы. С. 290–293; 2) Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 90–94, 103–106; Гусев В. Е. Вклад декабристов в отечественную этнографию // Декабристы и русская культура. Л., 1975. С. 85–91; Архипова А. В. Литературное дело декабристов. Л., 1987. С. 123–155.

12 См.: Коварский Н. Ранний Марлинский // Русская проза: Сб. статей. Л., 1926. С. 135–158; Роболи Т. Литература путешествий // Там же. С. 42–73.

13 О стиле прозы Бестужева см.: Замотин И. М. Романтизм двадцатых годов XIX столетия русской литературы. СПб.; М., 1913. Т. 2. С. 216–232; Коварский Н. А. Ранний Марлинский. С. 135–158; Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова // Виноградов В. В. Избр. труды. Язык и стиль русских писателей от Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 183–197; Леэметс Х. Д. К вопросу о семантической структуре метафорического эпитета в русской прозе начала XIX

Следующие за «Поездкой в Ревель» тексты — «ливонские» («рыцарские») ¹⁴ и «русские» ¹⁵ исторические повести — сохраняли некоторые черты литературного путешествия: саму форму записок и элементы, обеспечивающие иллюзию достоверности (отсылки к документам — часто фиктивные ¹⁶ — и к трудам историков), а также вольнолюбивые мотивы. Самым зависимым от этой традиции был «Листок из дневника гвардейского офицера» (1821); к тому же жанру тяготел и «Замок Венден» (1823), представляющий скорее беллетризованный исторический очерк.

Если верить воспоминаниям М. А. Бестужева, уже в 1817 г. они с Александром под влиянием их старшего брата Николая увлеклись либеральными идеями ¹⁷. На это увлечение указывают и ранние стихотворные опыты А. А. Бестужева, тяготевшие к традициям гражданской лирики («К К<реницын>у» (1818), «Близ стана юноша прекрасный...» (1819)), «Подражание первой сатире Буало», отрывок из комедии «Оптимист», «К некоторым поэтам» (все — 1819)).

В 1822 г. Бестужев познакомился с К. Ф. Рылеевым; эта встреча, ставшая началом дружбы, сыграла важнейшую роль не только в политической жизни писателя (во второй половине 1823 г. — 1824 г. Бестужев был принят в Северное общество декабристов), но и в его жизни литературной. В соавторстве ими были написаны агитационные ¹⁸ и некоторые «подблюдные» ¹⁹ песни, для поэмы Рылеева «Войнаровский» Бестужев подготовил прозаическую биографическую часть, вероятно, под влиянием рылеевских «Дум» был написано стихотворение «Михаил Тверской» (1824), но главным их совместным начинанием стало издание альманаха «Полярная звезда» (1822–1825) ²⁰. Выход его первой книги стал настоящим литературным событием.

У «Полярной звезды» не было явно выраженной литературной программы, поэтому в нем печатались (и впервые в истории русской журналистики получали гонорар) авторы разных эстетических воззрений и разного уровня. Бестужев выступал и издателем, и автором альманаха. Каждую книгу открывали его литературные

века: (На материале произведений А. Марлинского) // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1971. № 17. С. 190–199 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та).

¹⁴ «Замок Нейгаузен» (1824), «Ревельский турнир» (1825), «Кровь за кровь» (1825; была опубликована без ведома автора под заглавием «Замок Эйзен»).

¹⁵ «Роман и Ольга» (1823), «Изменник» (1825).

¹⁶ См.: Исаков С. Г. О «ливонских» повестях декабристов // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1965. Вып. 167. С. 38–40 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та); Белоус Р. М. Роль авторского комментария в повестях А. А. Бестужева (Марлинского) «Роман и Ольга», «Замок Венден» // Вопросы сюжета и композиции: Межвузовский сб. Горький, 1978. С. 71–75).

¹⁷ См.: Бестужев М. А. Воспоминания о Н. А. Бестужеве // Воспоминания Бестужевых. С. 238–241.

¹⁸ «Ах, скажи, где те острова...», «Ты скажи, говори...», «Ах, тошно мне...» (все — 1823(?)), «Царь наш — немец русский» (1823–1824).

¹⁹ «Слава богу на небе, а свободе на сей земле!...», «Как идет мужик из Новогорода...», «Вдоль Фонтанки-реки...», «Сей, Маша, мучицу, пеки пироги...», «Уж как на небе две радуги...», «Уж вы вейте веревки на барские головки...», «Как идет кузнец да из кузницы. Слава!...» (все — декабрь 1824 — январь 1825).

²⁰ До декабря 1825 г. увидели свет три книги; тираж четвертой, из-за уменьшенного объема названной «Звездочка», был конфискован правительством.

обзоры: «Взгляд на старую и новую словесность в России»; «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 г.»; «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 г. и начало 1825». Первый «Взгляд» представлял собой очерк истории русской литературы XVIII — начала XIX в.; в двух других годовой обзор предваряла своеобразная теоретическая преамбула: рассуждения критика о засилье переводов, о важности национального элемента в искусстве, о просветительской роли литературы.

В разделе «Проза» регулярно появлялись повести Бестужева: «Роман и Ольга», «Замок Нейгаузен», «Ревельский турнир»²¹. Ранняя проза писателя наследовала традициям исторических романов Вальтера Скотта²² и готических Анны Радклиф²³, а также традициям баллад и поэм «оссиановского»²⁴ и «байронического» типов²⁵. Из романов шотландского писателя Бестужев заимствовал тип героя — частного человека, интерес к воссозданию исторического колорита эпохи, отдельные композиционные особенности: использование эпиграфов, чередование диалогов с описаниями, напоминающими развернутые драматические ремарки. Связь с готической и балладной традицией, отразившейся преимущественно в повести «Замок Эйзен» (1825), с одной стороны, определяется атмосферой «ужасного» и сверхъестественного, мотивами тайны и мести, с другой — разоблачением фантастики.

Что касается традиции романтической поэмы, то ее влияние более всего ощутимо в языке лирических отступлений, избыточных повторах, риторическими вопросами и восклицаниями, узнаваемой поэтической лексикой. Сближаются с романтической поэмой и композиционные особенности бестужевских повестей — «быстрые» переходы, построенные на контрасте²⁶. В «Изменнике» (1825) — тексте, на который байроническая поэма оказала наибольшее влияние²⁷, — есть и другие присущие этому жанру элементы, например, подчеркнутая инаковость главного героя, его отчуждение от общества и близость природной стихии, характерная любовная коллизия.

²¹ О поэтике прозы Бестужева первой половины 1820-х гг. см.: Канунова Ф. З. Эстетика русской романтической повести (А. А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20 — 30-х годов XIX в.). Томск, 1973. С. 39–96; Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 235–240.

²² См.: Сватонь В. К характеристике декабристской прозы // Русская литература. 1966. № 3. С. 46; Левкович Я. Л. Историческая повесть // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 111.

²³ См.: Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 351–368; Малкина В. Я. Повести А. А. Бестужева (Марлинского) // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 36–56.

²⁴ См.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Конец XVIII — первая треть XIX в. Л., 1980. С. 75–111; Архипова А. В. Эволюция исторической темы в русской прозе первой четверти XIX в. // На путях к романтизму. Л., 1984. С. 215–236.

²⁵ См.: Бэги Л. Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм. СПб., 2001. С. 131–134.

²⁶ «Да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической» — убеждал Пушкин Бестужева в письме от мая—июня 1825 г. (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 180).

²⁷ Ф. З. Кануновой была отмечена связь «Изменника» и поэмы Байрона «Осада Коринфа» (см.: Канунова Ф. З. Эстетика русской романтической повести. С. 94–96).

Такая эклектичность порой порождала противоречия на уровне идеологии, мотивировки и стиля. Ранние повести Бестужева принято относить к числу романтических: подобное впечатление производят характерный антураж событий и мелодраматические «страсти». Но «неистовые» герои, помещенные в романтические декорации, выписаны с классицистической однозначностью: злодеям и самодурам противопоставляются персонажи, исполненные добродетелей; коллизии, с которыми сталкиваются герои, разрешаются в соответствии с назначенной им ролью. Повествователь, как правило, завершает рассказ нравоучительным пассажем или приличествующей сентенцией, невозможной в романтической поэме. Особенно заметно это столкновение «старого» и «нового» принципов изображения героя в «Изменнике»: Владимиру Ситцкому, в характере которого презрение к людям и жестокость сочетаются со способностью на глубокую искреннюю любовь, вынесен строгий авторский приговор, сводящий на нет всю сложность героя; однозначность авторской оценки подчеркнута и через противопоставление героя безупречному Михаилу Ситцкому.

Уже в начале 1820-х гг. Бестужев пробовал писать прозу не только на историческом, но и на современном материале: вставная новелла о женитьбе майора Крона в «Поездке в Ревель», а также не вошедшие в окончательный вариант травелога эпизоды²⁸ стали ранними опытами писателя в жанре повести светской. До 1825 г. увидели свет два «Вечера на бивуаке» (1823), первые в творчестве Бестужева образцы циклизованной прозы, и «Роман в семи письмах» (1823).

По своей поэтике (особенностям композиции, обилию бытовых подробностей, типам героев и стилю) «Вечера на бивуаке» во многом близки бестужевским историческим повестям того же времени. Несколько иной характер получил «Роман в семи письмах», тяготевший к традиции так называемого аналитического или вертевского романа²⁹: предметом анализа здесь тоже становилась страсть — но исследовалось ее пагубное воздействие не на окружающих, а на внутренний мир самого героя. Узнаваемое бестужевское сочетание «простой разговорной интонации, шутивого рассуждения, патетических восклицаний и бессвязных бормотаний надломленного страданием человека» как будто бы призвано «отразить все многообразие и сложность человеческой личности»³⁰ — но поскольку изображена не борьба разных страстей в душе персонажа, а резкая и неожиданная их смена, общего знаменателя, к которому бы сводились разные стилистические «маски» героя, в тексте не возникает.

Важным источником для понимания эстетической позиции Бестужева начала 1820-х гг. является его переписка с Пушкиным (1822–1825). Документальных данных об их личном знакомстве нет, их литературные вкусы очевидным образом различались, но это не мешало им относиться друг к другу с симпатией и уважением. Бестужев высоко оценил «Цыган», равнодушно отнесся к «Песни о Вещем Олеге» и не нашел ни высокой поэзии, ни выразительной сатиры в первой главе «Евгения Онегина»; Пушкин же в свою очередь журил своего корреспондента за любовь к

²⁸ См.: Из литературного наследия А. А. Бестужева-Марлинского / Публ. А. Л. Осповата и Е. А. Тоддеса // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 3. С. 245–249.

²⁹ См.: Сватонь В. К характеристике декабристской прозы. С. 47–49.

³⁰ Архипова А. В Литературное дело декабристов. С. 172.

«языку немецкой драмы» и романтические приемы в духе байронической поэмы, но при этом отмечал, что в «случайных» сценах Бестужева удавалось вдохнуть жизнь в диалоги и одарить второстепенных персонажей индивидуальными чертами. Немаловажно, что Пушкин вслед за П. А. Вяземским³¹ призывал своего корреспондента написать роман³².

Литературная деятельность Бестужева была прервана событиями 14 декабря 1825 г. Выдав себя за адъютанта великого князя Константина, он вместе с братом Михаилом и Д. А. Щепиным-Ростовским поднял часть Московского полка; во время разгрома восстания ему удалось скрыться, но уже на следующий день он сам явился на гауптвахту Зимнего дворца. Первоначально Бестужев был осужден по 1-му разряду и приговорен к смертной казни, позднее она была заменена по конфирмации на 20 (позже — на 15) лет каторги и поселения. Но и этот приговор не стал окончательным: спустя год после заключения в крепости «Форт-Слава» (1826–1827) Бестужев был отправлен на поселение в Якутск.

Первые годы ссылки оказались для Бестужева временем творческого кризиса: в совсем недавнем прошлом успешный издатель, критик и прозаик канул для читателя в небытие — и Бестужеву нужно было не только принять свое новое положение, но и попытаться найти новый путь, новую форму высказывания. Внешне эти поиски проявились прежде всего в переходе от прозы к поэзии. Большая часть литературного наследия Бестужева конца 1820-х гг. — это мелкие стихотворения, но до его триумфального возвращения писателя в литературу в 1830-е гг. в печати без подписи автора появились (благодаря содействию Е. И. Булгариной) лишь три из них.

Первое написанное Бестужевым после 1825 г. произведение — незавершенная стихотворная повесть «Андрей, князь Переяславский» (1827)³³ — была все еще узнаваемо декабристской, она тяготела к «Думам» и «Войнаровскому» К. Ф. Рылеева и «Василько» А. И. Одоевского. Продолжением более ранней творческой линии можно назвать и написанные в Якутске этнографические очерки³⁴, во многом

31 В письме к К. Ф. Рылееву и А. А. Бестужеву от 23 января 1823 г. П. А. Вяземский оставил следующий отзыв о «Романе и Ольге»: «Старинная прозаическая повесть прелестна. Если мои советы могли бы иметь влияние, то я стал бы убеждать любезного автора ее пристраститься к этому роду. В нем, кажется, развернется его дарование во всей силе своей. Пускай засядет он за нашу старину, напитается ею и Вальтер Скотом и дарит нас историческими романами, подобными “Кенильвортскому замку” и проч.; разумеется, не перекладывая английского на русские нравы, но заимствуя от английского живописца дар быть современником нравов старины, а нас делать их свидетелями» (цит. по: Якушкин В. Е. К литературной и общественной истории, 1820—1830 гг. // Русская старина. 1888. Т. 60. Вып. 11. С. 312).

32 См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 180 (письмо от конца мая — начала июня 1825 г.).

33 В течение нескольких лет повесть Бестужева издавалась без ведома автора. В 1828 г. первая глава вышла отдельным изданием, а также в составе альманаха «Альбом северных муз». В 1830 г. в № 42 журнала С. Е. Раича «Галатей» появилась вторая глава. В 1831 г., после того как уже сам Бестужев выслал Н. А. Полевому пятую главу повести для публикации в «Московском телеграфе», те же отрывки были напечатаны Воейковым в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» за подписью: Петров из Енисейска. Только в 1832 г. Бестужев смог восстановить справедливость и указать псевдоним настоящего автора повести.

³⁴ «Сибирские нравы. Исых», «Отрывки из рассказов о Сибири» (оба — 1829); «Письмо к доктору Эрману» (1831).

напоминающие отдельные эпизоды «Поездки в Ревель»: в них можно встретить подробные описания нравов и обычаев якутов, элементы путешествия, патетические лирические отступления, а также типичное для Бестужева сочетание комического и серьезного³⁵.

Но в то же время в Якутске писатель впервые обратился к жанру элегии³⁶ с ее мотивами одиночества и смерти, тоски по прошлому и узнаваемым лирическим героем — изгнанником, не нашедшим в этом мире места и покоя. Обращение к этому жанру, еще недавно вызывавшему пренебрежительное отношение писателей-декабристов, вполне объяснимо: стихотворения носили автобиографический характер, они отражали личные переживания ссыльного.

Специального внимания заслуживают переводы из «Западно-Восточного Дивана» И.-В. Гёте, подражания ему³⁷ и отвлеченные философские стихотворения³⁸, которые стали важным этапом новых эстетических исканий Бестужева. Именно в Сибири писатель увлекся немецкой литературой и идеалистической философией³⁹, а в 1829 г. работал над статьей «<О романтизме>», предназначенной для так и не увидевшего свет авторского альманаха⁴⁰. В этом небольшом незавершенном тексте (в сущности, кратком конспекте эстетических воззрений конца XVIII — начала XIX в.) писатель, рассуждая о двух разных способах познания мира — ограниченном эмпирическом опыте и беспредельном воображении — разводит классицизм, подражавший действительности⁴¹, и романтизм, создающий собственный мир, «неясный» и потому более истинный. Иллюстрацией этих рассуждений стали такие стихотворения как «Череп», «Финляндия», «Часы»: в них не было места «подражательному», не поэтическому, а внутренний взор лирического героя был целиком обращен к области умозрительного⁴².

³⁵ Более подробно о сибирских очерках и других текстах с фольклорными и этнографическим элементами см.: Сафронов Ф. Г. Декабристы в Якутской ссылке. Якутск, 1955. С. 21–36; Канаев. Н. П. Русско-якутские литературные связи. М., 1965. С. 17–25.

³⁶ «Пресыщение», «Сон», «К облаку», «Шебутуй (Водопад станового хребта)» (все — 1829). Позднее были написаны элегии «Осень» (1831?), «Я за морем синим, за синею далью...» (1834), «Забудь, забудь» (1835).

³⁷ «Юность (Подражание Гете)», «Из Гафиза», «Из Гете (С персидского)», «Из Гете (Подражание)», «Зюлейка», «Всегда и везде (Из Гете)», «Магнит (Из Гете)» (все — 1828).

³⁸ «Череп» (1828), «Финляндия», «Часы», «Дождь» (все — 1829); стилистически близок этим стихотворениям «Тост» (1828).

³⁹ См.: Шарупич А. П. Декабрист Александр Бестужев: Вопросы мировоззрения и творчества. Минск, 1962. С. 5–10, 12–14; Пульхритудова Е. М. Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века // Проблемы романтизма: Сб. статей. М., 1967. С. 247–249.

⁴⁰ См.: Полякова А. А. «Якутский» альманах А. А. Бестужева как финансовый проект (1829) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Язык и литература. 2019. № 16 (1). С. 115–126.

⁴¹ Примером литературы подобного рода стал для Бестужева пушкинский «Евгений Онегин», который, как понятно по письмам к родным, в конце 1820-х гг. вызывал у него одно лишь раздражение. По предположению В. Г. Базанова, повесть Бестужева «Испытание» (1830) была своеобразным ответом пушкинскому «Евгению Онегину» (см.: Базанов В. Г. Очерки декабристской литературы. С. 409–418).

⁴² Более подробно о поэтике этих стихотворений и их связи с эстетическими воззрениями писателя конца 1820-х гг. см.: Полякова А. А. Бестужев — читатель И. В. Гете: К

Произведением иной направленности, но все такого же нового для писателя типа стала *якутская баллада «Саатырь»* (1828), в которой, наравне с этнографически точными деталями и элементами жанра баллады можно найти признаки романтической байронической поэмы. Несмотря на характерную для Бестужева нравоучительность финала, именно в это произведение автор впервые ввел характерный для романтической поэмы конфликт, который Ю. В. Манн определил как сочетание «вины и преуказанности»⁴³. Саатырь оказывается одновременно преступницей и жертвой: она пошла на измену мужу (за что и понесла наказание), но подчеркнуто демонический облик ее любовника, князя Буйдукана дает понять, что возможности противиться року у нее не было.

Скучная, но спокойная жизнь в Якутске продлилась недолго: летом 1829 г. Бестужев, надеясь быстро вернуть офицерский чин, по прошению был переведен в Кавказский корпус. В первые месяцы пребывания на Кавказе, большую часть из которых он вместе с другими ссыльным декабристами провел в Тифлисе, писатель был полон надежд на более или менее благополучную жизнь. Зачисленный в 41-й Егерский полк, Бестужев уже в сентябре 1829 г. отличился при штурме Байбурта, но в конце того же года был переведен в дербентский гарнизонный батальон (тем самым практически лишившись надежды на выслугу). До 1834 г. он прожил в раздражавшем его городе, страдая от климатических условий и самодурства батальонного командира. В августе 1831 г. Дербент был в течение восьми дней осажден имамом Кази Муллою — осаду удалось отбить, а Бестужев был представлен к георгиевскому кресту (позднее в награде ему было отказано). В октябре того же года он принял участие в походе генерала Н. П. Панкратьева, в котором снова проявил себя с самой лучшей стороны, но и это не принесло ему облегчения участи. В 1833 г. Бестужев оказался втянут в разбирательства по делу Ольги Нестерцовой, в результате несчастного случая смертельно раненой в его квартире⁴⁴.

В 1834 г. Бестужев был переведен из Дербента в Ахалцах — и последние годы своей жизни провел в постоянных походах, окончательно подорвавших его сильно ослабленное еще после заключения в «Форт-Славе» здоровье. Летом и осенью 1835 г. на его квартиру приходили с обыском, его переписка с Н. А. Полевым подверглась перлюстрации. В июне 1836 г. Бестужев подал А. Х. Бенкендорфу прошение о переводе его на гражданскую службу, но в сентябре получил отказ. Единственными радостными событиями военной жизни Бестужева стали произведение его в унтер-офицеры (4 июня 1835 г.), а затем — в прапорщики (3 мая 1836 г.).

Насколько беспросветной была кавказская жизнь рядового Бестужева, настолько триумфальным было возвращение в литературу писателя Марлинского, о

интерпретации стихотворения «Череп» (1828) // Текстология и историко-литературный процесс: Сб. статей. VIII Международная конференция молодых исследователей. М., 2020. С. 18–35.

⁴³ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 288. Позднее этот тип конфликта был использован в прозе — например, в повести «Фрегат “Надежда”» (1832). Об этой и других «морских» повестях Бестужева 1830-х гг., («Лейтенант Белозор», «Мореход Никитин») см. также: Базанов В. Г. Очерки декабристской литературы. С. 398–405, 436–449; Бэги Л. Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм. С. 271–284.

⁴⁴ См.: Андреев В. Воспоминания из кавказской старины // Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 160, 372–375.

необыкновенной жизни которого слагались легенды. Произведенный его повестями эффект был настолько силен, что молодые офицеры уезжали на Кавказ: подражая ли любимым героям, желая ли собственными глазами увидеть экзотический Дагестан или же мечтая познакомиться с самим автором⁴⁵.

Повести и очерки Марлинского, появившиеся на страницах «Сына отечества и Северного архива», «Северной пчелы» (скрывавшийся под псевдонимом Бестужев был их постоянным сотрудником), а также «Московского телеграфа» (издатели журнала Н. А. и К. А. Полевые стали в 1830-е гг. ближайшими корреспондентами и собеседниками Бестужева), «Библиотеки для чтения» и «Тифлиских ведомостей» в 1832–1834 гг. вошли в состав «Русских повестей и рассказов», первого полного собрания сочинений писателя в 12 частях (первые пять были изданы Н. И. Гречем, остальные К. А. Полевым). По непонятным причинам имя «Марлинский» на титуле отсутствовало — но читатели, кажется, понимали, кто автор, поскольку часть произведений, вошедших в это издание, уже печаталась под псевдонимом Бестужева. Собрание сочинений Марлинского закрепило за ним звание первого русского прозаика, дарованием превосходящего современных европейских литераторов⁴⁶. Успех «Русских повестей и рассказов» был настолько очевиден, что в 1834 г. имя Марлинского стало объектом спекуляции⁴⁷, а в 1835 г. начало выходить второе издание полного собрания сочинений писателя.

⁴⁵ Многочисленных поклонников и подражателей с иронией описывал И. С. Тургенев в 1872 г. в рассказе «Стук, стук, стук!..»: «Герои à la Марлинский попадались везде, особенно в провинции и особенно между армейцами и артиллеристами; они разговаривали, переписывались его языком; в обществе держались сумрачно, сдержанно — “с бурей в душе и пламенем в крови”, как лейтенант Белозор “Фрегата Надежды” <...> Чего-чего не было в этом типе. И байронизм, и романтизм; воспоминания о французской революции, о декабристах — и обожание Наполеона; вера в судьбу, в звезду, в силу характера, поза и фраза — и тоска пустоты» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1981. Соч. Т. 8. С. 228).

⁴⁶ «Можно сказать решительно, что из живущих ныне повествователей ни один не сравняется с ним в силе творчества. Бальзак хорош только своим рассказом, Жюль Жанен дикостью фантазии своей, В. Ирвинг своими описаниями, Альфред де Виньи художественною отделкою каждой части <...> Из немцев только один Цшокке милый, очаровательный рассказчик; но он не высокий создатель. Итак — вот место нашего писателя. Он равняется в повестях своих с лучшими писателями всех времен и превосходит всех повествователей и сказочников современных» (Полевой Кс. А. Русские повести и рассказы. 5 частей. СПб. В т. Н. Греча. 263, 273, 268, 278, 274 стр. in 8 // Московский телеграф. 1833. Ч. 49. № 2. С. 334).

⁴⁷ В 1834 г. в № 215 «Северной пчелы» была опубликована анонимная рецензия на выход шестой, седьмой и восьмой частей собрания сочинений А. Бестужева: «...мы имеем <...> целую библиотеку, в которой собрано так много ума, познаний, чувства и счастливых замыслов, целую картинную галерею, хотя и одного мастера, но разнообразную, как никакая из всех галерей». Через месяц читатели № 245 газеты узнали о выходе издания, которое, пользуясь современной терминологией, можно было бы назвать «fan fiction»: «Русских повестей и рассказов А. М-го». В пространном посвятельном письме, подписанном А. Павловым (наст. имя А. П. Протопопов), они названы «подношением» Марлинскому. Рецензент «Северной пчелы», скрывшийся за подписью: Р. Р., сообщая об этой «выдумке», писал с возмущением: «Какой-нибудь легковверный помещик, увидев в “Московских ведомостях” объявление о книге, которой заглавие выписали мы в начале этой статьи, поспешит выписать ее от В. В. Логинова в полной уверенности, что получит новые томы “Повестей и романов” Марлинского. Но как жестокого, как безжалостно разочарует его книга г-на Павлова!».

Несмотря на то, что тематика, особенности композиции и стиль повестей времен кавказской ссылки все еще оставались узнаваемо бестужевскими, в них можно найти и следы творческих исканий конца 1820-х гг. Например, рассказ «Он был убит» (1834–1835) напоминает своего рода стихотворение в прозе. Как и в лирике времен якутской ссылки, предметы реального, вещественного мира служат в нем лишь поводом для отвлеченного философского разговора. Похожим образом построены рассказ «Красное покрывало» (1831) и некоторые описания в очерке «Путь до города Кубы» (1836). К эстетическим открытиям конца 1820-х гг. отсылает отрывок «Выстрел» (1833), посвященный критике «подражательного» искусства.

Интерес к запредельному, выходящему за рамки эмпирического опыта, проявился и в таких повестях времен кавказской ссылки, как «Вечер на Кавказских водах» (1830) и «Страшное гадание» (1831): благодаря колебаниям между рационалистическим и мистическим толкованием описанных в них событий эти тексты можно назвать фантастическими в точном смысле слова. В «Страшном гадании», наследующем традиции уже «черного», а не радклифского романа, отсутствует четкая граница между явью и началом пугающего сна (эта граница появляется лишь в финале); в «Вечере...» эффект «колебания» создается благодаря чередованию новелл, в которых тайны то объясняются, то остаются необъяснимыми, а также традиционным для циклов фантастических повестей неразрешимым спорам о природе сверхъестественного⁴⁸. Эксперименты Бестужева с циклизированной прозой в некотором смысле готовили почву для романа «<Вадимов>» (1833).

Главное отличие новой прозы Марлинского заключалось в попытке уйти от прежней заданности персонажей. Если в ранних повестях столкновение противоположных страстей разворачивалось в отношениях между персонажами (или же страсти героя резко сменяли друг друга), то в некоторых текстах кавказского периода их борьба становилась внутренним испытанием человека. Его индивидуальная свобода вступала в конфликт с исторической предопределенностью: герои прозы Марлинского тесно связаны с эпохой, средой, с особенностями национальных нравов и обычаев — и в то же время эта зависимость их мучает и тяготит, а попытка избавиться от нее заканчивается трагически. Такой тип конфликта, по-видимому, возник в творчестве Бестужева как результат серьезных внутренних переживаний, вызванных знакомством с двумя трудно согласуемыми умственными течениями. С одной стороны, это было сильное впечатление, произведенное на него трудами представителей новой французской историографии О. Тьерри, Ф. Гизо, П. де Баранта, сосредоточенных на поисках закономерностей в истории человечества⁴⁹; с другой — не менее сильное увлечение немецкой философией (в первую очередь работами Шеллинга), из которой Бестужев заимствовал идею о человеческом духе, бесконечно свободном от власти причинности и даже времени⁵⁰. Если же говорить о европейских литературных ориентирах Бестужева в 1830-е гг., то тут на первое место

⁴⁸См.: Шпрага Е. Литературность против литературы: Пути развития циклизированной прозы 1820–1830-х гг. СПб., 2013. С. 13–36.

⁴⁹См.: Рейзов Б. Г. Французская романтическая историография (1815–1830). Л., 1956. С. 74–122, 132–172, 182–227.

⁵⁰См.: Канунова Ф. З. А. А. Бестужев-Марлинский и его «Кавказские повести» // Бестужев-Марлинский А. А. Кавказские повести. СПб., 1995. С. 571–575 (Сер. «Литературные памятники»).

выходит В. Гюго, имя которого не единожды встречается в кавказских письмах ссыльного декабриста к родным и к братьям Полевым⁵¹.

Наиболее полно взгляды Бестужева на человека и историю были высказаны в его программной статье с разбором романа Н. А. Полевого «Клятва при гробе господнем» (1833). По представлениям Бестужева, вся история словесности (и шире — человечества) делится на дохристианскую (классическую), когда возникает литература *судьбы*, и христианскую (романтическую), когда создается литература *воли*. «В первой преобладают чувства и вещественные образы; во второй царствует душа, побеждают мысли. Первая — лобное место, где рок — палач, человек — жертва; вторая — поле битвы, на коем сражаются страсти с волею, над коим порой мелькает тень руки провидения»⁵². В той же статье на примерах «Клятва при гробе Господнем» Полевого, «Петра Ивановича Выжигина» Ф. В. Булгарина и «Рославлева» М. Н. Загоскина Бестужев попытался дать определение исторического романа как синтеза эпической поэмы и драмы, как соединение частной истории с большой историей человечества, нации, государства.

По всей видимости, художественным воплощением этой концепции и итогом историософских размышлений Бестужева должен был стать уже упоминавшийся незавершенный роман «<Вадимов>», дошедший до нас в четырех мало связанных друг с другом отрывках («Выстрел», «Осада», «Свидание», «Журнал Вадимова»). Сопоставляя русско-турецкую войну с Отечественной, а частного человека Льва Вадимова — с безвестным индийским дикарем, героем задуманной Вадимовым поэмы «Человечество», писатель, возможно, намеревался показать единство исторических законов и в то же время разницу между человеком *воли* и человеком *судьбы*⁵³.

В своих размышлениях Бестужев не только уносился мыслью в Древнюю Индию, он изучал мир вокруг себя, в частности, — экзотический Дагестан. Изображая в этнографических очерках⁵⁴ и кавказских *былях* («Аммалат-Бек», 1831; «Мулла-Нур», 1836)⁵⁵ русско-кавказскую войну и столкновение двух наций, двух культур и религий, Бестужев пытался написать историю не завоевателей, а завоеванных — «дикарей», к которым относился с интересом и уважением (в этом он шел вслед за Тьерри, автором «Истории завоевания Англии норманнами» (1825)). Бестужев видел, что война способна лишь еще больше озлобить горцев, но в то же время

⁵¹ См.: Замотин И. И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Т. 2. С. 218–220.

⁵² Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 416–417.

⁵³ О романе «<Вадимов>» см.: Пульхритудова Е. М. Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века. С. 253–275; Вацуру В. Э. Лермонтов и Марлинский // Вацуру В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 38–40; Канунова Ф. З. А. А. Бестужев-Марлинский и его «Кавказские повести». С. 580–582.

⁵⁴ «Шах Гусейн» (1830), «Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев» (1831), «Письма из Дагестана» (1832), «Прощание с Каспием», «Подвиг Овечкина и Щербины за Кавказом» (оба — 1843), «Путь до города Кубы» (1836).

⁵⁵ Об источниках кавказских повестей см.: Алексеев М. В. Источники повести «Аммалат-бек» // Алексеев М. В. Этюды о Марлинском. Иркутск, 1928. С. 36–43; Васильев В. А. Бестужев-Марлинский на Кавказе. Краснодар, 1939. С. 93–95; Попов А. В. Декабристы-литераторы на Кавказе. Ставрополь, 1963. С. 53–54, 79–84, 87–88; о поэтике этих произведений см.: Канунова Ф. З. Эстетика русской романтической повести. С. 177–271.

признавал, что мирным путем едва ли можно добиться изменения ситуации на Кавказе⁵⁶.

В самой известной и популярной в 1830-е гг. повести «Аммалат-бек» Бестужев исследовал причины этого неразрешимого конфликта — и находил его в натуре самого героя и среде, порождением которой он был. Несмотря на стремление незаурядного «дикаря» Аммалат-бека к наукам и просвещению, на уроки, которые преподавал ему друг и спаситель полковник Верховский, несмотря на происшедшие с героем внутренние изменения, повесть заканчивается трагически. Неспособный противостоять ни наветам коварного Султан-Ахмет-хана, отца возлюбленной Селтанеты, ни собственной природе, Аммалат вероломно убивает Верховского — и, всеми отвергнутый, вскоре погибает.

Последняя кавказская повесть Бестужева «Мулла-Нур» во многом напоминает «Аммалат-бека» обилием этнографического и фольклорного материала, беллетризацией реальных событий⁵⁷. Но, в отличие от первой кавказской *были*, здесь нет противопоставления человека «естественного» и «просвещенного» (исключение составляет незавершенное «Заклучение», в котором с главным героем, дагестанским Карлом Моором, встречается автор-рассказчик). Противопоставляя Искендер-бека и Мулла-Нура, Бестужев пытался смотреть на кавказский мир «изнутри», — получилось, что, в отличие от Аммалат-бека, Искендер счастлив благодаря тому, что сохранил связь с природным миром, с людьми; Мулла-Нур, отдавшись игре страстей и собственной воле, от мира отпал — и потому судьба его драматична⁵⁸.

По сравнению с творчеством 1820-х гг. поздняя проза писателя оказывается гораздо менее дидактичной, она носит скорее философичный и публицистический характер. Но несмотря на усложнение проблематики и попытку описать человека со всеми его внутренними противоречиями, герои повестей 1830-х гг. все-таки продолжали напоминать персонажей ранней прозы. Едва ли можно отличить Мулла-Нура, Правина, Вадимова друг от друга и от автора-рассказчика: их монологи одинаково патетичны, а портреты лишены непоэтических черт. Однотипность идеальных героев еще более заметна на фоне целой галереи действительно самобытных второстепенных персонажей — горцев, русских солдат или матросов, — изображенных буквально несколькими штрихами, но между тем наделенных индивидуальностью⁵⁹.

Судя по всему, проза Марлинского пришлась по вкусу самому широкому кругу читателей не только благодаря увлекательным сюжетным поворотам. Определенную роль могли сыграть и стилистическое разнообразие повестей⁶⁰, и их

⁵⁶ Наиболее открыто эти мысли высказаны в «кавказском» наброске Бестужева, найденном и опубликованном в 1975 г. (Капелюш Б. Н. Неизвестный текст А. А. Бестужева // Литературное наследие декабристов : Сб. ст. Л., 1975. С. 290–294).

⁵⁷ Первое упоминание Бестужевым Мулла-Нура появилось в очерке «Путь до города Кубы». Такое обыгрывание одного и того же сюжета в разных жанрах возвращает к «Поездке и Ревель» и «Ревельскому турниру».

⁵⁸ См.: Канунова Ф. З. А. А. Бестужев-Марлинский и его «Кавказские повести». С. 606–617.

⁵⁹ См. об этом, например: Васильев В. А. Бестужев-Марлинский на Кавказе. С. 97–101.

⁶⁰ «... в “Страшном гаданье” и еще в “Письме к доктору Эрману” <...> он показал всю силу и прелесть слова своего и все богатство современного русского языка. Это совершенство!» (Кс. Полевой. Русские повести и рассказы. С. 336).

поэтичность⁶¹, и живость, и остроумие, и способность автора даже «ученость» сделать «бойкой»⁶². Но даже поклонники прозы Марлинского отмечали однообразие его повестей, неестественность коллизий, избыточную приверженность автора к каламбурам⁶³.

Жизнь писателя трагически завершилась 7 июня 1837 г.: он был убит в бою с черкесами на мысе Адлер. Тело Бестужева, посмертно награжденного орденом св. Анны за храбрость, так и не было найдено — поэтому в свете долго жили легенды о чудесном спасении Марлинского, бежавшего на Кавказ, счастливо женившегося и под именем Шамиля совершавшего набеги на русские отряды⁶⁴. Известию о смерти писателя не верили и потому, что в столицах уже однажды (в 1832 г.) ходил ложный слух о его гибели⁶⁵.

Но Марлинский пережил Бестужева ненадолго — несмотря на выход в 1838–1839 гг. посмертного собрания сочинений «корифея новейшей русской повести»⁶⁶ и на скандал вокруг первого тома «Ста русских литераторов» А. Ф. Смирдина (1839), в котором был помещен портрет государственного преступника. Уже в конце 1830-х — начале 1840-х гг., когда первые места на литературной арене заняли Гоголь и Лермонтов, стала тускнеть слава недавнего первого прозаика; не последнюю роль в этом сыграли выступления В. Г. Белинского на страницах «Отечественных записок».

Впервые о творчестве Марлинского критик довольно сдержанно высказался в «Литературных мечтаниях». Отметив остроумие автора и его талант рассказчика,

⁶¹ «Произведениями истинной поэзии» назвал эти повести К. А. Полевой (Там же. С. 333). Ср.: «Здесь каждое слово — мысль, каждое выражение — Поэзия!» (Русские повести и рассказы // Северная пчела. 1833. № 39, 20 февр.; подп.: «В»); «...где Марлинский дает разгул не просто шалуну воображения, а восторгу дум и поэзии — талант его является в прекрасном и дивном блеске: в этой повести <“Мореход Никитин” — А. П.> есть несколько таких картин и мыслей таких за которые я готов признать Марлинского самым глубоким из наших умствователей, самым вдохновенным из наших писателей» (Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 340 (дневниковая запись от 18 ноября 1834 г.)).

⁶² См. выше, подписанную инициалом «В» рецензию на «Русские повести и рассказы» в «Северной пчеле».

⁶³ «...герои <...> говорят колкости и каламбуры, как видно, языком автора, и от того все они имеют фамильное сходство: все, две капли воды похожи на отца» (Там же); «Особенно не по нутру мне это злоупотребление остроты и дарования, эта неугомонная ловля каламбуров, иногда, впрочем, удачных, которою Марлинский в “Письме к Эрдману” меня иногда совершенно выводит из терпения»; «Марлинского рассказ “Военный антикаварий” <...> жив и боек, только немножечко то, что французы называют *chargé* <карикатурным — фр.>» (Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 308, 376 (дневниковые записи от 11 апреля 1834 г. и 4 марта 1840 г.)); Ср. в воспоминаниях сибирского писателя Н. С. Щукина (1792—1870): «Теперь находят в повестях Бестужева много неестественности и неправдоподобия. Видели и мы их, но <...> пропускали без внимания слабости литератора» (Щукин Н. С. А. Бестужев-Марлинский в Якутске // Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 141–142).

⁶⁴ См.: Алексеев М. П. Легенда о Марлинском // Алексеев М. П. Этюды о Марлинском. С. 27–31.

⁶⁵ См. письмо А. А. Бестужева к К. А. Полевому от 15 марта 1832 г. // Русский вестник. 1861. № 3. С. 322.

⁶⁶ Полевой Н. Взгляд на русскую литературу 1838 и 1839 годов // Сын отечества. 1840. № 1. С. 435.

Белинский указал на ограниченность его писательского дарования: герои «сбиты на одну колодку», фраз и риторических возгласов больше, чем мыслей и чувств, а «Русь жестоко отзывается <...> его любимую Ливонию»⁶⁷. В дальнейшем оценки стали резче: в 1840 г. в статье, посвященной выходу посмертного собрания сочинений, Марлинский был назван «отрицательным деятелем в литературном развитии»⁶⁸. В его повестях Белинский не находил «ни характеров, ни лиц, ни образов, ни истины положений, ни правдоподобия, ни интриги»⁶⁹; лишённые всякой естественности разговоры героев он называл речами, «составленными по правилам старинных реторик»⁷⁰. Впрочем, Марлинского-критика Белинский оценивал заметно выше Марлинского-прозаика — и находил в его отзывах много точных и действительно остроумных наблюдений; сочувственно он отзывался о кавказских очерках и о переводах черкесских песен в «Аммалат-беке».

В 1840-е гг. критике подвергался главным образом вычурный язык повестей Марлинского и его любовь к внешним эффектам, которые, как считалось, скрывали бедность мысли. Резче всех высказался М. Н. Загоскин⁷¹; чуть менее резко, но также неодобрительно — С. П. Шевырев⁷² и С. О. Бурачѣк⁷³, а в 1850-е — Н. Г. Чернышевский⁷⁴ и Ап. А. Григорьев⁷⁵.

⁶⁷ Молва. 1834. Ч. 8. № 51. С. 423–424, 426.

⁶⁸ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений А. Марлинского «Русские повести и рассказы» (восемь частей третьим изданием). Кавказские очерки. Стихотворения и полемические статьи. Повести и прозаические отрывки, оставшиеся после смерти автора. Двенадцать частей. Санкт-Петербург. 1838–1839 // Отечественные записки. 1840. Т. 8. № 2. Отд. 5. С. 63.

⁶⁹ Там же. С. 75.

⁷⁰ Там же. С. 74.

⁷¹ «...Марлинский, этот по временам самый рабский подражатель неистовой французской школы — этот бонмотист, щегалявший самыми нелепыми остротами <...> этот исковерканный, вычурный, осыпанный полинялыми блестками Марлинский <...> Марлинский, который коверкал, увечил, ломал, терзал без пощады русский язык <...> Марлинский, в котором я только и потому признаю талант, что, несмотря на все эти дряни, он читается с удовольствием...» (Письмо М. Н. Загоскина // Маяк современного просвещения и образованности. 1840. Ч. 7. С. 102–103).

⁷² «Он начал завивать и кудрявить простую, гладкую речь карамзинскую <...> Сочли этот яркий блеск завитой прозы за огонь, живость, силу; ужимку приняли за выражение души <...> Теперь Марлинский уже не привлекает никого, кроме неопытной молодежи...» (Шевырев С. П. Взгляд на современную русскую литературу. Статья вторая // Москвитянин. 1842. Ч. 2. № 3. С. 166–167).

⁷³ «Вечно восторженный, текучий, блистательный, волшебник фразы, академик художественного построения повестей, с весьма ординарною философией...» (Б<урачѣк> С. Статья IV. Книги литературные // Маяк современного просвещения и образованности. 1840. Ч. 4. С. 192–193).

⁷⁴ «Вот опять, как во времена Марлинского и Полевого, появляются на свет <...> произведения, состоящие из набора риторических фраз, порожденные “пленной мыслью раздраженьем”, ненатуральной экзальтацией <...> и эта риторика <...> угрожает <...> забыть о содержании...» (Чернышевский Н. Г. Об истинности в критике // Чернышевский Н. Г. Литературная критика: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 85).

⁷⁵ «Есть книги, которые представляют собою для наблюдателя нравственного мира такой же интерес по своей многоговорящей уродливости, как остатки допотопного мира для геолога. Такая книга, например, весь Марлинский, с шумихой его фраз, с насильственными порывами

Бестужев остался писателем своего времени, но интерес к его жизни и творчеству несколько раз возвращался: в 1860–1870-е гг. — после амнистии по делу декабристов, в 1920-е и в 1950-е гг. — по случаю празднования годовщин восстания. Кроме того, как показало время, некоторые его художественные открытия оказались востребованы следующими поколениями писателей: кавказские *были* и очерки Марлинского предвосхитили и целый ряд произведений М. Ю. Лермонтова, и повесть Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат».

безумной страстности <...> с детскими промахами и широкими замашками, с зародышами глубоких мыслей» (Григорьев Ап. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья вторая // Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 222).

Антон Антонович Дельвиг (1798–1831) родился в Москве, в семье, принадлежавшей к старинному лифляндскому баронскому роду, к началу XIX в. уже обрусевшему и обедневшему. Первоначальное образование он получил в частном пансионе¹, а в 1811 г. стал студентом только что открытого Царскосельского лицея. По завершении учебы, будучи вынужден заботиться о заработке (а после женитьбы на С. М. Салтыковой в 1825 г. — и о содержании семьи), Дельвиг поступил в гражданскую службу. Ни на одном месте он, впрочем, надолго не задерживался. За свою недолгую жизнь он успел перейти из Департамента горных и соляных дел в третье отделение канцелярии Министерства финансов, затем в императорскую Публичную библиотеку, под начало А. Н. Оленина и И. А. Крылова, затем в Министерство внутренних дел, в Хозяйственный департамент, а впоследствии — в Департамент Главного управления духовных дел иностранных исповеданий². Служба была для Дельвига житейской необходимостью. Призванием же и основной его деятельностью очень рано стали литературные занятия.

В Лицее Дельвиг заслужил репутацию прекрасного знатока русской литературы. Он был организатором и постоянным сотрудником рукописных лицейских журналов «Неопытное перо» (1812) и «Юные пловцы» (1813) и, по словам А. С. Пушкина, «знал почти наизусть “Собрание русских стихотворений”, изданное Жуковским. С Державиным он не расставался»³. Еще до окончания учебы, в 1814–1815 гг., Дельвиг начал публиковаться в петербургских периодических изданиях, «Вестнике Европы» и «Российском музее», где наряду со стихотворениями «На взятие Парижа», «К Диону», «Первая встреча» (опубл. под названием «Дафна») и «Хата» была напечатана и его первая критическая статья «Известность российской словесности (письмо к издателю “Музеума”»).

Под влиянием В. К. Кюхельбекера, своего близкого друга, Дельвиг внимательно читал немецких поэтов — Г.-А. Бюргера (Bürger; 1747–1794), И.-К.-Ф. Шиллера (Schiller; 1759–1805), Л.-Г.-Х. Гельти (Hölty; 1748–1776), Ф.-Г. Клопштока (Klopstock; 1724–1803)⁴. Воплощенный в их произведениях интерес к национальной культурной традиции был близок лицеистам и стимулировал их размышления о путях обновления русской литературы и освобождения ее от нивелирующего влияния французской классицистической эстетики. Важную роль играли и отличавшие

¹ См.: Гаевский В. П. Дельвиг // «Современник». 1853. № 2. С. 63.

² Хронологию официальной служебной карьеры Дельвига см.: Вацуру В. Э. Дельвиг // Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 100—102. Перечень литературы, посвященной биографии Дельвига см.: Там же. С. 103.

³ Пушкин А. С. Дельвиг // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 273; см. также характеристику, данную Дельвику директором лицея Е. А. Энгельгардтом: Мейлах Б. С. Характеристики воспитанников лицея в записях Е. А. Энгельгардта // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 352–353.

⁴ См.: Кюхельбекер В. К. Путешествие // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 50—51 (письмо от 19 (31) января 1821 г.); Пушкин А. С. Дельвиг. С. 273.

лицейскую учебную программу углубленные занятия античной словесностью⁵, также во многом воспринятой Дельвигом при посредстве немецкой литературы второй половины XVIII в., представители которой стремились интерпретировать древние памятники с точки зрения их аутентичной национальной и исторической специфики⁶.

После окончания Лицея поэтические занятия Дельвига тесно связаны с деятельностью литературных обществ: в 1818 г. он становится членом возглавляемого А. Е. Измайловым «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (ВОЛНС) (в то время уже довольно аморфного) и печатается в ассоциированном с ним журнале «Благонамеренный», а весной 1819 г., вместе с А. С. Пушкиным, Н. И. Гнедичем, Ф. Н. Глинкой и др., принимает участие в собраниях только что основанного общества «Зеленая лампа», в которое входили и будущие декабристы. Это, как и вступление осенью того же года в «Вольное общество любителей российской словесности» (ВОЛРС), куда перебралась молодежь «Зеленой лампы», во многом повлияло на оппозиционные настроения Дельвига. Он сблизился с К. Ф. Рылевым и А. А. Бестужевым, вместе с другими поэтами пушкинского круга печатался несколько лет спустя, в 1823–1824 гг., в их альманахе «Полярная звезда».

В ближайшее окружение Дельвига в этот ранний петербургский период входят, кроме лицейских друзей — Пушкина и Кюхельбекера — П. А. Плетнев и Е. А. Баратынский, с которым он особенно сдружился в 1819 г. Благодаря сходству литературных интересов молодые поэты осознавали себя как некую группу, никак не оформленную, не требовавшую единства идей и взглядов и предполагавшую скорее духовную и творческую общность. Это ощущение «своего круга» выражено в серии их взаимных поэтических посланий конца 1810-х — начала 1820-х гг., в которых конкретные биографические и бытовые детали преломляются сквозь призму античной стилизации, а реальные дружеские узы поэтизируются как пир поэтов-гедонистов, упоенных творчеством и любовью и спешащих насладиться жизнью. Таковы, например, послания Дельвига к Е. А. Баратынскому («К Евгению» (1819), «Евгению» (1820)) или его «Ответ» (1820) П. А. Плетневу. Тесное сопряжение реалий и литературных условностей, новые формы художественного преобразования быта расширяли диапазон возможностей жанра. Своеобразный эксперимент представляли собой и предпринимавшиеся тогда же Дельвигом попытки психологизации элегического сюжета («Видение»; 1819–1820) или интегрирование в него античных мотивов гедонистического отношения к смерти, диссонировавших с привычными интонациями унылой элегии («Когда, душа, просилась ты...»; 1821–1822)⁷.

Обособленность на общем литературном фоне этой группы поэтов, творчески связанной с поэтическими новациями Батюшкова и Жуковского, была замечена не только В. Н. Каразиным, обратившим внимание на подозрительный «союз»

⁵ По воспоминаниям Пушкина, первыми стихотворными опытами Дельвига были подражания Горацию (см.: Пушкин А. С. Дельвиг. С. 274). О горацианских посланиях Дельвига см., например: Томашевский Б. В. А. Дельвиг. С. 53.

⁶ См.: Вацуру В. Э. Антон Дельвиг — литератор // Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 5–6.

⁷ Подробнее см.: Вацуру В. Э. Поэзия пушкинского круга // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 325–328.

политически неблагонадежных авторов «соблазнительных элегий»⁸. Как представители «новой школы» они становятся объектом полемических статей, пародий и памфлетов другой группировки, объединившейся вокруг журнала А. Е. Измайлова «Благонамеренный» (Н. А. Цертелев, Б. М. Федоров⁹, О. М. Сомов¹⁰) и отвечают на ее выступления.

Одним из программных произведений новой поэтической школы было прочитанное Дельвигом на заседании «Вольного общества» в марте 1820 г. стихотворение «Поэт», не пропущенное в печать цензурой: в атмосфере 1820-х гг. утверждение культа свободы творческого духа, не подчиняющегося ни земной, ни небесной власти, приобретало политические коннотации. Вместе с тем, Дельвига никогда всерьез не занимали ни гражданская литература, ни радикальные программы общественных реформ. Вдохновленный читательским и коммерческим успехом «Полярной звезды» Рылеева и Бестужева и по предложению книготорговца И. В. Сленина, он в 1823 г. погружается в собственный проект — подготовку и издание альманаха «Северные цветы», просуществовавшего с 1825 по 1831 гг.

Дельвиг хорошо подходил для этой задачи. К середине 1820-х гг. он обладал уже сложившейся авторской репутацией, а деятельное погружение в литературную жизнь обеспечило ему широкий круг связей, необходимых составителю альманаха. Дельвигу удалось привлечь к участию в издании представителей сразу нескольких поколений литераторов. Помимо авторов, близких к нему, в «Северных цветах» печатались, например, В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, И. И. Козлов, молодые московские литераторы из кружка «любомудров» — Д. В. Веневитинов, М. П. Погодин, С. П. Шевырев, младшие поэты, такие как А. И. Подолинский и М. Д. Деларю, по отношению к которым Дельвиг играл роль наставника. На фоне постепенного затухания деятельности прежних литературных объединений и в разреженной атмосфере общества, пережившего разгром декабристского восстания, альманах Дельвига стал центром притяжения лучших литературных сил, а его дом в Петербурге, не без участия его жены, С. М. Дельвиг, серьезно увлекавшейся музыкой, превратился в литературно-музыкальный салон¹¹.

Единственный прижизненный сборник стихотворений Дельвига, подготовленный им самим, вышел незадолго до смерти поэта, в 1829 г. Это была полноценная презентация его творчества, характер которого обуславливался и персональными литературными пристрастиями, и общими тенденциями развития русской словесности первой трети XIX в. Основные жанры, в которых работал Дельвиг — «антология», идиллия и литературная песня.

⁸ См. письмо В. Н. Каразина министру внутренних дел графу В. Н. Кочубею от 4 июня 1820 г. (Русская старина. 1899. Т. 98, кн. 5. С. 278) и его речь «Об ученых обществах и периодических сочинениях в России», прочитанную 1 марта 1820 г. на заседании ВОЛРС и вскоре опубликованную (Каразин В. Н. Сочинения, письма и бумаги / Сост. и ред. Д. И. Багалей. Харьков, 1910. С. 574). Подробнее см.: Томашевский Б. В. А. А. Дельвиг. С. 11–13.

⁹ См., например, его пародию «Союз поэтов» (Благонамеренный. 1822. № 38. С. 512—514; подп.: «Д. Врс-в»).

¹⁰ Позднее Сомов стал ближайшим сотрудником Дельвига.

¹¹ Подробнее об альманахе и его роли в литературной жизни второй половины 1820-х гг. см.: Вацуро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978.

Под «антологией» в первые десятилетия XIX в. понимались небольшие стихотворения, ориентированные на традицию так называемой Греческой Антологии, сборника античных, эллинистических и византийских эпиграмм, воспринятых европейской, а вслед за ней и русской литературой при посредничестве переводов И.-Г. Гердера и антологических циклов Шиллера и Гете. В России популяризации антологии способствовали статьи и переводы С. С. Уварова, К. Н. Батюшкова, Д. В. Дашкова, А. Х. Востокова¹². Значительный вклад в развитие жанра внес и Дельвиг. Его перу принадлежали, в частности, оригинальные антологические эпиграммы-экфрасисы (поэтические изображения произведений искусства) «Надпись на статую флорентийского Меркурия» и «Купидону», напечатанные под общим заглавием «Надписи к статуям» в журнале «Невский зритель»¹³. Они отличались конкретностью образов, транслирующих непосредственное визуальное впечатление, и парадоксальным сочетанием внешне статичного описания с идеей стремительного движения¹⁴. Принципиальной составляющей антологической эпиграммы был размер, элегический дистих (сочетание гекзаметра и пентаметра), использование которого отвечало важной еще для немецкой эстетики конца XVIII в. задаче подражания древним через воспроизведение античных форм. На Дельвига (как и на антологические стихотворения А. Шенье), ориентировался Пушкин при создании цикла своих болдинских «антологических эпиграмм»¹⁵.

Идиллии Дельвига (например, «Купальницы», 1824; «Изобретение ваяния», 1824; «Друзья», 1826) — жанр, которому он уделял преимущественное внимание — также были тесно связаны с его опытами освоения античности с ориентацией на немецкие образцы¹⁶. Именно так воспринимал их Пушкин, писавший в 1827 г.: «...какую силу воображения должно иметь, дабы так совершенно перенестись из XIX столетия в золотой век; и какое необыкновенное *чутье* изящного, дабы так угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания или немецкие переводы»¹⁷.

¹² Информативную сводку материалов об издании и рецепции Греческой антологии в Европе и России, с указанием библиографии вопроса, см.: Пушкин А. С. Сочинения / Комментированное издание под ред. Дэвида М. Бетеа. М., 2016. Вып. 3. С. 175–178 (коммент. А. С. Бодровой). Подробнее о восприятии и освоении антологической лирики в русской поэзии начала XIX в. см., например: Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века // Кибальник С. А. Античная поэзия в России. XVIII — первая половина XIX века. Очерки. СПб., 2012. С. 197–201, 221–223, 225–241, 272–277.

¹³ См. о них: Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. С. 264–265.

¹⁴ См.: Вацуру В. Э. Дельвиг и искусство // Вацуру В. Э. Записки комментатора СПб., 1994. С. 176–178.

¹⁵ См.: Пушкин А. С. Сочинения. С. 178–179 (коммент. А. С. Бодровой). Подробнее об антологической поэзии Дельвига см. также: Вацуру В. Э. Антон Дельвиг-литератор. С. 11–12; Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. С. 264–269.

¹⁶ См. об этом: Вацуру В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуру В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 533. О немецких источниках идиллий Дельвига см., например: Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария. Литературные связи XVIII—XIX вв. Л., 1984. С. 82; Жаткин Д. Н. Творчество А. А. Дельвига в контексте русско-немецких литературных и культурных связей XIX века. М., 2012. С. 18–19, 21–22.

¹⁷ Пушкин А. С. Отрывки из писем, мысли и замечания // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 58.

Общим для обоих жанров, в интерпретации Дельвига, было представление о «человеческом характере эпохи античности. <...> Его условный аркадский мир — это мир, как бы заново открываемый естественным сознанием, наивным и гармоничным. <...> Это мир чувственный, а не интеллектуальный и более языческий, чем христианский»¹⁸.

Те же эстетические установки обусловили специфику и так называемой «народной идиллии» Дельвига, свидетельствующей о завершении конфликта двух эстетических и мировоззренческих концепций, определявших судьбы русской идиллии в 1820-е гг. Первая из них находила образцовое воплощение в творчестве швейцарского немецкоязычного поэта Соломона Гесснера (Gessner; 1730–1788), который ставил перед идиллией дидактические задачи и воспевал нравственный идеал «естественного человека», избежавшего пагубного влияния цивилизации. Этот идиллический мир населяли персонажи, «одушевленные почтением к богам, любовью родительской, детской, супружеской, чувством дружбы и сострадания, резвой веселостью и тихой горестью»¹⁹. Вторая, более поздняя концепция жанра ассоциировалась с именами немецких поэтов И.-П. Гебеля (Hebel; 1760–1826) и И.-Г. Фосса (Voss; 1751–1826), которые конкретизировали идиллический характер, сообщив ему специфические национальные черты, и привнесли в идиллический антураж элементы крестьянского быта. В русской поэзии эти новации усваивались и развивались В. А. Жуковским («Овсяный кисель» (1816, опубл. 1818), «Красный карбункул» (1816, опубл. 1817), «Деревенский сторож в полночь» (1816; опубл. 1818)), Ф. Н. Глинкой («Бедность и труд» (опубл. 1818)), Н. И. Гнедичем («Рыбаки» (опубл. 1822)). Предпринимая попытки создания специфически русской идиллии, черпающей материал «в народных поверьях и обрядах, в домашнем быте и нравах русского простолюдина»²⁰, они расширяли возможности жанра, которыми Дельвиг в полной мере воспользовался.

Одной из наиболее удачных была идиллия «Отставной солдат» (опубл. 1829). Ее герой, участник наполеоновской кампании, по дороге домой отдыхает у пастушеского костра. Пастухи просят его рассказать о заморских диковинах — о «домовых, и водяных, и леших»²¹; солдат же, вместо побасенок, к которым относится пренебрежительно, рассказывает быль, которую интерпретирует как чудо: историю о зиме, уничтожившей наполеоновскую армию. Источником «Отставного солдата» была идиллия «Костер в лесу» («Das Feuer im Walde», 1774) Л.-Г.-Х. Гельти²², однако Дельвиг не только переосмыслил ее сюжетную канву, но и трансформировал ключевые жанровые составляющие традиционной идиллии. В «Отставном солдате» нет

¹⁸ Вацуру В. Э. А. Антон Дельвиг — литератор. С. 12. См. также: Жаткин Д. Н. Творчество А.А. Дельвига в контексте русско-немецких литературных и культурных связей XIX века. С. 24.

¹⁹ Панаев В. Идиллии. СПб., 1820. С. XII–XIII.

²⁰ Вацуру В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма. С. 528. Подробнее о трансформации жанра русской идиллии в XVIII и начале XIX в. см.: Там же. С. 517–539.

²¹ Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 175.

²² См.: Вацуру В. Э. Дельвиг и немецкие поэты // Вацуру В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 207–209; см. также: Жаткин Д. Н. Немецкие традиции в «русской идиллии» А. А. Дельвига «Отставной солдат» // Интерпретация текста: Лингвистические, литературоведческие и методические аспекты. Чита, 2007. С. 48–50.

и намек на «золотой век»; картины войны, которые рисует калека-солдат, выглядят почти натуралистически; нарушен принцип однородности персонажей: наряду с пастухами здесь появляются и представители городского мира: солдат и офицер, объявляющий о победе русской армии²³. Размер идиллии, белый пятистопный ямб, в первой трети XIX в. прочно ассоциировавшийся с романтической трагедией, «придавал произведению характер драматического отрывка»²⁴.

Драматическое искусство и театр составляли сферу интересов Дельвига уже в начале 1820-х гг.: он участвовал в коллективных переводах «Медеи» И. Б. Лонжепьера (1819) и трагедии А. Гиро «Маккавеи» (1823), занимался народной исторической драмой. Драматическая коллизия лежит в основе одной из лучших идиллий Дельвига «Конец золотого века» (1828): смерть и безумие героини, Амариллы отсылает к истории Офелии из трагедии У. Шекспира «Гамлет» (1599—1601). Идиллическая ситуация преломляется трагическим сюжетом: буколический мир не выдерживает взаимодействия с растлевающим духом города. Развитие цивилизации, движение исторического времени обрекает Аркадию на исчезновение, настает время века «железного». Введение этого мотива в идиллию было символическим: прочно устоявшийся, казалось бы, жанр полностью преображался и, в каком-то смысле, отрицал самое себя. Творчество Дельвига парадоксальным образом знаменовало высшую точку развития жанра в 1820-е гг. и одновременно разрушало его в его традиционных основаниях; симптоматично, что в 1830-е гг. идиллия почти исчезает из русской литературы²⁵.

Современники считали Дельвига одним из законодателей литературного жанра «русской песни», пользовавшейся большой популярностью в 1820–1830-е гг., на фоне усилившегося тогда интереса к фольклору и «народности» в литературе. Песни Дельвига, опубликованные в «Полярной звезде»²⁶ и «Северных цветах»²⁷, привлекали живой интерес читательской аудитории, некоторые из них – как, например, знаменитая песня «Соловей мой, соловей...»²⁸ – почти сразу были положены на музыку. «В народной поэзии он явился самостоятельным гением, — писал о Дельвиге А. Н. Вульф, — его песни, кажется, слышались нам в самой колыбели; они останутся у нас в памяти вместе с баснями Крылова»²⁹.

«Русские песни» Дельвига сохраняли преемственность с элегической школой 1810-х гг. и были во многом ориентированы на городскую романс; специфическое влияние на них оказала и салонная культура. Речь прежде всего идет о салоне С. Д. Пономаревой, где Дельвиг часто бывал в первой половине 1820-х гг. и даже пережил сильное увлечение хозяйкой, след которого заметен в ряде стихотворений Дельвига того времени, в том числе, написанных в жанре сонета, тогда еще новом для русской

²³ См.: Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма. С. 535–536.

²⁴ См.: Томашевский Б. В. А. А. Дельвиг. С. 329.

²⁵ См.: Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма. С. 536–537.

²⁶ «Ах ты, ночь ли...» (опубл. 1823), «Что, красotka молодая...» (опубл. 1824) и «Голова ль моя, головушка...» (опубл. 1824).

²⁷ «Сиротинушка, девушка...», «Пела, пела пташечка...», «Скучно, девушки, вечно жить одной...» (все опубл. 1825).

²⁸ Опубл. в 1826 г. «Северных цветах».

²⁹ Вульф А. Н. Любовные похождения и военные походы А. Н. Вульфа. Дневник 1827–1842. Тверь, 1999. С. 161.

поэзии и ассоциировавшимся с романтическим сюжетом — таковы, например, написанные в 1822 г. и опубликованные в 1823 г. сонеты «Златых кудрей приятная небрежность...» и «Я плыл один с прекрасною в гондоле...», а также чуть более позднее посвящение «С. Д. Пономаревой» («В Испании Амур не чужестранец...», 1823, опубл.: 1824), одно из лучших стихотворений Дельвига³⁰. Музыке и пению отводилась в салоне особая роль; Д. Н. Свербеев вспоминал, как Дельвиг приносил туда «свои песни, которые тут же распевала хозяйка»³¹. «Песенная лирика, по-видимому, была важным элементом кружка Пономаревой, так как позволяла сочетать театральность и игровой характер формы с прямым лирическим высказыванием, признанием или упреком хозяйке, жанровое с личным»³².

Работа Дельвига в жанре «русской песни» не предполагала реконструкции аутентичной крестьянской лирики. В его сборнике стихотворений «Песни и романсы» составляли один раздел: «резкой жанровой границы между народной песней и литературным романсом Дельвиг не видел»³³. «Он подходил к русской народной культуре как к своеобразному аналогу античной культуры и пытался проникнуть в ее духовный и художественный мир. <...> В народных песнях он искал национального характера и понимал его притом как характер “наивный” и патриархальный. Это была своеобразная “антология” — но на русском национальном материале»³⁴.

Важной составляющей литературной деятельности Дельвига было его участие вместе с Пушкиным и Вяземским в «Литературной газете»³⁵, формальным редактором которой он был. Газета публиковала прозу, стихотворения, библиографию, опыты научной прозы и занимала ключевое место в литературных, общественных и эстетических полемиках эпохи. С «Литературной газетой» преимущественно связана деятельность Дельвига-критика. Более полусотни написанных им для этого издания рецензий и заметок представляли собой «своеобразную панораму литературного процесса рубежа четвертого десятилетия XIX века»³⁶. Почти все они были посвящены произведениям массовой литературы, отличительной чертой которых было сочетание социального и эстетического консерватизма (см., например, статьи о «Димитрии Самозванце» и «Иване Выжигине» Ф. В. Булгарина или комедии «Классик

³⁰ О сонетах Дельвига см., например: См.: Томашевский Б. В. А. А. Дельвиг. С. 52.

³¹ Свербеев Д. Н. Мои записки. М., 2014. С. 138.

³² Шеля А. «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. Тарту, 2018. С. 66. Подробнее о салоне Пономаревой см.: Вацуру В. Э. С. Д. П. Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989. О влиянии пономаревского кружка на появление и развитие песенной лирики в поэзии Дельвига см.: Hodge T. P. A double garland: poetry and art-song in early nineteenth-century Russia. Evanston, 2000. С. 156.

³³ Томашевский Б. В. А. А. Дельвиг. С. 50.

³⁴ Вацуру В. Э. Антон Дельвиг — литератор. С. 12—13. Подробнее об особенностях «русских песен» Дельвига см., в частности: Шервинский С. Барон Дельвиг и русская народная песня // Русский архив. 1915. № 6. С. 139–165; Успенский Вс. О Дельвиге // Русская поэзия XIX века. Л., 1929. С. 121–130. О журнальной дискуссии по поводу «русской песни» в конце 1820-х — начале 1830-х гг., инициированной, в частности, выходом в свет сборника стихотворений Дельвига см.: Шеля А. «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. С. 88–93.

³⁵ Выходила с 1 января 1830 г. до 30 июня 1831 г. с периодичностью раз в пять дней.

³⁶ Кибальник С. А. «Конец золотого века»: (Поэтическая эстетика А. А. Дельвига) // Кибальник С. А. Античная поэзия в России. XVIII — первая половина XIX века. С. 81.

и романтик» К. П. Масальского), против которого выступали литераторы пушкинского круга³⁷.

Дельвига не относился к числу реформаторов или законодателей литературного процесса. Суть его жанровых и метрических экспериментов предполагала не кардинальную ломку традиций, но их модификацию, обновление и обогащение³⁸. «И творчество, и литературная жизнь Дельвига остались памятником эстетических идей и литературного быта <...> пушкинской эпохи <...>. В этом их историческая ограниченность, но в этом же и их непреходящая культурная ценность»³⁹.

³⁷ Подробнее о Дельвиге — критике см.: Вацуру В. Э. Антон Дельвиг — литератор. С. 15—19; Кибальник С. А. «Конец золотого века». С. 66–96.

³⁸ Подробнее см.: Томашевский Б. В. А. А. Дельвиг. С. 54–58.

³⁹ Вацуру В. Э. Антон Дельвиг — литератор. С. 20.

М. Н. ЗАГОСКИН

Михаил Николаевич Загоскин (1789–1852) родился в семье помещиков Пензенской губернии. Мальчик получил совершенно недостаточное домашнее образование, но неполных 13-ти лет уже был определен на службу в Петербург в Канцелярию государственного казначея. В 1812 г. Загоскин вступил в ополчение, участвовал в боевых действиях, был ранен и награжден орденом Святой Анны 3-й степени с надписью «За храбрость». Возвратившись в столицу в 1815 г., в 1817–1818 гг. он служил в дирекции Императорских театров, в 1818–1820 гг. — в Императорской публичной библиотеке. В 1820 г. Загоскин перебрался в Москву, где с 1823 г. стал членом конторы дирекции московских Императорских театров; в 1831 г. он занял место директора московских театров, в 1842 г. — директора Оружейной палаты. С 1832 г. Загоскин — действительный камергер и член Российской академии наук, с 1837 г. — действительный статский советник.

Служба Загоскина в театрах не была случайной: на литературном поприще он начинал как драматург, дебютировал комедией «Проказник» (1815), благосклонно принятой А. А. Шаховским. В следующей своей пьесе «Комедия против комедии, или Урок волокитам» (1815) Загоскин выступил в поддержку А. А. Шаховского, комедия которого «Урок кокеткам, или Липецие воды», поставленная незадолго до загоскинской, содержала выпад против В. А. Жуковского и стала непосредственным поводом создания «Арзамаса». Карамзинисты незамедлительно записали Загоскина в лагерь «беседчиков», но серьезной литературной борьбы с никому не известным в ту пору автором не последовало. Вслед за двумя первыми его комедиями появились другие («Г-н Богатонов, или Провинциал в столице», 1817; «Вечеринка ученых», 1817; «Роман на большой дороге», 1819; «Добрый малый», 1819; «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе», 1821). Первые комедии Загоскина были, вопреки традициям эпохи, прозаическими, хотя, освоив азы поэтического мастерства¹, он стал писать и пьесы в стихах («Урок холостым, или Наследники», 1822; «Благородный театр», 1827; «Недовольные», 1835). Пьесы Загоскина в основном строились по традиционной схеме: героиня влюблена в прекрасного благородного юношу и пользуется его взаимностью, но родные хотят выдать ее за расчетливого негодяя или пустого волокиту. Влюбленным помогают родственники, друзья или слуги, в конце концов героиня выходит замуж за своего избранника. В этих комедиях не было сатирической язвительности, Загоскин рисовал забавные портреты чудаков, светских щеголей, кокеток и мотов. Авторскую точку зрения излагал резонер, выступающий с позиций здравомыслия и приверженности национальным русским традициям. Подобный персонаж, воплощавший тип людей, которых, по мнению Загоскина, очень не хватало столичному светскому обществу, будет присутствовать в дальнейшем во всех произведениях писателя. Благодаря свойственным Загоскину таланту бытописателя и добродушному юмору его пьесы с успехом шли на сценах Москвы и Петербурга.

¹ См. об этом: Песков А. М. Михаил Николаевич Загоскин // Загоскин М. Н. Соч: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 7.

В 1817 г. Загоскин печатал театральные рецензии в журнале «Северный наблюдатель»². В одной из них он сильно задел А. С. Грибоедова отзывом о его комедии «Молодые супруги»³, тот отвечал Загоскину стихотворным памфлетом «Лубочный театр», широко разошедшимся в списках⁴. С резкой критикой «Г-на Богатонова» выступил А. Е. Измайлов⁵. Однако в целом отношение к творчеству Загоскина в литературных кругах и в 1810-е гг., и позднее было достаточно снисходительным, вместе с тем оставаясь почти неизменно скептическим. Такая двойственность объяснялась тем, что, с одной стороны, он обладал незаурядными способностями беллетриста, а, с другой стороны, его интеллектуальный уровень был не слишком высок. «У Загоскина точно есть талант, но зато как он и глуп» — писал Вяземский Пушкину 24 августа 1831 г.⁶. К числу литературных достоинств сочинений Загоскина относились занимательность рассказа, умение подметить в людях характерные и забавные черты, искренность в отстаивании любимых идей. Однако сами по себе эти идеи были крайне бедны. Протипоставление традиционного русского жизненного уклада иноземным порядкам, утверждение превосходства православной веры над всеми другими, резкое осуждение европейских вольнодумцев и нестойких соотечественников, поддавшихся их влиянию, неприятие любого протеста и своеволия — вот и вся сумма социально-исторических воззрений Загоскина⁷. Всерьез полемизировать с ним было бессмысленно; Пушкин, благожелательно отзываясь о его произведениях, никогда не обсуждал их идейную сторону. Снисходительное отношение к Загоскину объяснялось, кроме всего прочего, личными качествами писателя: он был человеком на редкость добродушным, обезоруживающе доверчивым и неизменно веселым.

Самым значительным произведением Загоскина и единственным, которое принесло ему почти единодушное признание русского общества, стал роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829). Литературные критики разных направлений дружно восхищались романом⁸, Николай I пожаловал писателю

² Там же он помещал свои ранние опыты нравоописательной прозы (такова повесть «Нервный брак» — Северный наблюдатель. 1817. № 10–12, 14–16).

³ Там же. 1817. № 15. Отд. III. С. 54–56.

⁴ Об авторе «Проказника» и «Г-на Богатонова» здесь, в частности, говорилось: «Что видит и что слышит, / Он обо всем исправно вздор / И говорит, и пишет» (Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 215).

⁵ См.: [Измайлов А. Е.] 1) Письмо к издателю «С<ына> о<течества>» о «Богатонове, или Провинциале в столице» // Сын отечества. 1817. Ч. 39, № 29. С. 88–102; подп.: Ювенал Прямосудов; 2) Явление Гиперборейского духа // Там же. Ч. 41, № 43. С. 196–198; подп.: Ю. П.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1941. Т. 14. С. 214.

⁷ Характеризуя его авторскую позицию, Аполлон Григорьев предлагал своим читателям: «Представьте себе русский быт и русскую историю с точки зрения Павла Афанасьевича Фамусова» (Григорьев А. А. Западничество в русской литературе, причины происхождения его и силы. 1836–1851 // Григорьев А. А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 212).

⁸ См.: [Полевой Н. А.] «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». Соч. М. Н. Загоскина // Московский Телеграф. 1829. Ч. 30, № 24. С. 462–467; [Пушкин А. С.] Юрий Милославский или Русские в 1612 году. Соч. М. Н. Загоскина... // Литературная газета. 1830 Т. 1. № 5, 21 янв.; А<ксако>в С. <Т.> «Юрий Милославский», ист<орический> роман г. Загоскина... // Московский вестник. 1830. Ч. 1, № 1. С. 75–90; Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. Ч. I, II и III. Москва 1829. Соч. М. Н. Загоскина // Вестник Европы. 1830. № 3. С. 236–

перстень, а Ф. В. Булгарина за публикацию отрицательной рецензии в «Северной пчеле»⁹ посадил на один день на гауптвахту¹⁰. Роман выдержал восемь прижизненных изданий и был переведен на шесть европейских языков.

Необыкновенный успех романа объяснялся не столько его художественными достоинствами (весьма скромными), сколько тем, что он явился первым русским историческим романом¹¹. Этот жанр, основоположником которого по праву считается Вальтер Скотт, в 1810–1830-х гг. стал одним из ведущих в европейской литературе. Ему отдали дань Ф. Купер, А. Мандзони, О. Бальзак, В. Гюго, А. де Виньи. Русская публика, с увлечением читавшая Вальтера Скотта¹², с нетерпением ждала своего романиста, который воскресил бы события прошлого их отечества.

В романе «Юрий Милославский» Загоскин обратился к одной из ярких страниц русской истории: изгнание под предводительством Дмитрия Пожарского и Кузьмы Минина польских интервентов и избрание на престол Михаила Романова в 1612 г. В трактовке исторических событий Загоскин в основном следовал «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина. Национальная независимость и восстановление российской государственности — цель, ради которой положительные герои романа готовы сложить свои головы. Вслед за Вальтером Скоттом Загоскин ставит в центр романного сюжета вымышленных героев, втянутых волею судьбы в исторические события, в которых участвуют исторические лица. Но если у Вальтера Скотта главный герой, как правило, находится между двумя враждующими лагерями, за каждым из которых есть своя правда, у Загоскина персонажи четко делятся на друзей и врагов, патриотов и предателей. Главный герой здесь не просто рядовой участник событий. Юрий Милославский — боярин, сын знатного вельможи, его решения и поступки имеют большое значение для успеха общего дела. Он присягает польскому королевичу Владиславу, так как видит главную опасность в отсутствии законной власти, затем сознает свою ошибку и присоединяется к войску Минина и Пожарского. Однако активная роль Юрия Милославского в судьбоносных событиях в

242; подп.: Л. С.; Несколько общих слов о новом историческом романе: «Юрий Милославский или Русские в 1612 году» // Отечественные записки. 1830. Ч. 41. С. 166—170; без подп.; Сомов О. М. Обзорение российской словесности // Северные цветы на 1831 г. С. 57–62; Литературное недоумение // Молва. 1831. № 29. С. 35–39; без подп.

⁹ См.: Северная пчела. 1830. № 9, 21 янв. По уверениям Булгарина, автором анонимной рецензии был А. Н. Очкин (см.: Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III отделение / Изд. подг. А. И. Рейтблат. М., 1998. С. 381 (письмо Булгарина к А. Х. Бенкендорфу от 25 января 1830 г.)). Выход «Юрия Милославского» на несколько месяцев успел опередить появление на книжных прилавках «Дмитрия Самозванца» (1830) — исторического романа самого Булгарина, для которого Загоскин оказался досадным конкурентом. Весьма скептический отзыв был дан и Н. А. Полевым, который вскоре предстанет перед публикой автором исторического романа «Клятва при гробе Господнем. Историческая быль XV-го века» (1832) — см.: Московский Телеграф. 1831. Ч. 38, № 8. С. 540–541.

¹⁰ См.: Рейтблат А. И. Булгарин и III отделение // Видок Фиглярин. С. 27.

¹¹ «Единственность Загоскина была недолгой. Вскоре появились исторические романы Лажечникова, Н. А. Полевого, “Тарас Бульба” Гоголя, “Капитанская дочка” Пушкина» (Песков А. М. Михаил Николаевич Загоскин. С. 18).

¹² См.: Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 5–67; Долинин А. А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988. С. 120–235.

романе лишь декларируется, образ его получился бледным и безжизненным. С. Т. Аксаков писал об этом герое: «...в нем ничего нет славного, сильного, увлекательного, самобытного. Его спасают, посылают, освобождают, не слушают, разрешают и венчают»¹³. У Загоскина вообще нет психологических коллизий, есть только коллизии ситуативные, связанные с трудностями, встающими на пути героев¹⁴. Их поступки всегда легко предсказуемы, они полностью укладываются в рамки заданного характера. Внутренние борения Милославского связаны не с осмыслением происходящего, а исключительно с необходимостью нарушить данное слово. Однако, несмотря на невыразительность главного героя, романский сюжет выстроен весьма занимательно: Юрий Милославский в каждой главе встречается с новыми приключениями и опасностями, едва не погибает, чудесным образом спасается, теряет и вновь обретает любимую девушку.

Подлинный смысл исторических событий в романе, в сущности, не рассматривается, хотя Загоскин по мере сил старается воссоздать атмосферу давней эпохи. Изображение исторических лиц ему решительно не удалось, такие персонажи, как Кузьма Минин, Авраамий Палицын, Михаил Скопин-Шуйский оказались лишены индивидуальности. В их речах — напыщенных тирадах с бесконечными риторическими вопросами и восклицаниями — нет ни характера, ни живого чувства. Гораздо лучше удалась писателю второстепенные персонажи и картины старинного русского быта. Эти особенности романа отметил Пушкин в своей рецензии, напечатанной без подписи в «Литературной газете» (1830. Т. 1. № 5, 21 янв.): «Г-н Загоскин точно переносит нас в 1612 год. Добрый наш народ, бояре, казаки, монахи, буйные шиши — все это угадано, все это действует, чувствует, как должно было действовать, чувствовать в смутные времена Минина и Авраамия Палицына. Как живы, как замечательны сцены старинной русской жизни! сколько истины и добродушной веселости в изображении характеров Кириши, Алексея Бурнаша, Федьки Хомяка, пана Копычинского, батьки Еремея! <...> Разговор (живой, драматический везде, где он простонароден) обличает мастера своего дела. Но неоспоримое дарование г. Загоскина изменяет ему, когда он приближается к лицам историческим». Далее Пушкин отмечает некоторые анахронизмы и языковые неточности, но заключает: «сии мелкие погрешности <...> не могут повредить блистательному, вполне заслуженному успеху “Юрия Милославского”»¹⁵.

Вдохновленный успехом своего произведения, Загоскин немедленно принимается за новый роман, названный по аналогии с первым «Рославлев, или Русские в 1812 году». Этого произведения общество ожидало с большим нетерпением. «Сколько времени было уже нам обещано появление сего замечательного творения! Сколько похвал уже было роздано оному прежде рождения!»¹⁶. Издатели были уверены в новом триумфе: «...событие, неслыханное в летописях книжной русской

¹³ Аксаков С. Т. «Юрий Милославский», исторический роман г. Загоскина. С. 81.

¹⁴ См.: Песков А. М. Михаил Николаевич Загоскин. С. 24.

¹⁵ Пушкин А. С. Юрий Милославский или Русские в 1612 году. Соч. М. Н. Загоскина... // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 92–93.

¹⁶ Ушаков В. А. Новые книги // Северная пчела. 1831. № 129, 12 июня; № 130, 13 июня; № 131, 15 июня. Разбирая роман, Ушаков отмечает целый ряд серьезных недостатков, в частности, незнание иностранных языков и даже русского языка, незнание географии, отсутствие представления о тактике и порядке военной службы и др.

торговли. Роман еще не был кончен, как стали просить Загоскина, чтоб он его продал: за право напечатать четыре завода, то есть 4800 экземпляров, предложили сочинителю сорок тысяч рублей ассигнациями <...> с тем только, чтобы он не печатал второго издания в продолжение трех лет!»¹⁷. Роман вышел в свет в 1831 г.

Казалось бы, сравнительно недавние события Отечественной войны писателю было гораздо проще описать, чем далекие события смуты. Однако простота оказалась обманчивой. В. А. Жуковский предупреждал Загоскина о том, что исторические лица 1812 г. ему не дадутся, так как мы слишком к ним близки¹⁸. В самом деле, в 1831 г. многие участники описываемых событий были еще живы, большинство читателей знали войну 1812 г. если не по собственному опыту, то по рассказам старших. Сомнения Жуковского полностью подтвердились. Публика приняла роман гораздо холоднее, чем «Юрия Милославского», критика также была сдержанной¹⁹.

В пушкинском кругу к роману отнеслись критически. Вяземский в письме к Пушкину от 24 августа 1831 г. делился своим мнением: «Не правда ли, что в “Рославлеве” нет истины ни в одной мысли, ни в одном чувстве, ни в одном положении?»²⁰. В ответном письме Пушкин писал: «То, что ты говоришь о “Рославлеве”, сушая правда; мне смешно читать рецензии наших журналов <...> пишут книги о романе, которого ты оценил в трех строчках совершенно полно, но к которым можно прибавить еще три строчки: *что положения, хотя и натянутые, занимательны; что разговоры, хотя и ложные, живы, и что все можно прочесть с удовольствием*»²¹.

Пушкин, по обыкновению, уклонился от анализа исторических взглядов Загоскина, зато Баратынский высказался о них крайне резко: «В „Рославлеве“ <...> исторический взгляд вместе глуп и неверен»²². Действительно, за восемнадцать лет, прошедшие со времени наполеоновского нашествия, многое было передумано и пересмыслено, патриотический восторг и проклятия в адрес противника уступили место спокойному анализу событий. Загоскин мог ознакомиться и с сочинением Дениса Давыдова²³, и с рецензией на него П. А. Вяземского²⁴, и со стихотворением Пушкина «Наполеон»²⁵. Ничто из этого никак не повлияло на позицию автора романа «Рославлев».

Для Загоскина все предельно ясно: православная, верная заветам предков страна противостоит развращенной, безбожной орде. Русские благородны, богобоязненны

¹⁷ Аксаков С. Т. Биография Михаила Николаевича Загоскина // Аксаков С. Т. Полн. собр. соч. СПб., 1886. Т. 3. С. 278.

¹⁸ См. письмо Жуковского к Загоскину от 12 января 1830 г. (Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Томск, 2023. Т. 17, полутом 1. С. 213–214).

¹⁹ См.: [Полевой Н. А.] «Рославлев, или Русские в 1812 году». Соч. М. Загоскина // Московский телеграф. 1831. Ч. 38, № 8. С. 536, 541—545; без подп.; П. И. Выжигин и Рославлев: (Несколько замечаний) // Телескоп. 1831. Ч. 3, № 11. С. 370–371; подпись: «М».

²⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 214.

²¹ Там же. С. 220–221.

²² Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского / Сост. А. М. Песков. М., 1998. С. 279 (письмо к И. В. Киреевскому от 29 ноября 1831 г.).

²³ Давыдов Д. Разбор трех статей, помещенных в Записках Наполеона. М., 1825.

²⁴ Вяземский П. А. О разборе трех статей, помещенных в Записках Наполеона // Московский телеграф. 1825. Ч. 3, № 12. С. 250–255.

²⁵ Пушкин А. С. Наполеон // Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1826. С. 91–95.

и скромны, французы хвастливы, неумны и безнравственны. Загоскин пытается поднять реальную тему возникшего в России во время войны единства сословий, тему, которую позже развернет Лев Толстой в романе «Война и мир». Но в «Рославлеве» она принимает почти пародийный характер. Ямщики и солдаты, дворяне и крестьяне, купцы и столичные шеголи декламируют одинаково высокопарные патриотические тексты. Забавно, что еще до начала войны некоторые персонажи чудесным образом предвидят и поражение французов, и даже пожар Москвы. В анализ конкретных событий войны 1812 г. (отступление русской армии, осада Смоленска, Бородинское сражение, отставка Барклая, назначение Кутузова и т. д.) Загоскин не углубляется, его герои их не обсуждают. О ходе войны сообщается главным образом для того, чтобы как-то связать с ней романтический сюжет. Владимир Рославлев влюблен в красавицу Полину, которая сначала соглашается стать его женой, потом тайно венчается с пленным французским офицером, отступает вместе с французской армией, остается вдовой без положения и средств к существованию, теряет ребенка и погибает от русского снаряда. Любовный сюжет поставлен в жесткие идеологические рамки: героиня представлена предательницей Родины. Не принимаются в расчет никакие смягчающие обстоятельства (француз Синекур — достойный и благородный человек, взаимное чувство возникло между ним и Полиной еще до войны), своим поступком она, по убеждению автора, навеки покрыла себя позором и вполне заслужила свою горькую участь. Для Загоскина не может быть и речи о праве героини на личное счастье; причастность общей судьбе исключает свободный выбор.

В предисловии к «Рославлеву» Загоскин извещал, что интрига его романа «основана на истинном происшествии», уже забытом, но в свое время бывшем «предметом общих разговоров», в которых «проклятия оскорбленных россиян гремели над главою несчастной», названной им Полиною²⁶. Подобные происшествия, действительно, имели место и обсуждались в обществе и печати. В 1813 г. в № 26 «Сына отечества» появилась статья, автор которой со слов «достоверных свидетелей» сообщал, что «несколько благородных девиц» собираются выйти замуж за пленных французов и что «две из сих несчастных уже вступили в таковой отвратительный союз»²⁷.

Такое отношение к девушкам, избравшим свою судьбу наперекор общественному мнению, видимо, не встретило одобрения Пушкина. По свидетельству П. В. Нащокина, ему «не нравился характер Полины в романе Загоскина: она казалась ему слишком опошленною; ему хотелось представить, как он изобразил бы ее»²⁸. Свое осмысление подобной коллизии Пушкин наметил в незаконченном произведении «Читая “Рославлева”...» (1831), но по первым написанным главам трудно предсказать развитие сюжета.

Новый исторический роман Загоскина «Аскольдова могила. Повесть из времен Владимира I» (1833) вовсе не имел успеха, он стал известен, главным образом, благодаря созданному на его основе либретто оперы Верстовского (1835). Возможно,

²⁶ Загоскин М. Н. Рославлев // Загоскин М. Н. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 288.

²⁷ Цит. по: Гуковский Г. А. Об источнике «Рославлева» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. [Т.] 4–5. С. 477, 478.

²⁸ Баргенов П. И. О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников. М., 1992. С. 355–356.

попыткой вернуть себе популярность было выступление Загоскина с циклом «Вечер на Хопре» (1834), объединившим несколько фантастических повестей, которые были в это время в большой моде. Несмотря на то, что в 1819 г. в комедии «Роман на большой дороге» Загоскин мимоходом осмелел фантастическое направление в литературе, он испытал в своем творчестве явное влияние фантастической прозы, широко представленной в русской и переводной литературе 1820–1830-х гг.²⁹ В «Юрии Милославском» нет собственно фантастических событий, но многие сюжетные линии романа, построенные на чудесных совпадениях и необыкновенном стечении обстоятельств, таинственные незнакомцы, пророчества и вещие сны — содержат нереализованный потенциал фантастических мотивов. Описывая в романе Муромские леса или хутор Теплый стан, Загоскин создает атмосферу, типичную для фантастической повести, и не случайно в «Ночном поезде» из цикла «Вечер на Хопре» обнаруживаются близкие параллели с этими описаниями. В «Рославле» герои во время осады Данцига развлекают друг друга рассказами о странных и страшных случаях из своей жизни. С другой стороны, в цикле фантастических повестей Загоскина в какой-то мере отразился его интерес к истории: в «Двух невестках» фантастика оказывается косвенно связана с событиями Великой французской революции.

Писателя и здесь ожидала неудача: «Вечер на Хопре» остался незамеченным как читателями, так и критикой. Между тем, этот цикл представляет несомненный историко-литературный интерес, несмотря на свой эпигонский характер и даже, парадоксальным образом, благодаря ему. «Вечер на Хопре» содержит едва ли не все сюжетные мотивы и структурные особенности, свойственные жанру фантастической повести в русской прозе 1830-х гг. Здесь и старый дом, с которым связаны загадочные события, и странный, нелюдимый хозяин, и ненастный вечер, когда гости по очереди рассказывают таинственные и страшные истории. Используя набор отработанных художественных приемов, Загоскин стремится создать специфическую атмосферу «предчувствия фантастического» и, вместе с тем, трезво взвесить все «за» и «против» в отношении самой возможности существования сверхъестественного. Он поднимает здесь более интересные проблемы, нежели в своих исторических романах: о судьбе и личной воле, о вине и воздаянии, даже о сверхчувственном общении. Однако затронуты эти проблемы весьма поверхностно; добродушно-нравоучительная позиция писателя, его неприятие всяких умствований и фантазий решительно не годились для подлинного погружения в область фантастического.

Фантастические мотивы присутствуют и в романе «Искуситель» (1838), но здесь они полностью подчинены дидактическому заданию. Александр — честный и простодушный молодой человек, уже помолвленный с прекрасной девушкой, любимой им с детства, приезжает в Москву, где знакомится с неким бароном — таинственным иностранцем, в котором читатель, в отличие от наивного героя, легко угадывает самого дьявола. Загоскин в письме к брату от 27 декабря 1838 г. признавался, что целью романа было «показать, что в нынешнем так называемом просвещении участвует сам сатана»³⁰. Злодей опутывает юношу ловкими интригами, увлекая его на путь греха. Уже на краю гибели Александра спасает добродетельный старец, и

²⁹ См.: Измайлов Н. В. Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 134–141.

³⁰ Загоскин М. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 735.

все завершается безоблачным счастьем героев, поселившихся в провинциальном поместье. В речах персонажей романа представлено обычное для Загоскина противопоставление ложных западных идей (французская философия, космополитизм, представление о равенстве сословий) простым и неизменным отечественным верованиям (пагубность просвещения без религиозной основы, убеждение, что всякая власть — от Бога и т. п.). «Искуситель» был бы совсем скучным произведением, если бы не живописные картины сельской жизни, городской ярмарки, московских пейзажей и гуляний.

Несомненный талант бытописателя особенно ярко проявился в цикле очерков «Москва и москвичи. Записки Богдана Ильича Бельского, изданные М. Н. Загоскиным» (М., 1842, 1844, 1848, 1850. Ч. 1–4). Загоскин и здесь не обошелся без резонера, развивающего любимые мысли писателя в защиту всего русского и против подражания иноземному, но нравоучительные речи занимают не так много места. Цикл не случайно появился в эпоху расцвета «физиологического очерка». Сама атмосфера города, выразительные портреты его жителей, их нравов и обычаев, точные и красочные описания московских улиц и площадей, садов и парков — все это делает цикл очерков Загоскина подлинным литературным памятником старой Москве. По замечанию А. М. Пескова, на фоне исторических романов Загоскина его «московские рассказы выглядят почти как дагерротип рядом с лубочной картинкой»³¹.

Загоскин настойчиво, но безуспешно пытался повторить успех своего «Юрия Милославского». В 1842 г. выходит «Кузьма Мирошев. Русская быль времен Екатерины II», в 1846 г. — «Брынский лес. Эпизод из первых годов царствования Петра Великого», в 1848 г. — «Русские в начале осмнадцатого столетия. Рассказ из времен единоподержавия Петра I». В этих романах встречаются и самобытные характеры, и забавные бытовые сценки, и по-настоящему смешные эпизоды. Однако однообразное и навязчивое доктринерство писателя вызывало лишь скуку и раздражение у читателей 1840-х гг.

Критическое отношение общества к его любимым идеям несколько не повлияло на позицию Загоскина, напротив, он не только отстаивал свои взгляды, но и нападал на идейных противников. В комедии «Недовольные» (1835) он обрушился на ненавистных ему поклонников Запада, порицающих все отечественное. Герой комедии Радугин, откровенно пародирующий Чаадаева, человек пустой и глупый, недоволен тем, что правительство не замечает его великих талантов и не предлагает высокой должности. Существует предположение, что Загоскин был автором повести «Московский европеец» (1837), полемически направленной против пушкинского «Евгения Онегина»³².

³¹ Песков А. М. Михаил Николаевич Загоскин. С. 28.

³² См.: Михайлова Н. И. «Московский Европеец»: (О прозаической пародии на роман в стихах) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 215–223.

Пушкин же, снисходительно игнорируя идейные взгляды писателя, всегда благожелательно подчеркивал достоинства его произведений. В отзыве о «Недовольных» (не напечатанном при жизни поэта) Пушкин дает резко отрицательную оценку этой комедии, но тут же напоминает о лучших чертах романов Загоскина: «В них есть и живость воображения, и занимательность, и даже веселость, это бесценное качество, едва ли не лучший из всех даров»³³. Этим Загоскин и заслужил свое право на признание и память читателей.

³³ Пушкин А. С. <Комедия Загоскина «Недовольные»> // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 11.

И. И. ЛАЖЕЧНИКОВ

Иван Иванович Лажечников (1790? — 1869) родился в Коломне, в богатой и образованной купеческой семье, где получил прекрасное домашнее образование. О своем детстве писатель рассказал в автобиографической повести «Беленькие, черненькие и серенькие» (1856)¹. Жизнь Лажечникова была насыщена трудами и событиями. С 16-ти лет он начал службу в Московском архиве Коллегии иностранных дел, затем в канцелярии московского гражданского губернатора Н. В. Обрескова. Одновременно он посещал лекции А. Ф. Мерзлякова в Московском университете и брал уроки риторики у профессора П. В. Победоносцева. В своих ранних литературных опытах Лажечников предстает как сентименталист и в 1808—1812 гг. печатается в журнале «Аглая» П. И. Шаликова². Здесь, в частности, появилась его повесть «Малиновка, или Лес под Тулою» (1817), в которой он прикоснулся к исторической теме (эпоха Бориса Годунова), но подал ее, как и многие другие авторы этого времени, как некую условную «старину». «Чувствительные» лирические отступления будут иногда встречаться и в зрелых произведениях Лажечникова³. В сентябре 1812 г. юноша вступил в московское ополчение. Позже он был принят в Московский гренадерский полк, участвовал в сражениях и заграничных походах. Об этих событиях рассказывается в его «Походных записках русского офицера» (1812—1815), образцом для которых послужили «Письма русского офицера» Ф. Н. Глинки (М., 1808). Выйдя в отставку в 1819 г., Лажечников с 1820 по 1837 г. служил с перерывами по Министерству народного просвещения, занимая должности директора училищ Пензенской губернии (1820—1823), Казанской губернии (с 1823 г.), адъюнкта и инспектора Казанского университета (1825—1826). В 1826 г. он стал управляющим имением А. И. Остермана-Толстого и получил возможность работать в его богатой семейной библиотеке и архиве. 1830-е гг. — время наиболее плодотворной и успешной литературной деятельности Лажечникова, когда один за другим выходили в свет его исторические романы: «Последний Новик, или Завоевание Лифляндии в царствование Петра Великого» (1831—1833), «Ледяной дом» (1835), «Басурман» (1838). В 1831—1837 гг. писатель служил директором училищ Тверской губернии, с 1842 г. тверским, затем витебским вице-губернатором, в 1856—1858 гг. — цензором Петербургского цензурного комитета.

¹ Об этом произведении, в котором «автор попытался соединить примиряющую эпикку Аксакова и сатирическую сокрушительность Щедрина» см.: С. Викторович В. А. Душа Коломны // Лажечников И. И. Беленькие, черненькие и серенькие. Коломна, 2010. С. 6—16.

² В одной из повестей, напечатанных в «Аглае» ([Лажечников И. И.] Спасская лужайка // Аглая. 1812. Ч. 13. № 3. С. 3—22; подп.: Лжчнкв И.), отмечено воздействие «Острова Борнгольм» и «Сиерры-Морень» Н. М. Карамзина (см.: Вацуру В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 465).

³ См.: Проскурнина Л. В. Жанровая коллизия исторического романа И. И. Лажечникова «Последний Новик» // Вестник Челябинского гос. пед. ун-та. 2010. № 4. С. 286—287.

В истории литературы Лажечников, признанный современниками «*первым русским романистом*»⁴, остался как автор исторических романов, во многом определивших развитие этого жанра в России и сохранивших свое значение по сей день.

Исторический роман начала XIX столетия следовал двум художественным принципам построения сюжета, унаследованным у Вальтера Скотта. Во-первых, в центр повествования об исторических событиях ставились судьбы безвестных людей, невольных участников и свидетелей этих событий. Во-вторых, достоверные факты подавались в рамках вымышленного сюжета, и исторические персонажи участвовали в действии наравне с выдуманными автором героями. Первый же роман Лажечникова «Последний Новик», над которым он начал работать в 1826 г., продемонстрировал, что русский романист воспринял и творчески использовал оба эти принципа.

Действие романа разворачивается в начале XVIII столетия во время Северной войны России со Швецией. Перед тем как приступить к созданию произведения, Лажечников проделал огромную работу по изучению доступных ему исторических источников⁵ и предпринял двухмесячное путешествие по местам, которые собирался описать. Основная часть событий происходит Лифляндии, и объясняя это, Лажечников писал: «...здесь колыбель нашей воинской славы, нашей торговли и силы...»⁶. Выбор места действия связывал замысел романа с традицией так называемой ливонской повести, сформировавшейся в начале 1820-х гг. в творчестве Александра и Николая Бестужевых, В. Кюхельбекера и их последователей⁷. А эта

⁴ См. рецензию В. Г. Белинского на романы «Ледяной дом» и «Басурман»: Московский наблюдатель. 1839. Ч. 1, № 1. Отд. 4. С. 1–27.

⁵ К их числу относятся: «История Карла XII» Вольтера (М., 1803—1804), «Деяния Петра Великого» И. И. Голикова (М., 1788–1789) и его же «Дополнение к “Деяниям Петра Великого”» (М., 1790–1797), «Журнал, или Поденная записка <...> государя императора Петра Великого (СПб., 1770. Т. 1), «Полное историческое известие о древних стригольниках и новых раскольниках <...> собранное <...> протоиереем Андреем Иоанновым» (СПб., 1799), «Подлинные анекдоты о Петре Великом» Я. Штелина (3-е изд., М., 1830), «Жизнь И. И. Неплюева, им самим написанная» (Отечественные записки. 1823 г. Ноябрь. Ч. 16, [кн. 2], № 43. С. 169–197), «Древняя Российская вивлиофика», изданная Н. И. Новиковым (СПб., 1773. Ч. 2), «Критический очерк истории Ливонии» Ф.-Г. де Брэя (Bray F. G., de. Essai critique sur l’histoire de Livonie. Dorpat, 1817), «Памятники старины Лифляндии и Эстляндии» А. Лёвииса (Lõvis A. Denkmäler aus der Vorzeit Liv- und Estlands. Riga und Dorpat, 1821), «Преображенная Россия» Ф. Х. Вебера (Weber F. Ch. Das veränderte Russland. Frankfurt/M., Leipzig und Hannover, 1738—1740) и др. См.: Ильинская Н. Г. Комментарии // Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 513–540. Там же (с. 521) отмечено, что, приводя слова Петра I, Лажечников всегда опирался на существующие источники.

⁶ Лажечников И. И. Последний Новик // Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 37. Лифляндия (немецкое название Ливонии) — в XVII в. отдельная провинция, в которую вошли части Эстонии и Латвии, за обладание ею велись войны между Польшей, Швецией, Данией, Германской империей и Россией.

⁷ «Замок Венден» (1823), «Замок Нейгаузен» (1824), «Ревельский турнир» (1825), «Кровь за кровь» (1825; другое название — «Замок Эйзен») А. А. Бестужева; «Адо. Эстонская повесть» В. К. Кюхельбекера; «Гуго фон Брахт» (1823) Н. А. Бестужева; «Герман и Маргарета (Эстонская повесть)» (1832) Р. Фон Берга; «Казнь отца в сыне (Эстонская быль 1221 г.)» (1833) и «Эсты под Бевериним (Быль 1207 года)» Е. Ф. Розена. См.: Исаков С. Г. О ливонской теме в

традиция, в свою очередь, имела точки соприкосновения и с «готическим», и авантюрно-разбойничьим европейским романом. Лажечников тоже вводит в роман элементы таинственного (мотивы видений, пророчеств) и «ужасного» (физиологические подробности в описаниях пыток и казней), но, по мнению В. Э. Вацура, идет в этом не от «готики», которая становится для него предметом пародии, а от «неистой словесности» и, возможно, от штюрмерской драматургии⁸. В числе вероятных сюжетных ориентиров Лажечникова называли написанный американским последователем В. Скотта Дж. Ф. Купером роман «Шпион или Повесть о нейтральной территории» («The Spy: a Tale of the Neutral Ground», 1821), вымышленный герой которого во время Войны за независимость (1773–1783) тайно собирает военные сведения для Континентальной армии, встречаясь по ходу событий с Вашингтоном и другими историческими лицами⁹.

В отличие от авторов «ливонских повестей», которые романтизировали прошлое прибалтийских народов, Лажечников стремится дать точное описание их нравов и обычаев¹⁰. Судьбу Лифляндии он включает в контекст исторической судьбы России: тема противостояния Петра I и враждебной его реформам части общества определяет развитие событий и судьбы ряда персонажей. В романе прослеживается несколько сюжетных линий, подчас слабо связанных друг с другом, повествование довольно запутано и лишено внутренней цельности. Большое количество персонажей, характеры которых обрисованы иногда весьма схематично, их прошлое, экскурсы в историю Лифляндии, подробные описания местности, отступления, посвященные преобразованиям Петра, тема раскольничества — все это, имея собственное значение, не увязывается в единый сюжет.

Главный герой романа, последний новик (т. е. паж¹¹) Владимир — вымышленный персонаж. Прямо об этом не говорится, но читателю понятно, что он — незаконный сын царевны Софьи и князя Василия Голицына¹², его с детства готовили к борьбе с Петром и даже отводили ему роль убийцы молодого царя. После неудачного покушения на жизнь Петра Владимир бежит за границу. Со временем он начинает понимать значение петровских реформ, становится российским шпионом и делает целью жизни искупление вины и месть своим воспитателям.

русской литературе 1820–1830-х годов // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1960. Вып. 98. С. 143–190 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та).

⁸ См.: Вацура В. Э. Готический роман в России. С. 351—371, 373, 482–483.

⁹ См.: Петрунина Н. Н. Романы И. И. Лажечникова // Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. С. 14.

¹⁰ Ср. эволюцию ливонской темы у А. А. Бестужева: начав разрабатывать ее с учетом требований к «ученому путешествию», насыщенному историческими и этнографическими подробностями («Поездка в Ревель», 1821), он в то же время вводит в свой травелог фикциональные подробности, а затем оформляет его беллетризованный фрагмент как самостоятельную повесть «Ревельский турнир» (см.: Полякова А. А. Творческая история «Поездки в Ревель» А. А. Бестужева // Русская литература. 2019. № 2. С. 68–78).

¹¹ Лажечников не совсем точен: в русской армии XVII в. так называли новобранцев, достигших 15 лет подростков из дворян, детей боярских и городовых казаков; по достижении 18 лет их переводили в разряд «служилых людей» (см.: Богуславский В. В. Славянская энциклопедия: XVII век: В 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 46).

¹² Происхождение героя было тщательно завуалировано Лажечниковым в третьем издании романа (1858) по цензурным соображениям (о цензурных трудностях, связанных с этим изданием см. ниже, примеч. 48).

Лажечников, безусловно, стремится к исторической достоверности, которую он воссоздает с опорой на известные ему исторические и архивные материалы, но в то же время не ограничивает свою художественную фантазию. Сочетание этих тенденций проявляется и в сюжете, и в обрисовке образов героев романа. У одних персонажей имеются исторические прототипы, другие полностью вымышлены. Исторические экскурсы соединяются с мелодраматическими историями, на фоне подробно описанных бытовых обстоятельств развивается сюжет идеальной любви идеальных героев, достоверная картина противоборства Петра и царевны Софьи становится рамой для романтического сюжета о непризнанном сыне, принесенном в жертву честолюбивым планам матери.

Лажечников открыто демонстрирует авторскую позицию по отношению к описываемой им эпохе. Завоевание Петром I Лифляндии он считает благотельным для этой страны деянием, освобождающим ее от власти Карла XII. В романе всячески подчеркивается поддержка российской политики со стороны лифляндских дворян. При этом Лажечников не скрывает фактов чрезвычайно жестокого поведения победителей на завоеванной территории (разграбление замков, разорение крестьянских хозяйств, депортация тысяч жителей в Сибирь), но никак их не комментирует.

По собственному признанию автора, «чувство, господствующее в романе, есть любовь к отчизне»¹³. Не менее важным является и откровенный просветительский пафос произведения. Темы патриотизма и просветительства развиваются в сложном взаимодействии исторических судеб России и Лифляндии. Все положительные герои Лажечникова — пламенные патриоты, при этом писатель воспекает не только русский патриотизм, он отдает должное и врагам России — шведским патриотам, верным своему королю и отечеству. Патриотические чувства лифляндцев зависят во многом от их идеалов. Герои, увлеченные просветительскими идеями, восхищаются деятельностью Петра I и приветствуют вхождение Лифляндии в состав России. Противники русских в романе тайно связаны с врагами петровских реформ. Большинство героев Лажечникова либо образцы добродетели, либо вместилища низменных пороков. Попытка изобразить более сложные характеры не очень ему удается.

Художественные недостатки романа не помешали его успеху у читателей и критиков¹⁴. Пушкин писал Лажечникову об «истинном наслаждении», которое доставил ему этот роман¹⁵.

Во втором своем романе «Ледяной дом» (1835)¹⁶ Лажечников обратился к десятилетию (1730–1740) царствования Анны Иоанновны и ее фаворита герцога Э. И. Бирона. Созданию романа также предшествовало обстоятельное изучение

¹³ Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 37.

¹⁴ См.: <Надеждин Н. И.?) Последний новик, сочинение Лажечникова // Телескоп. 1831. Ч. 4. № 16. С. 512; Сомов О. М. Последний Новик, сочинение И. И. Лажечникова // Северная пчела. 1833. № 15, 19 янв.; Полевой Н. А. Новые книги // Московский телеграф. 1833. № 10. С. 328; Белинский В. Г. Литературные мечтания // Молва. 1834. № 52. С. 449. (Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1953. С. 96). На протяжении восьми лет роман выдержал три издания (1831—1833, 1833 и 1839) — явление, для того времени исключительное.

¹⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1948. Т. 15 (письмо от первой половины апреля 1834 г.).

¹⁶ В 1834 и 1835 гг. отрывки из романа печатались в альманахе «Денница» и в журнале «Телескоп».

писателем широкого круга исторических источников¹⁷. В центре сюжета антибироновский заговор 1740 г., во главе которого стоял кабинет-министр А. П. Вольтерский. Так же, как и в «Последнем Новике», исторические события тесно, но теперь уже более органично переплетаются с вымышленными. Писатель избегает длинных и обстоятельных отступлений, сюжет развивается быстро и увлекательно.

Основные события, связанные с заговором Вольтерского, соответствуют известным фактам¹⁸. Вымышлена история страстной любви Вольтерского и княжны Мариорицы Лелемико, судьба самой княжны и ее матери-цыганки, отношения Вольтерского с женой. Писателю удалось передать атмосферу того времени: всеобщий страх и бесправие, зловещее «слово и дело» — донос, не требующий доказательств и череватый самыми страшными последствиями, всевластие «тайной канцелярии» — центра политического сыска, чудовищные пытки и страшные казни. При дворе Анны Иоанновны царят невежество и самодурство. Карлики и карлицы, которых дразнят, как собачонок, нелепые «родины козы», шутовские свадьбы — таковы излюбленные развлечения императрицы и ее окружения.

Потешный ледяной дом существовал в действительности. Зимой 1740 г. в центре Невы, между Адмиралтейством и Зимним дворцом, по проекту П. М. Еропкина и Г. В. Крафта был построен дворец из льда, казавшийся современникам настоящим чудом. Здание действительно, было в своем роде шедевром¹⁹, однако оно было предназначено для очередной жестокой и глупой забавы: свадьбы царского шути князя М. А. Голицына с шутихой А. И. Бужениновой. Впавший в немилость вельможа был поставлен в то же бесправное и унижительное положение, что и простая женщина. В одной из самых трагических сцен романа новобрачные²⁰, оставленные на всю ночь в ледяном доме, кричат, плачут, зовут на помощь, в отчаянье бьются о ледяные стены. Утром их нашли полумертвых от холода и ужаса.

Ледяной дом — это чудо художественного мастерства, ставшее местом надругательства над людьми, является в романе не только сюжетным центром, но и яркой метафорой описываемой эпохи²¹. Идея разворачивания сюжета вокруг

¹⁷ В их числе «Примечания на историю древней и нынешней России г. Леклерка» И. Н. Болтина (СПб., 1788. Т. 1); «Записки исторические, политические и военные о России с 1727 по 1744 год» К. Г. Манштейна (М., 1810); устные анекдоты о В. К. Третьяковском (см., например, указание на рассказы И. В. Ступишина (1738–1819) в письме Лажечникова к Пушкину от 22 ноября 1835 г. — Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 16. С. 64). См.: Ильинская Н. Г. Комментарии // Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 646—659; Викторovich В. А. Лажечников // Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 274.

¹⁸ Некоторые исторические имена изменены с помощью анаграмм. Так, П. М. Еропкин фигурирует в романе как Перикин, А. Ф. Хрущов — как Щурхов, П. М. Мусин-Пушкин — как Сумин-Купшин, И. де ля Суда — как Зуда.

¹⁹ Его подробное описание дано в книге Г. В. Крафта «Подлинное и обстоятельное описание построенного в Санкт-Петербурге в январе месяце 1740 года Ледяного дома и всех находившихся в нем домовых вещей и уборов...» ([СПб.], 1741).

²⁰ Они выведены под фамилией Кульковских.

²¹ Благодаря немецкому и французскому переводам романа (последний выполнен А. Дюма-отцом) образ ледяного дворца русской императрицы как символа тирании вошел в европейскую литературную традицию. См. стихотворения «Конец священного союза» («The Dissolution of the Holy Alliance», 1823) Т. Мура (Moore) и «Ледяной дворец» («Eispalast», 1846) Ф. Фрейлигарта (Freiligrath).

архитектурного символа, вынесенного в заглавие, несомненно была подсказана Лажечникову появившимся в 1831 г. и сразу ставшим необычайно популярным в России романом В. Гюго «Собор Парижской Богоматери»²². Предложенная Гюго романтическая интерпретация мотивов готического романа, уже при создании «Последнего Новика» впечатлившая автора «Ледяного дома», оказала свое влияние и в этом произведении: масштабные и страстные герои действуют в таинственных, загадочных для них и читателей обстоятельствах, которые лишь постепенно находят свое объяснение. К «Собору Парижской Богоматери» явно восходят введение и развитие цыганской темы: история Мариорицы и ее матери — цыганки Мариулы (имя взято из «Цыган» Пушкина) — варьирует линию Эсмеральды и ее матери у Гюго²³. Другой, тоже французский литературный ориентир был назван еще в 1839 г. А. Д. Галаховым, который отметил зависимость второго романа Лажечникова от «Сен-Мара» (1826) А. де Виньи: «Пламенный Волынский похож на Сен-Марса, Бирон на Ришельё, Мариорица на Марию Мантуанскую, Анна Иоанновна на Людовика XIII...»²⁴. Таким образом, новейшие французские образцы исторических романов оказались для Лажечникова не менее значимыми, чем вальтер-скоттовская традиция²⁵. Центральные персонажи французских романов отличались яркой романтической индивидуальностью, в то время как Вальтер Скотт предпочитал изображать «среднего» человека. Не исключено также, что введение в исторический сюжет необыкновенных, обуреваемых сильными страстями героев, несопоставимых по масштабу личности с обычными людьми, было подсказано Лажечникову традициями мировой драматургии, и зарубежной, и русской²⁶. Зависимость от нее в построении сюжета проявляется и в том, что в качестве типового Лажечников то и дело использует конфликт долга и страсти.

Авторская трактовка исторических персонажей оказалась в романе во многом субъективной и спорной. Прежде всего это касается образов Волынского и Тредьяковского.

Артемий Петрович Волынский (1689–1740), видный государственный деятель и дипломат, действительно являлся убежденным противником Бирона, выступал против злоупотреблений правления временщика и за ограничение присутствия иноземцев на государственной службе. Он был обвинен в попытке государственного переворота и предан мучительной казни. Фигура Волынского стала символом борьбы с

²² Сопоставляя русский роман с французским, В. Э. Вацуру писал: «Ледяной дом призван метафорически обозначать бироновщину, но природа этой метафоры аллегорична, а не символична, как это происходит в романе Гюго. В этом отношении Лажечников еще сохраняет связи с преромантической и просветительской прозой» (Вацуру В. Э. Готический роман в России. С. 467).

²³ См.: Там же. С. 466–471.

²⁴ Галахов А. Д. «Басурман», сочинение И. Лажечникова // Отечественные записки. 1839. Т. 2. Отд. 6. С. 17.

²⁵ Ап. Григорьев не сомневался в том, что «перейти бездну, лежащую между написанными в карамзинском духе “Воспоминаниями офицера” и последующими романами, помогла Лажечникову юная французская словесность» (Григорьев Ап. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья первая // Григорьев Ап. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 112).

²⁶ По признанию самого Лажечникова, трагедии Вольтера, Расина и Шиллера входили в круг его детского чтения (см.: Венгерова С. А. Сочинения И. И. Лажечникова. Критико-биографический очерк // Лажечников И. И. Полн. собр. соч. СПб., 1899. Т. 1. С. XX–XXI).

тиранией и политического мученичества в думе К. Ф. Рылеева 1822 г. «Волынский»²⁷. Строки из нее (без указания фамилии казненного автора) не случайно взяты эпиграфом к завершающей части «Ледяного дома»: как и у Рылеева, Волынский в романе — пламенный патриот, борец с тираном, герой, пошедший на казнь за свои убеждения. В то же время, у Лажечникова он еще и пылкий любовник, способный на импульсивные и рискованные поступки. Он разрывается между чувством и долгом, желает целиком посвятить себя спасению отечества и не может побороть страсть к прекрасной Мариорице. Попытка изобразить противоречия личности героя здесь удалась писателю гораздо лучше, чем в образе Владимира из «Последнего Новика». Реальный Волынский, однако, не был похож на идеального романтического героя; он грешил взяточничеством, был хитрым и расчетливым политиком и к тому же необузданным самодуром²⁸. В романе описан известный эпизод расправы Волынского над Василием Тредьяковским: взбешенный вельможа избил палкой беззащитного поэта за то, что тот отказывался писать стихи на шутовскую свадьбу²⁹. Однако Тредьяковский выглядит в романе столь жалкой и отталкивающей личностью, что поступок Волынского в глазах читателя едва ли не извинителен.

Образы Волынского и, в особенности, Тредьяковского вызвали решительные возражения Пушкина³⁰. Не согласен был Пушкин и с тем, как изображен в романе Бирон: «Он имел несчастье быть немцем; на него свалили весь ужас царствования Анны, которое было в духе его времени и в нравах народа. Впрочем, он имел великий ум и великие таланты»³¹. Лажечникова, по его собственному признанию, «задели за живое» критические замечания Пушкина, он не принял ни одного из них, горячо отстаивая свою позицию в ответном длинном письме поэту от 22 ноября 1835 г.³².

²⁷ А также в не опубликованной при жизни Рылеева думе «Видение императрицы Анны» (в автографах представлены и другие варианты ее заглавия: «Голова Волынского»), «Видение Анны Иоанновны» — см.: Рылеев К. Ф. Соч. Л. 1987. С. 366, коммент. С. А. Фомичева.

²⁸ См.: Нечкина М. В. «Ледяной дом» И. И. Лажечникова // Лажечников И. И. Ледяной дом. М., 1958. С. 17–27.

²⁹ В. К. Тредиаковский написал об этом инциденте жалобу на высочайшее имя (см.: Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 48–49).

³⁰ См. его письмо к Лажечникову от 3 ноября 1835 г.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 15. С. 62.

³¹ Там же. Бирон действительно был фигурой далеко не столь однозначной, как его представил Лажечников (см. о нем: Курукин И. В. Бирон. М., 2014). В 1822 г. Пушкин называл его «кровавым злодеем» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 14), но позднее, в 1834 г. одобрял его противодействие дворянской фронде: «Заговоры, пресеченные мощною рукою Бирона» (Там же. С. 498).

³² См.: Там же. Т. 15. С. 63–67. Пушкин продолжать дискуссию не стал. Возможно, он счел спор на тот момент исчерпанным, однако в 1836 г. заказал копии тех самых документов, на которые ссылался в полемике с Лажечниковым: «Записку об Артемии Волынском» и «Репорт» Тредиаковского Императорской Академии наук от 10 февраля 1740 г. По всей вероятности, Пушкин собирался опубликовать эти документы в своем журнале (см.: Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М. Два замысла Пушкина для «Современника»: (К спору между Пушкиным и Лажечниковым по поводу «Ледяного дома») // Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 138–149).

Возражения Пушкина, в целом благожелательно оценившего роман, касались исключительно «истины исторической», он был убежден, что романист не вправе ею пренебрегать. Другую позицию занял В. Г. Белинский. Характеризуя «Ледяной дом» как «одно из самых замечательных явлений в русской литературе», критик писал: «Но мы оставим *исторического* Вольтера — нам до него нет дела: мы пишем не об истории, а о романе. <...> Кто хочет знать историю, тот учись ей не по романам и драмам»³³.

Рецензия Белинского написана на второе издание романа, появившееся уже через три года. Первое издание было встречено весьма прохладными отзывами³⁴, но читатели приняли «Ледяной дом» с куда большим энтузиазмом, чем критики: могила Вольтера у петербургского Самсоньевского кладбища стала местом паломничества³⁵.

В третьем своем романе «Басурман» Лажечников обращается к эпохе Ивана III (1440–1505, с 1462 по 1505 г. — великий князь Московский), как всегда, черпая материал из доступных ему исторических источников — прежде всего из 6-го тома «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина³⁶. Однако в прологе к роману Лажечников подчеркивал особые права исторического романиста: «Он должен следовать более поэзии истории, нежели хронологии ее. <...> Миссия исторического романиста — выбрать <...> самые блестящие, самые занимательные события, которые вяжутся с главным лицом его рассказа, и совокупить их в один поэтический момент своего романа. Нужно ли говорить, что этот момент должен быть проникнут идеями?...»³⁷.

³³ Московский наблюдатель. 1839. Ч. 1. № 1. Отд. 4. С. 5–6. Близкую точку зрения см.: Галахов А. Д. «Басурман», сочинение И. Лажечникова. С. 25.

³⁴ См.: Ледяной дом. Сочинение И. И. Лажечникова // Северная пчела. 1835. № 190; без подп. О. И. Сенковский настаивал на безыдейности романа (см.: Библиотека для чтения. 1835. Т. 12. № 21. Отд. 5. С. 1). Н. А. Полевой, указывая на подражание французской романтической школе и искажение характеров исторических лиц, заявлял, что второй роман Лажечникова не оправдал надежд, вызванных его первым романом (см.: Сын отечества. 1838. № 9. Отд. 5. С. 69).

³⁵ См.: В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948. С. 177 (письмо Лажечникова к В. Г. Белинскому от 12 ноября 1835 г.).

³⁶ С особым вниманием Лажечников читал примечания к тому, в которых Карамзин в изобилии приводил документы эпохи. К числу других источников, использованных Лажечниковым, относятся 5-й том «История русского народа» Н. А. Полевого (М., 1833); «Записки о московитских делах» С. Герберштейна (1549), с середины XVIII в. неоднократно переводившиеся на русский язык; «Законы великого князя Иоанна Васильевича и Судебник царя и великого князя Иоанна Васильевича, с дополнительными указами, изданные К. Калайдовичем и П. Строевым» (М., 1819); «Хождения за три моря» Афанасия Никитина (по публикации П. М. Стрובה: Софийский временник, или Русская летопись с 862 по 1534 год. М., 1821. Ч. 2); собранные И. П. Сахаровым «Песни русского народа» (СПб., 1838—1839. Ч. 1–5) и «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков» (СПб., 1836–1837. Ч. 1–3). См.: Ильинская Н. Г. Комментарии // Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 662–683. Задачи языковой стилизации, которые ставил перед собой Лажечников, он решал с опорой на фольклор, летописи и другие документы эпохи.

³⁷ Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 303.

В основе сюжета лежит эпизод, упомянутый в русских летописях и приведенный Карамзиным в примечаниях к «Истории государства Российского»: «Врач немчин Антон приеха (в 1485 г.) к вел<икому> кн<язю>, его же в велице чести держал вел<икий> кн<язь>; врача же к<нязя> Каракачу, царевича Даныярова, да умори его смертным зелием за посмех. Князь же вел<икий> выдал его сыну Каракачеву; он же мучив его, хоте на окуп дати. Князь же вел<икий> не повеле... Они же сведше его на Москву реку под мост зимою и зарезали ножом как овцу»³⁸. Отталкиваясь от этого эпизода, Лажечников строит сложное, многоплановое повествование.

В «Басурмане» отчетливо прозвучали просветительские и прогрессистские идеи Лажечникова. Главный герой — Антон-лекарь, человек выросший в атмосфере Италии эпохи Возрождения, гуманист и просветитель, сталкивается в России XV в. с дремучим невежеством, ксенофобией и суевением. Ученый и врач оказывается в глазах местных жителей «басурманом», чернокожником и еретиком «латинщиком». Перипетии судьбы Антона Эрнштейна определяют развитие сюжета, но этот добродетельный и самоотверженный герой, которому целиком отдано сочувствие писателя, выглядит малоубедительно на фоне достоверно описанных примет быта и нравов России конца XV в. Вообще все иноземцы, являющиеся в романе носителями идей гуманизма и просвещения, бесцветны и невыразительны по сравнению с невежественными и грубыми, но живыми и яркими москвитянами.

Образ Ивана III Белинский считал одним из лучших созданий Лажечникова-художника и величайшей его заслугой как исторического романиста³⁹. Иван Васильевич предстает в романе значительным и самобытным человеком, обладающим как несомненными достоинствами, так и явными пороками. Властный, умный и проницательный, он в то же время нетерпим и беспощаден. Он приглашает в Россию европейских строителей, архитекторов и ученых, умеет оценить их по достоинству, но казнит и милует по своей прихоти и капризу. Писатель с безусловным одобрением относится к объединению русских земель вокруг Москвы и созданию единого государства, однако не скрывает крайней жестокости царя по отношению к политическим противникам. Изображая темные стороны личности государя всея Руси, Лажечников вступал в противоречие с идеализировавшей его концепцией, предложенной в «Истории государства Российского». Полемичен Лажечников и по отношению к художественной прозе Карамзина — к его повести «Марфа-посадница, или Покорение Новагорода» (1802), где фигурируют те же герои, что и в «Басурмане» (Марфа Борецкая и Иоанн, князь Холмский, Василий Образец). Торжественной риторике и величественным образам Карамзина Лажечников противопоставляет живую речь и

³⁸ Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1819. Т. 6. С. 73–74 2-я паг. Карамзин приводит несколько измененный текст «Русского летописца», изданного Н. А. Львовым в 1792 г.

³⁹ См.: Белинский В. Г. Ледяной дом. Басурман. Романы Лажечникова // Московский наблюдатель. 1839. № 1. С. 5–6. По мнению А. Д. Галахова, подлинный интерес Лажечникова сосредоточен на Иоанне III и Москве той эпохи, а «немчин» — лицо вспомогательное: «он именно тот крючок, на который поэт повесил гигантский портрет Иоанна III-го» (Галахов А. Д. «Басурман», сочинение И. Лажечникова // Отечественные записки. 1839. Т. 2. Отд. 6. С. 28).

психологическую достоверность героев, специально подчеркивая это введением сцены, в которой встречаются Марфа и Иван Васильевич (глава «Испытание»)⁴⁰.

Споры критиков развернулись, в основном, вокруг изображения в романе Ивана III и российской жизни XV в. Те, кто придерживались казенно-патриотических позиций, обвиняли Лажечникова в искажении «величавой» картины жизни Руси, представленной как «какая-то дикая орда»⁴¹; в защиту романиста выступали критики западнической ориентации⁴². Весьма единодушное неприятие вызвала опробованная в «Басурмане» орфографическая реформа⁴³. В издании 1858 г., в котором Лажечников стремился устранить излишнюю вычурность, которой грешил его стиль, он отказался и от этих нововведений.

Лажечников начал работу над четвертым историческим романом «Колдун на Сухаревой башне», но по каким-то причинам роман, события которого относились к середине XVIII в., не был написан, сохранился только один отрывок, опубликованный в «Отечественных записках» (1840. № 10)⁴⁴. Лажечникова увлек другой замысел: трагедия «Опричник». Обращение писателя к драматическому жанру было в известной степени подготовлено в процессе работы над романами, где много длинных и выразительных диалогов между героями. В «Последнем Новике» есть сцены, просто распределенные по ролям, как в пьесе. «Опричник» написан короткой стихотворной строкой без рифмы, выбор этой формы вряд ли можно считать удачным: диалоги и монологи персонажей однотонны и ненатуральны.

Трагедия, без прикрас изображавшая ужас опричнины и мрачную фигуру Ивана Грозного, была запрещена к публикации, не говоря уже о постановке на сцене. Лажечников, не ожидавший этого препятствия, был крайне огорчен: «Но что меня поразило, так это непозволение печатать моего “Опричника”, на которого я полагал все свои надежды, которым думал сделать себе имя как драматурга; Бог с ними!.. Пиши после этого!»⁴⁵. Трагедия распространилась в списках, а когда в 1859 г. была напечатана, уже не вызвала к себе интереса⁴⁶.

Славы драматурга Лажечников так и не снискал, хотя упорно пробовал себя в драматическом роде («Христиерн II и Густав Ваза», 1841; «Дочь еврея», 1849; «Горбун», 1858; «Окопировался», 1855; «Матери соперницы», 1868), а в последние годы писал автобиографические и мемуарные очерки: «Новобранец 1812 года» (1853), «Знакомство мое с Пушкиным» (1856), «Заметки для биографии Белинского» (1859)

⁴⁰ См.: Там же. С. 29–31.

⁴¹ См. рецензию Ф. В. Булгарина в «Северной пчеле» (1839. № 47, 28 февр.; № 49, 2 марта). Сходная оценка была дважды высказана в «Сыне отечества» предположительно Н. А. Полевым (1839. № 1. С. 69) и Н. И. Гречем (1839. № 2. С. 68).

⁴² См. указанный выше отзыв Галахова, а также рецензии О. И. Сенковского (Библиотека для чтения. 1839. Т. 32. С. 9–11), В. С. Межевича (Галатея. 1839. № 1, 2. С. 43–61; № 2. С. 135–160), Д. И. Протопопова (Современник. 1839. Т. 14, № 3. С. 77–132).

⁴³ Слитное или через дефис написание таких слов как можетбыть, таккак, друг-к-другу, Москва-река, Грановитая-Палата, введение буквы ё, окончания ова, ава, ово, ево, ева (тово, нашева) и др.

⁴⁴ См. об этом замысле: Ильинская Н. Г. Лажечников — писатель и мемуарист. С. 12—15.

⁴⁵ Русское обозрение. 1895. № 4. С. 886 (письмо Лажечникова к С. П. Победоносцеву от 17 августа 1842 г.).

⁴⁶ Позднее по мотивам пьесы П. И. Чайковский написал либретто для своей одноименной оперы (1872).

и др.⁴⁷. Его поздние опыты романов из современной жизни («Немного лет назад», 1862, «Внучка панцирного боярина», 1868) оказались неудачными, читатели остались к ним равнодушны, критика заговорила об упадке дарования писателя.

Любовь к отечеству, которой проникнуты все произведения Лажечникова, неизменно соединялась у него с обостренным нравственным чувством и неприятием тирании в любых ее формах. Эта позиция приходила в противоречие с казенным патриотизмом. Горячего патриота и убежденного монархиста стали обвинять в очернении прошлого России и искажении образов исторических деятелей. В 1840–1850-х гг. вокруг исторических романов Лажечникова сложилась парадоксальная ситуация: выдержавшие несколько изданий, несомненно популярные у читателей романы запрещались к переизданию по цензурным требованиям⁴⁸.

Сегодня произведения Лажечникова выглядят во многом архаичными, но они сыграли важную роль в развитии русской литературы и, несомненно, способствовали историческому просвещению читательской аудитории.

⁴⁷ О мемуарном творчестве писателя см.: Ильинская Н. Г. Лажечников — писатель и мемуарист. С. 15–17.

⁴⁸ «Последний новик» и «Ледяной дом» были под запретом в 1850–1857 гг. С цензурными сокращениями и вынужденными авторскими исправлениями они вышли в собрании сочинений Лажечникова 1858 г. Сложной была и история второго издания «Басурмана»: несмотря на авторские купюры, три первые части вышли в 1841 г., четвертая — в 1850 г. См.: Ильинская Н. Г. Комментарии // Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 515–518; Т. 2. С. 643–645, 661–662.

М. В. Милонов

Имя Михаила Васильевича Милонова (1792–1821) почти ничего не говорит современными читателям, а между тем современники его называли в числе лучших поэтов 1810-х гг., наряду с Жуковским, Батюшковым и Гнедичем. Позднейшие упоминания о Милонове — это чаще всего анекдоты, связанные с его пьянством, а его письма и стихи последних лет свидетельствуют о его ожесточенности и отторженности от мира. Но сразу после его смерти журнал «Благонамеренный» посвятил целый двоянный номер его памяти¹, — и в этом номере были помещены скорбные слова об ушедшем добром друге и большом поэте, стихи, посвященные ему, подробный сопоставительный разбор двух переводов «Идеалов» Шиллера, выполненных в одно время Жуковским и Милоновым (предпочтение было отдано переводу последнего)², разбор его стихотворения «Бедный поэт»³ и очерк о его творчестве в целом⁴. Сатиры Милонова порой кажутся произведениями немолодого человека, но он прожил всего 29 лет. Если о нем вспоминают как о поэте, то речь, как правило, идет о поэте-сатирике, тогда как в литературе 1810-х гг. его элегии сыграли как минимум не меньшую роль, чем сатиры, которых он написал всего шесть⁵.

Михаил Милонов родился в семье мелкопоместного дворянина в селе Придонский Ключ Задонского уезда Воронежского наместничества. Дон станет одним из устойчивых топосов в его элегическом творчестве и как родной край, куда продолжает стремиться душа, и как чаемое место будущего упокоения (похоронен он в Петербурге).

В 1803 г. Милонов был определен в Московский университетский благородный пансион, который закончил с блеском, получив золотую и серебряную медали за отличные успехи⁶. Имя его как одного из выдающихся выпускников пансиона, было записано золотыми буквами на мраморной доске. В 1805 г. Милонов был зачислен в Московский университет, который окончил в 1809 г. со степенью кандидата словесных наук и с твердым намерением стать поэтом. К университетским годам относятся его первые поэтические публикации в пансионских сборниках «Утренняя заря»⁷.

¹ Благонамеренный. 1821. Ч. 16, № 23/24.

² Кн<яжеви>ч В. М. Разбор двух стихотворений, переложенных из Шиллера В. А. Жуковским и М. В. Милоновым // Там же. С. 217–245.

³ Сомов О. М. Разбор стихотворения М. В. Милонова «Бедный поэт» // Там же. С. 246–272.

⁴ [Остолопов Н. Ф.] О сочинениях Милонова // Там же. С. 272–283; подп.: Н.–ст.–вЪ.

⁵ «К Рубеллию» (сатира I; 1810); «К Луказию» (сатира II; 1811); «К моему рассудку» (сатира III; 1812, опубл. 1817); «На модных болтунов» (сатира IV; 1811); «На женитьбу в большом свете» (сатира V; 1818); «Отрывок из Луциллиевой сатиры против его века» (сатира VI; 1810). Нумерация автора по его единственному прижизненному собранию: Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михаила Милонова. СПб., 1819.

⁶ См.: Грот Я. К. Михаил Васильевич Милонов в 1803–1813 гг. // Русская старина. 1887. № 11. С. 363–364.

⁷ «Любовь и время: сказка (подражание Сегюру)» (Утренняя заря. М., 1805. Кн. 3. С. 205—206; подп.: М. М.); «Утро (для детей)» (Там же. М., 1806. Кн. 4. С. 295—298; подп.: М.); «Стихи, читанные в собрании Университетского пансиона в день его заведения» (Там же. М., 1807. Кн. 5. С. 258—260); «К Поэзии» (Там же. М., 1808. Кн. 6. С. 160–164); «Гимн (вольный

Тогда же состоялось его знакомство с Жуковским и началось сотрудничество с «Вестником Европы»⁸, издателем которого Жуковский стал в 1808 г.

По выходе из университета, 17 лет от роду, Милонов отправился в Петербург, где с 7 августа 1809 был зачислен на службу в Главное управление мануфактур Министерства внутренних дел. Служба вызвала у него тоску и раздражение, однако иных средств к существованию у него не было. Зато в это время у него появился широкий круг литературного общения — он сблизился с А. Е. Измайловым, А. П. Бенитцким, К. Н. Батюшковым, Н. И. Гнедичем, А. Ф. Воейковым, переписывался с П. А. Вяземским, лестно отзывавшимся о его стихах, начал посещать Вольное общество любителей словесности, наук и художеств (ВОЛСНХ) и в ноябре 1810 г. был избран его членом. Он постоянно бывал у И. И. Дмитриева, который высоко оценил поэтический талант юноши, покровительствовал ему, в 1811 г. взял его на службу в Департамент министерства юстиции под свое начало — и, по-видимому, оказал на него большое влияние как поэт. Кажется, у Дмитриева Милонову было лучше, и карьера его продвигалась неплохо: в августе 1811 г. он получил чин коллежского секретаря, а уже в октябре 1812-го — титулярного советника. Параллельно он много публиковался и в петербургских, и в московских журналах⁹, в частности, стал самым активным вкладчиком журнала «Цветник», который издавался в 1809—1810 гг. Измайловым и Бенитцким и был органом ВОЛСНХ, — Милонов напечатал там больше 20 стихотворений. Во время войны 1812 г. он пытался записаться в московское ополчение, но, по-видимому, этому помешала болезнь¹⁰ — Милонов оставался в Петербурге до мая 1813 г., когда вместе с Дмитриевым был переведен в Москву на должность правителя канцелярии в комиссию по рассмотрению прошений от «потерпевших разорение от нашествия неприятельского», завершив тем самым свой первый петербургский период жизни и творчества.

Этот период, наиболее активный в поэтической биографии Милонова, пришелся на время споров «о старом и новом слоге», противостояния круга Карамзина и

перевод Аддисона)» (Там же. С. 184—187). Здесь и далее библиографические сведения даются с опорой на наиболее полное электронное издание: Михаил Васильевич Милонов // Савельев А. А., Николаев Н. И., Соколов А. В. Вольное общество любителей словесности, наук и художеств — <http://old.library.spbu.ru/rus/Volsnx/milonov/milonov.html>; основные источники биографических данных о Милонове: Удодов Б. Т. 1) Милонов // Русские писатели: 1800—1917. М., 1999. Т. 4. С. 57—59; 2) «С величием народа родится поэт...» // Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. Драматические произведения, сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983. С. 149—167; Топорков А. Л. Неизданные стихотворения М. В. Милонова // Памятники культуры: Новые открытия. 1983. Л., 1985. С. 39—44.

⁸ См.: Милонов М. В. 1) К дружбе // Вестник Европы. 1808. Ч. 42, № 21. С. 29—30; 2) Счастье неизвестности // Там же. 1809. Ч. 43, № 4. С. 259—262 (под этим заглавием было впервые напечатано стихотворение «Счастливец (подражание Леонару)»); 3) К друзьям («О вы, которые во цвете нежных лет...») // Там же. 1809. Ч. 45, № 9. С. 15—16 (с пометой: «1809, марта 17 дня. Задонск») и примеч. изд.: «Стихи сии присланы автором в собрание благородных воспитанников Университетского пансиона; в этом собрании лучшие из воспитанников занимаются в особенности отечественной литературой»).

⁹ В «Вестнике Европы», «Санкт-Петербургском вестнике», «Цветнике».

¹⁰ См. его письма к Вяземскому от 9 августа 1812 г. и к Н. Ф. Грамматину от 24 октября 1812 г. (Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. Драматические произведения, сцены и отрывки. Письма. С. 285—286).

«Беседы любителей русского слова». По своим литературным устремлениям и личным связям (в частности, с Жуковским, Батюшковым, Вяземским) Милонов скорее мог оказаться в лагере карамзинистов а позднее, возможно, даже в обществе «Арзамас», однако его литературный путь сложился иначе — и, по всей вероятности, именно личные обстоятельства в большей степени, чем эстетические убеждения определили дальнейшую судьбу поэта. Речь идет о его отношениях с Д. В. Дашковым (1788–1839), которого он знал еще со времен Благородного пансиона и Московского университета и с которым был в приятельских отношениях. По свидетельству Ф. Ф. Вигеля¹¹, Дмитриев привез в Петербург из Москвы трех молодых поэтов — Дашкова, Милонова и Грамматина — и оказывал всем троем дружеское покровительство. Дашков, старший из них, сразу получил место в Министерстве иностранных дел под началом Дмитриева, Милонов, как уже говорилось выше, перешел туда же в 1811 г. Но в ВОЛСНХ Дашков вступил 17 декабря 1810 г., позднее Милонова, ставшего членом Общества еще в ноябре — и именно по рекомендации последнего¹². По-видимому, в это время они еще дружили — в письмах 1810 г. к братьям Грамматиным, удалившимся в деревню, Милонов не раз упоминает о Дашкове в приятельском тоне¹³.

Однако в 1811 г. между ними что-то произошло: в опубликованной в январе 1812 г. сатире «К Луказию»¹⁴ Милонов вывел Дашкова под именем Злослова¹⁵, охарактеризовав его весьма не лестно:

Иль славы ищущий ругательством Злослов,
Кто, площадную брань нам выдав за сужденье,
Себе вменяет в честь всеобщее презренье...¹⁶

С этого момента между ними началась война. В письме к Н. Ф. Грамматину от 14 января 1813 г. Милонов пишет: «Давно я не говорил тебе о Д<ашко>ве¹⁷, который воротился из отпуска месяца с полтора и умел уже с лучшими своими приятелями поссориться. Я думал, что долговременная отвычка видеть его обезображенную надменностью харю охладит во мне сколько-нибудь чувство внушенного им в меня

¹¹ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1892. Ч. 3. С. 150.

¹² См.: Из журнала заседаний Вольного общества любителей словесности, наук и художеств // «Арзамас»: Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 160.

¹³ См.: Библиографические записки. 1859. № 10. Стб. 291–295.

¹⁴ Санкт-Петербургский вестник. 1812. № 1. С. 51–57. В советских изданиях эта сатира предположительно датировалась 1810 г., но обоснований датировки не приводилось. Биографические данные скорее указывают на то, что она появилась непосредственно перед публикацией, ближе к концу 1811 г.

¹⁵ Это было очевидно для современников — см., напр., в «Записках о словесности» графа Хвостова: «Общество любителей словесности и художеств с 1-го января издает критический журнал <...> Милонов для сего журнала написал сатиру, где <замечены> Марин, П. Ю. Львов, Дашков злослов, Анастасевич и другие» (Литературный архив. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 378).

¹⁶ Санкт-Петербургский вестник. 1812. № 1. С. 56. Возможно, причиной возникшей неприязни была упомянутая в воспоминаниях М. А. Дмитриева ирония Дашкова, часто направленная на его младших приятелей (см.: «Арзамас»). Кн. 1. С. 125).

¹⁷ В цитируемой публикации В. А. Борисова фамилия сокращена, но из контекста кажется очевидным, что речь идет именно о Дашкове.

презрения и досады, но обманулся. Теперь его вижу всякий день; не кланяемся и не говорим ни слова»¹⁸.

Скорее всего, именно эта острая неприязнь привела к тому, что, когда в 1812 г. графа Д. И. Хвостова принимали в ВОЛСНХ и Дашков произнес внешне хвалебную, но по сути издевательскую речь¹⁹, Милонов оказался в числе тех, кто вступился за честь Хвостова и инициировал исключение Дашкова из общества. О том, что защита Милоновым Хвостова была вызвана не столько уважением к последнему и его литературным заслугам, сколько личной неприязнью к «Злослову», говорит в частности, относящееся к осени 1810 г. письмо Милонова к А. Ф. Грамматину, в котором с явным удовольствием была процитирована непристойная эпиграмма на Хвостова, сочиненная И. И. Дмитриевым²⁰. Существенно позднее, в 1820 г., Милонов фактически повторил в грубом сниженном варианте выходку Дашкова: на литературном вечере у П. А. Межакова, сев за ужином напротив Хвостова, стал издевательски его расхваливать, грозя расправой всем, кто с ним не согласен, а когда Хвостов выразил неудовольствие, разнес его стихи, перемежая сатирическую желчь площадной бранью²¹.

Несмотря на то, что не все общие друзья одобрили демарш Дашкова в ВОЛСНХ²², по всей вероятности, именно отношения с ним предопределили отдаление Милонова от круга будущего «Арзамаса» и привели его на заседания «Беседы». Формально в списках членов «Беседы» он не значился, однако посещал заседания (об одном из них он сообщал в письме Н. Ф. Грамматину²³) — причем, видимо, не раз²⁴.

Произнося 29 октября 1815 г. на заседании «Арзамаса» речь, целившую в Милонова²⁵, Дашков заявил от его имени: «От самого рождения носил я на челе своем печать Беседы»²⁶. Это было зло и едва ли справедливо, хотя и не полностью лишено основания. В. Э. Вацуро отнес Милонова к «группе “нейтральных” поэтов 1800—1810-х гг. — “нейтральных” в том смысле, что они были равно удалены и от архаических тенденций “Беседы”, и от исканий формирующегося романтизма, например Жуковского», — отметив при этом, что «их творчество содержит потенции развития и в том, и в другом направлении»²⁷.

¹⁸ Библиографические записки. 1859. № 10. Стб. 301–302.

¹⁹ См.: «Арзамас». Кн. 1. С. 183–186.

²⁰ См.: Библиографические записки. 1859. № 10. Стб. 294.

²¹ См.: Письма Александра Ефимовича Измайлова к Ивану Ивановичу Дмитриеву: 1816–1830 // Русский архив. 1871. № 7–8. Стб. 968–969.

²² Так, им был возмущен П. А. Вяземский — см. его письма к А. И. Тургеневу и К. Н. Батюшкову от начала апреля 1812 г. («Арзамас». Кн. 1. С. 188–189).

²³ См.: Библиографические записки. 1859. № 10. Стб. 302.

²⁴ См. об этом: Вацуро В. Э. Комментарии // «Арзамас». Кн. 1. С. 543.

²⁵ Установление адресата этой речи см.: Там же. С. 542.

²⁶ Речь члена Чу // «Арзамас». Кн. 1. С. 280.

²⁷ Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 521.

Действительно, оды²⁸ и отчасти сатиры Милонова тяготеют к позднему французскому классицизму и оставляют впечатление поэзии в значительной степени традиционной и даже несколько архаичной. Между тем в его элегиях и идиллиях отчетливо заметны совершенно иные тенденции. Его вольные переводы элегий Шиллера («Идеалы», у Милонова — «К Юности», 1812), Мильвуа («Падение листьев», 1811) и Жильбера («Бедный поэт», 1816) стояли у истоков «унылой элегии», предвосхищавшей новую русскую элегическую поэзию, сложившуюся в 1820-х гг. Практически дословные цитаты из двух последних названных переводов Пушкин вложил в предсмертное стихотворение Ленского²⁹, создавая некий усредненный образ «унылой элегии» с ее уже легко опознаваемыми общими местами. В каком-то смысле, внося значительный вклад в воскрешение элегии в русской поэзии (не случайно его называли «русским Жильбером», по имени знаменитого французского поэта-элегика, скончавшегося в 1780 г. в возрасте неполных 29 лет), Милонов не столько начал новый этап ее существования, сколько оживил, подытожил и отлил в стройную, привлекательную и узнаваемую форму элегию прошлого. Его лирика отличалась изяществом, чистотой слога, живостью чувства, но в целом оставалась в рамках прежних традиций, усовершенствуя поэтический язык, но не взрывая его. Наиболее точно поэзию Милонова охарактеризовал В. Э. Вацуру: «В основе стилистической системы Милонова лежит строго упорядоченный, рационалистически ясный поэтический язык Дмитриева; это усовершенствованный “средний слог” поэзии XVIII в.; поэтическое слово у него освобождено от “мерцания смыслов” и ореола коннотативных значений. Это язык, как нельзя более приспособленный традицией для элегии и сатиры — двух жанров, определивших литературную репутацию Милонова»³⁰.

Оказавшись по своей поэтической манере между противоборствующими лагерями и не получив в силу личных обстоятельств возможности для полноценного сближения с теми, к кому его, по-видимому, влекло несколько сильнее, Милонов в некотором смысле превратил свое двойственное положение в кредо, зло высмеивая в своих сатирах представителей обеих сторон и с азартом ожидая ответных ударов. В сатире III («К моему рассудку», 1812³¹) он это сформулировал со всей определенностью:

С сим страшным ремеслом ты будь всегда готов

²⁸ См., например, «На истребление наполеоновских армий в России» (1813) или «На всерадостнейшее сретение его императорского величества. В С. Петербурге, при шествии его в Казанский собор. Июля 14 дня 1814» (1814).

²⁹ Ср. у Милонова: «Как призрак легкий, улетели / Златые дни весны моей!» («Падение листьев» // Милонов М. В. Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения. С. 20); «... прельщенное воображенье ловит, / Кто знает, что судьба в грядущем нам готовит?» («Бедный поэт» // Там же. С. 105) и в «Евгении Онегине»: «Куда, куда вы удалились, / Весны моей златые дни? / Что день грядущий мне готовит? / Его мой взор напрасно ловит...» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л. 1937. Т. 6. С. 125).

³⁰ Вацуру В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 115—116.

³¹ Сатира была впервые опубликована в 1817 г. (Пантеон русской поэзии, издаваемый П. Никольским. СПб., [1817]. Ч. 6, кн. 12; на титуле стоит 1815 г., однако книжка была издана после смерти Никольского, в 1817 г., А. Е. Измайловым — см. Сводный каталог русской книги: 1801–1825. М., 2019. Т. 4. С. 22), но написана, по всей видимости в 1812 г. — см. письмо К. Н. Батюшкова к П. А. Вяземскому от 10 мая 1812 г. («Арзамас». Кн. 1. С. 193).

Приязни рушить связь, нажить себе врагов;
Все скажут о тебе: насмешник сей несчастный
Есть язва общества, ум вредный и опасный,
Беги его, страшись — для острого словца
В сатире уязвит он мать и отца!
И те, которые слывут тебе друзьями
И смелыми подчас пленяются стихами,
В обиженном лице портрет увидя свой,
Смеяся вслух над ним, а тихо над тобой,
К толпе твоих врагов тотчас передадутся
И дружества с тобой под клятвой отрекутся.³²

В этой сатире под именем Балдауса высмеивается Хвостов, под именем Бесмыслова — С. А. Ширинский-Шихматов, один из основателей и идеологов «Беседы», но тут же в злой и узнаваемой карикатуре выводится «Вздоркин» — В. Л. Пушкин, противник «Беседы» и будущий член «Арзамаса», вновь презрительно упоминается «Злослов»-Дашков.

В ВОЛСНХ, наиболее близком ему литературном сообществе, Милонов вел себя весьма эксцентрично: вопреки уставу печатал прочитанные на заседаниях произведения в посторонних изданиях, в июле 1812 г. прочитал в обществе от своего имени «Светлану» Жуковского, лишь позже объявив истинного автора. Вскоре после этого, когда голосованием была отклонена предложенная им в члены общества кандидатура кн. П. Г. Гагарина, он демонстративно вышел из числа членов, но менее чем через год, в марте 1813 г., вновь вступил в ВОЛСНХ.

Эти выходки вкупе с сатирами на лица и постоянным пьянством неизбежно создавали вокруг Милонова некоторую зону отчуждения; дружба, о которой он в юности писал самые трогательные и пылкие стихи, все чаще превращалась в неприязнь³³. Однако у него оставался свой тесный дружеский литературный кружок, имевший вполне индивидуальные черты. Речь идет о кружке, в который входили также братья П. С. и Ф. С. Политковские и Н. Р. Политковский. Следом деятельности этого кружка осталась дошедшая до нас в отрывках так называемая «Зеленая книга»³⁴ — собрание остроумных и злых экспромтов, писавшихся, по-видимому, во время дружеских застолий. Большая часть подобных экспромтов Милонова не сохранилась, поскольку они произносились устно и изустно же передавались, однако фрагменты «Зеленой книги» дают о них некоторое представление. Этот опыт «домашнего» свободного стихотворства (обычной части литературного быта начала XIX в.) помогал оттачивать тот вольный слог, легко и иронично сочетающий «высокое» и «низкое», который стал характерной чертой не только сатир, но и более задушевных лирических стихотворений Милонова³⁵.

³² Пантеон русской поэзии. СПб., [1817]. Ч. 6, кн. 12. С. 239.

³³ Ср., например, его юношеское послание «П. А. Никольскому на его именины» (1810) и эпиграммы на него («К издателю “Пантеона”» и «К нему же») в «Зеленой книге» (см. о ней ниже), написанные, видимо, около 1814–1815 гг., когда выходил «Пантеон русских поэтов».

³⁴ См.: Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 32, 541–542 (Библиотека поэта. Большая сер.).

³⁵ См., например, «Договор со смертью» (Вестник Европы. 1816. Ч. 89, № 17/18. С. 5–8).

Однако со временем и в этом ближайшем кружке, по-видимому, назрел кризис, о котором свидетельствует обмен посланиями с П. С. Политковским, предположительно датируемый 1818–1821 гг.³⁶ В грубом и натуралистичном послании Политковского («Доколь, Милонов, заблуждаться, / Доколь тебе в беспутстве жить...») подробно и издевательски описываются приключения пьяного Милонова, его падения и неприятные ситуации, в которые он попадал. Ответное послание Милонова начинается строфой, долгое время бытовавшей в качестве отдельной эпиграммы:

По скорбному челу и по башке дурацкой

Отныне различать нас будет этот свет:

И даже в кабаке останусь я поэт,

А ты, в знати своей, один рифмач кабацкой!³⁷

В Москве Милонов прожил недолго, хотя о его службе в комиссии остались лишь хвалебные отзывы и, по-видимому, он действительно старался помочь людям, которых война лишила всего³⁸. Уже в марте 1814 г. он вернулся в Петербург, стал служить кое-как, периодически самовольно отлучаясь из города то в Вологду, то в Кострому³⁹, а в 1815 г. совсем оставил службу, собираясь заниматься только творчеством. О следующем периоде его жизни (до окончательного возвращения в Петербург и на службу в 1818 г.) известно крайне мало. Он жил то у отца в Задонске, то в имении Дубки Владимирской губернии у своего дяди А. А. Бехтеева⁴⁰, то наезжал в Москву и Петербург, крайне нуждался в деньгах и постоянно пил.

Написал он в тот период немного, но к этому времени относятся три очень важных произведения — элегии «Бедный поэт (вольный перевод из Жильберта)» и «Ночь на могиле друга», а также стихотворение «На кончину Державина» (все 1816 г.), демонстрирующие зрелый талант и оригинальный стиль поэта. Кроме того, за это время Милонов подготовил первое и единственное прижизненное собрание своих стихотворений, с которым вернулся в Петербург в 1818 г.; оно вышло в 1819-м. Это не было простое объединение для публикации старых и новых стихов — почти все стихотворения подверглись в большей или меньшей степени авторскому исправлению и редактуре. Расположение текстов с чередованием более ранних и более поздних произведений, элегий, сатир, легких эротических стихов, посланий, надписей (без деления на жанры или по годам) было продиктовано, по-видимому, исключительно внутренним сюжетом, который видел поэт за этим отношением не очевидным порядком. Книга была выношена и продумана как поэтический автопортрет, отражающий противоречия и многогранность авторской натуры, в какой-то степени, видимо, как жизненный итог. Характерно, что в названии книги («Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения») на первое место поставлены сатиры — тонкий и

³⁶ См.: Топорков А. Л. Незданные стихотворения М. В. Милонова. С. 42–43; обоснование датировки — Там же. С. 44.

³⁷ Там же. С. 42.

³⁸ См.: Речь, по случаю кончины М. В. Милонова, читанная в кругу друзей его // Благонамеренный. 1821. Ч. 16, № 23/24. С. 211–212.

³⁹ См.: Топорков А. Л. Незданные стихотворения М. В. Милонова. С. 40.

⁴⁰ По-видимому, к этому периоду относится мемуарное свидетельство П. Гольц-Миллера «Воспоминание о М. В. Милонове» (Русская старина. 1896. № 1. С. 142–144), где, в частности, говорится о предотвращенной родственниками попытке самоубийства поэта.

ранимый лирический поэт намеренно прикрывался их щитом, выставляя именно эту сторону своего творчества как основную⁴¹. То же самое стремление проявилось в его стихотворном обращении к Жуковскому («Жуковский, не забудь Милонова ты вечно...»):

Итак, останемся мы каждый при своем —
С галиматьею ты, а я с парнасским жалом,
Зовись ты Шиллером, зовусь я Ювеналом...⁴²

Последний петербургский период жизни Милонова (1818–1821 гг.) стал временем угасания. Он был постоянно пьян, его мучили приступы эпилепсии, друзья пытались устроить его на службу, но служить он уже не мог и лишь портил еще оставшиеся дружеские связи: так, судя по всему, служебные отношения привели к конфликту с А. И. Тургеневым, с которым он был знаком еще по первому своему петербургскому периоду и который пытался взять его к себе на службу, но через полгода вынужден был уволить⁴³. Некоторым спасением неожиданно стала служба в Провиантском департаменте Военного министерства под началом генерал-провиантмейстера А. И. Абакумова, который взял Милонова к себе из жалости и отечески заботился о нем, видимо, уже не предъявляя к нему никаких служебных требований⁴⁴. Островком относительного покоя и благополучия, по-видимому, вновь стало ВОЛСНХ и круг начавшего выходить (в качестве его нового печатного органа) журнала «Благонамеренный», в особенности отношения с А. Е. Измайловым — одна из последних сохраненных с юности теплых литературных и человеческих связей Милонова. В «Благонамеренном» были напечатаны почти все его опубликованные в этот период стихи, в том же кругу он читал начало новой поэмы «Сотворение мира», которую Измайлов назвал лучшим его произведением⁴⁵, которой интересовался Пушкин⁴⁶; Милонов ее не закончил, рукопись не удалось обнаружить. Также неоконченной осталась комедия «Опекун-стихотворец», над которой он работал в эти же годы⁴⁷. В последние месяцы, по свидетельству Измайлова, он впал в крайнюю религиозность, граничившую с безумием, «только что молился да пил»⁴⁸.

⁴¹ Характерен отзыв о нем Бестужева-Марлинского в 1823 г.: «Милонов — поэт сильный в сатирах и чувствительный в элегиях. В его стихах слышится голос тоски неизлечимой» (Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М.; Л., 1960. С. 23 (Сер. «Литературные памятники»).

⁴² Поэты 1790–1810-х годов. С. 537.

⁴³ См. письма Тургенева к Вяземскому от 26 февраля и 5 августа 1819 г. (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 1. С. 196, 281), а также письмо Милонова к Н. Ф. Грамматину от 20 февраля 1820 г. (Библиографические записки. 1859. № 10. Стб. 302–303).

⁴⁴ См.: Письма Александра Ефимовича Измайлова к Ивану Ивановичу Дмитриеву: 1816—1830 // Русский Архив. 1871. № 7–8. Стб. 968; письмо Милонова к Н. Ф. Грамматину от 20 февр. 1820 г. (Библиографические записки. 1859. № 10. Стб. 303).

⁴⁵ См.: [Измайлов А. Е.] Некролог: М. В. Милонов // Благонамеренный. 1821. Ч. 15, № 17–18. С. 328.

⁴⁶ См. его письмо к Л. С. Пушкину и О. С. Пушкиной от 27 июля 1821 г. (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 30).

⁴⁷ Отрывок из нее он успел опубликовать в «Благонамеренном» (1818. Ч. 3, № 9. С. 266–272) и поместить в сборник «Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения» (С. 239–246).

⁴⁸ Письма Александра Ефимовича Измайлова к Ивану Ивановичу Дмитриеву. Стб. 968.

Милонов умер 17 октября 1821 г., не дожив до тридцати лет. В сороковой день после его смерти (26 ноября), состоялось заседание ВОЛСНХ, посвященное его памяти — дань любви и скорби немногих оставшихся вокруг него друзей. Материалы этого заседания и составили декабрьский 1821 г. сдвоенный номер «Благонамеренного», целиком посвященный памяти поэта.

В русской поэзии, в том числе элегической, начиналась новая эпоха и новые расколы и войны — о Милонове и его поэзии стали забывать. Несколько комических анекдотов⁴⁹ и упоминания о сатирах — вот почти все, что осталось в памяти потомков от одной из самых трагических и противоречивых фигур в литературе своего времени, поэта о котором Ф. Ф. Вигель сказал: «Огромный талант Милонова можно сравнить с прекрасною зарей никогда не поднявшегося дня»⁵⁰.

⁴⁹ См., например, Пушкинскую заметку в «Table-talk» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 159) или заметку Д. И. Завалишина «Поэт Милонов» (Из записок Д. И. Завалишина // Древняя и новая Россия. 1879. Т. 1, № 2. С. 154–155).

⁵⁰ Вигель Ф. Ф. Записки. Ч. 3. С. 150.

Н. Ф. ПАВЛОВ

Николай Филиппович Павлов (1803–1864), некогда очень известный писатель и журналист, ныне почти забытый, сыграл, тем не менее, заметную роль в истории русской литературы, хотя оставленное им наследие совсем невелико. Та ниша, которую занял Павлов в литературном процессе, в значительной степени была определена его происхождением и биографией.

Первые годы своей жизни он числился крепостным генерал-поручика В. В. Грушецкого, поскольку был записан сыном его дворового человека Филиппа Павлова. Однако обстоятельства рождения, воспитания и дальнейшей судьбы Павлова говорят в пользу того, что он, вероятнее всего, был незаконным сыном барина. О матери Павлова известно лишь то, что она была то ли грузинкой, то ли армянкой, привезенной графом В. А. Зубовым из персидского похода и почему-то оказавшейся у Грушецкого. Ни об ее имени, ни о судьбе ничего неизвестно, хотя еще в 1853 г. она была жива и поддерживала связь с сыном¹. При крещении Н. Ф. Павлова его восприемниками стали взрослые сын и дочь Грушецкого². Подавая прошение о зачислении в Московский университет, Павлов указывал, что «обучался в доме родителей: закону Божию, геометрии, языкам французскому, немецкому и началам латинского»³. Таким образом, очевидно, что он воспитывался не в семье крепостного, однако отпускную, освобождающую его от крепостной зависимости, он получил только в 1811 г., без малого в 8 лет, перед определением его своекоштным учащимся (без проживания) в Московскую театральную школу при Дирекции императорских театров. Театральная школа уравнивала всех выпускников, исключая их из прежних сословий и приписывая непосредственно в распоряжение императорской театральной службы, там нередко учились незаконные дети дворян (например, знаменитые актрисы Екатерина и Нимфодора Семеновы). Тем не менее, в документах Павлова значилось, что он вольноотпущенный из крепостных, и это было известно в светских и литературных кругах, в которых он впоследствии вращался.

В театральной школе Павлов выделялся уровнем образования и способностями (имел прозвище «профессор»), уже там он начал переводить⁴ и обратил на себя внимание директора Ф. Ф. Кокошкина, который приблизил его к себе и ввел в свой дом. У Кокошкина собиралась вся аристократическая и литературно-театральная

¹ Когда в 1853 г. Павлов отправлялся в ссылку в Пермь, мать в числе нескольких близких и друзей была допущена проститься с ним (см.: Зайцева И. А. К истории ареста и ссылки Н. Ф. Павлова: По архивным источникам // Новое литературное обозрение. 1994, № 8. С. 139), а из Перми в письмах к С. П. Шевыреву он упоминал о своем беспокойстве из-за отсутствия известий о матушке (см.: Отчет Императорской публичной библиотеки. 1892 г. [СПб.,]1895. Приложения. С. 152).

² См.: Трифонов Н. А. Когда же и где родился Н. Ф. Павлов? // Русская литература. 1973. № 3. С. 168.

³ Цит. по: Вильчинский В. П. Николай Филиппович Павлов: Жизнь и творчество. Л., 1970. С. 6.

⁴ Опера «Простенькая Роза, или Кто знает женщин», 1820, в соавторстве с Н. И. Малышевым; историческая драма «Ночь в замке Палюцци, или Изгнанник Флорентинский», 1820.

Москва, Павлов приобрел там и знакомства, и светские манеры (отчасти, по-видимому, воспринятые уже в родительском доме), но при этом, по воспоминаниям современников, порой прислуживал гостям «стоя с салфеткой в руке за <...> стулом»⁵. По окончании театральной школы молодой человек, не проработав в театре и года, уволился оттуда (при содействии Кокошкина) по состоянию здоровья и в октябре 1822 г. поступил на отделение словесных наук Московского университета.

Разлом между светским воспитанием, основательным образованием, прекрасным знанием аристократического круга, хорошими манерами, артистизмом, с которыми эти манеры были усвоены, — и происхождением из крепостных, дополненным унижительным для светского человека прошлым актера, всегда оставался одной из главных пружин жизненных поступков и творчества Павлова. С. А. Соболевский, не любивший его, по воспоминаниям И. И. Панаева, «всегда носил с собою афишку, в которой был возвещаем бенефис каких-то трех посредственных актеров и в том числе Павлова. “Это я так берегу, на всякий случай, — говорил Соболевский, — если Павлов забывается, я обыкновенно вынимаю на этот случай эту бумажку и издаю молча показываю ее ему”. Павлов, сделавшийся литератором и светским человеком, страшно боялся, чтобы ему напоминали о его прежнем поприще...»⁶.

В университетскую пору произошло еще одно событие, по всей видимости, наложившее отпечаток на все творчество Павлова: в ноябре 1824 г., 21 года от роду, он женился на А. Н. Харламовой, юной воспитаннице богатой и родовитой статской советницы Н. П. Квашниной-Самариной — по воспоминаниям современников, женился по любви (по некоторым сведениям — соблазнив девушку), — но вскоре произошло что-то, вызвавшее внезапное и полное охлаждение. Н. И. Надеждин утверждал, что Павлов отказывался приехать к жене, когда она тяжело заболела, приехал лишь после ее смерти⁷. Н. В. Берг считал, что он был несчастен в браке потому, что жена не любила его⁸. Так или иначе, супружество было неблагополучным, жена Павлова умерла вскоре после свадьбы (по воспоминаниям Надеждина, — через год), а некая тайна, скрываемая молодой женщиной и навсегда отравляющая счастливый брак, стала одной из мучительных тем в творчестве Павлова (см. повести «Именины» (1833, опубл. 1835) и «Маскарад» (1835, опубл. 1839)).

Еще учась в университете, Павлов начал публиковать стихи. Первым его напечатанным поэтическим опытом была басня «Блестки»⁹, вольный перевод с французского «Пятен и блесток» А. В. Арно. В 1824 и 1825 гг. его оригинальные стихи появлялись в «Мнемозине» и «Московском телеграфе». Павлов сочинял элегии, эпиграммы, сатирические стихи и куплеты к водевилям. Однако его поэтическое творчество, к которому он продолжал периодически возвращаться всю жизнь, не привлекло особенного внимания современников и воспринималось ими с известной долей иронии. Лермонтов в 1832 г. в «<Новогодних мадригалах и эпиграммах>» обратился к нему: «Как вас зовут? Ужель поэтом? / Я вас прошу в последний раз, / Не называйтесь так пред светом. / Фиглярком назовет он вас!»¹⁰. В лермонтовской

⁵ П. Б. [Бартенев П. И.] К. К. Павлова // Русский архив. 1894. № 1. С. 120–121.

⁶ Панаев И. И. Литературные воспоминания. СПб., 1888. С. 193.

⁷ См.: К биографии профессора Н. И. Надеждина // Русский архив. 1885. Кн. 2, № 8. С. 578.

⁸ См.: Берг Н. В. Посмертные записки // Русская старина. 1891. Т. 69, № 2. С. 262.

⁹ Труды Общества любителей российской словесности. 1823. Ч. 3. С. 257.

¹⁰ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 1. С. 257.

эпиграмме, помимо неприятия поэзии Павлова, отчетливо слышен презрительный намек на его прошлое («фигляр») и на общее в свете отношение к Павлову как к выскочке, который пытается достичь более высокого положения, чем ему дано («Вас этот титул только свяжет, / С ним привилегий вовсе нет»¹¹). Лирическая поэзия, самый исповедальный род литературы, по-видимому, провоцировала наиболее острую реакцию на личность поэта, на его попытку занять неподобающее с точки зрения читателей место. Вероятно, именно поэтому стихи Павлова, не выделяясь из массы профессиональной журнальной поэзии своего времени ни в лучшую, ни в худшую сторону, вызвали насмешки, несоизмеренные их недостаткам. Тем не менее, два его поэтических текста сделались известными романсами: в 1830 г. А. Н. Верстовский положил на музыку стихотворение «Не говори ни да ни нет...», а романсы на стихи Павлова «Она безгрешных сновидений...» написали сразу два знаменитых композитора, М. И. Глинка (1834) и А. С. Даргомыжский (1848). И все же, как поэт Павлов в целом не пользовался популярностью.

Иной судьбы удостоились его переводы. Как уже было сказано, переводить для театра Павлов начал еще в период учебы в театральной школе. В университетские годы он перевел для Малого театра французскую переделку «Марии Стюарт» Шиллера (1825). В рецензии был отмечен «блестящий талант» переводчика¹². Позднее он продолжал работать в этом направлении — пьесы в его переводе шли на сцене Большого театра¹³ и неизменно вызывали благожелательные отзывы критики. По просьбе М. С. Щепкина для его бенефиса (февр. 1835) Павлов перевел прозой «Венецианского купца» Шекспира¹⁴ — перевел с английского оригинала, дотошно добиваясь точности в деталях (см., в частности, его письмо к Краевскому от 20 июля 1839 г., когда Павлов готовил «Венецианского купца» к публикации¹⁵). Хорошее знание языков (английский язык он серьезно изучал в университете под руководством профессора Томаса Эванса), языковое чутье, вкус и театральный опыт позволили Павлову обратить на себя благосклонное внимание публики в качестве театрального переводчика — это была та область литературной деятельности, в которой его фигура не вызывала неприятия у светского литературного окружения: в качестве переводчика комедий и водевилей бывший актер из вольноотпущенных выглядел уместно.

Однако более важной вехой в переводческой деятельности Павлова стали напечатанные им в журнале «Телескоп» переводы повестей Бальзака — первые переводы этого писателя на русский язык. Самым ранним из них стала повесть «Мщение» («La vendetta», 1830), появившаяся в 5–8 номерах «Телескопа» за 1831 г. Следом за ней, в том же году в номерах 17–19 была опубликована «Невеста-аристократка» — под таким названием был впервые напечатан по-русски «Бал в местечке

¹¹ Там же.

¹² Московский телеграф. 1826. Ч. 7, № 2. С. 166.

¹³ «Дипломат» Э. Скриба и Ж. Делавиня (в соавт. с С. П. Шевыревым), 1829; «Молод и стар, женат и нет» Э. Скриба и Мельвиля (наст. имя А. О. Ж. Дюверье), 1829; «Астрономические бредни, или Комета в 1832 году» Ш. Оноре и Т. М. Дюмерсана, 1833.

¹⁴ Оpubл.: Отечественные записки. 1839. № 9. С. 257–347.

¹⁵ Отчет Императорской публичной библиотеки. 1892 г. СПб., 1895. С. 98–100.

Со» («Le bal de Sceaux», 1830)¹⁶. Творческая манера Бальзака, его психологизм, внимание к деталям чувств и их проявлений, оказали влияние на последующее творчество Павлова-прозаика, а работа над переводом бальзаковской прозы, поиск русских эквивалентов для выражения еще непривычных для русской словесности психологических понятий и оттенков отношений, обогатили его язык и подготовили появление его собственной прозы, принесшей ему настоящую славу.

В 1826 г., выйдя из университета, Павлов поступил на службу: сначала состоял при канцелярии Комитета прошений, затем, в 1827–1828 гг. служил заседателем I департамента Московского надворного суда, в 1829–1831 гг. — чиновником при московском генерал-губернаторе Д. В. Голицыне. Служил истово, полностью отдаваясь делу, проявляя самостоятельность и несговорчивость, наживая недругов (в частности, при одном из расследований он задел интересы друга московского книгопродавца А. С. Ширяева, чем в дальнейшем усложнил продажу своих книг) и исподволь набирая материал для будущих произведений.

Первой пробой Павлова в прозе был сатирический очерк «Кто вы? Что вы?», напечатанный в «Телескопе» в 1831 г.¹⁷. В очерке набросаны портреты разных типов возможных читателей с предположениями, как каждому из них понравиться. Выходя впервые на новое литературное поприще, Павлов сразу продемонстрировал две своих важных черты: тонкое знание разных слоев общества с пониманием психологии их представителей — и желчную беспощадность ко всем, включая себя. Впрочем, его писательское «кредо» не было замечено, выступление затерялось среди других очерков нравов.

После первого очерка Павлов публикует в 1832 г. небольшую зарисовку московского бала, обозначенную как отрывок из романа¹⁸, а в 1834 — очерк «Родительская печаль»¹⁹. Эти как бы незавершенные наброски предвосхищают три основные линии дальнейшего творчества Павлова: психологические повести о светском обществе, пугающе-гротескные зарисовки из жизни чиновников и отдельной темой — женские тайны и тайные измены. В 1835 г. публикуются очерк «Воспоминание о московских балах»²⁰, сатирическая зарисовка о карточных шулерах «Чубук и пальцы»²¹ и фантазмагорический анекдот «Черный человек»²².

В 1834 г. Павлов печатает первую завершенную повесть «Аукцион»²³, которая годом позже войдет в его главную книгу «Три повести»²⁴. Именно эта книга, вышедшая в 1835 г., в одночасье сделала Павлова знаменитым писателем. Повести, включенные в нее, «Именины», «Аукцион» и «Ятаган», были непривычны для русской

¹⁶ Под обеими повестями значилось: «С фр. Н. П-ъ»; принадлежность обоих переводов Павлову убедительно доказана Н. А. Трифоновым (см.: Трифонов Н. А. Первый переводчик Бальзака в России // Научные доклады высшей школы: Филологические науки. 1960. № 2. С. 100–101).

¹⁷ Телескоп. 1831. Ч. 4, № 13. С. 109–121.

¹⁸ Телескоп. 1832. Ч. 7, № 1. С. 27–43.

¹⁹ Денница, альманах на 1834 г. М., 1833. С. 108–122.

²⁰ Московский наблюдатель. 1835. Ч. 1, март, кн. 1. Отд. «Смесь». С. 200–204.

²¹ Там же. С. 205–207.

²² Там же. Ч. 1, апрель, кн. 1 Отд. «Смесь». С. 633–651.

²³ Телескоп. 1834. Ч. 19, № 1. С. 17–30.

²⁴ Павлов Н. Три повести. М., 1835.

читающей публики и произвели сильнейшее впечатление. Если «Аукцион», повесть, уже знакомая читателям по журнальной публикации, в целом оставалась в том же русле светской зарисовки, что и «Московский бал», хотя и отличалась отточённостью формы, саркастичностью и смелостью обнажения светских нравов, то «Именины» и «Ятаган» поражали необычными сюжетами и остротой поднятых в них тем.

Герой «Именин», крепостной музыкант, благодаря своему таланту и искусству приглашаемый выступать в аристократических домах и привыкший к светскому обществу, завоевывает любовь юной дворянской девушки, талантливой певицы, которой он аккомпанирует. Однако когда он признается, что он крепостной, девушка от ужаса теряет сознание. Одновременно он узнает, что хозяин проиграл его вместе со всей деревней в карты, хочет убить его, но в итоге просто бежит в надежде быть сданным в солдаты. Оказавшись в армии и выслужившись до офицерского чина, он вновь возвращается в общество — уже «по праву». И попадает в счастливую семью на именины хозяйки, в которой узнает свою прежнюю возлюбленную. Эта встреча разрушает жизнь семьи — муж не может простить жене тайной любви, убивает соперника на дуэли, но счастье и доверие между супругами уже утрачено безнадежно. Повесть, большая часть которой рассказана от лица главного героя, подробно и достоверно рисует психологическую драму человека, чье происхождение оказывается в резком противоречии с его талантом, умом, образованием и тонкостью чувств. Это не сентименталистский условный образ тонко чувствующего селянина, а достоверный и нелицеприятный психологический портрет, написанный с глубоким знанием того, о чем говорится. Муки уязвленного самолюбия музыканта, которым восхищаются, но которого при этом презирают, ожесточение и безжалостный самоанализ офицера, вырвавшегося из крепостных, но не способного подавить в себе чувство превосходства и желание мстить миру за свои былые унижения, — все это было ново, увлекало и одновременно шокировало публику. Пушкин, назвавший повести Павлова первыми в России «истинно занимательными рассказами», отмечавший, что у него «все лица живы и действуют и говорят каждый как ему свойственно говорить и действовать», тем не менее, считал, что «талант г-на П<авлова> выше его произведений» и в доказательство приводил «одно место, где чувство истины увлекло автора даже противу его воли»: «В “Именинах”, несмотря на то, что выслужившийся офицер видимо герой и любимец его воображения, автор дал ему черты, обнаруживающие холопа»²⁵. Болезненный разлом в чувствах героя, выведенный Павловым сознательно и безжалостно, вызывал у Пушкина такое ощущение неловкости за его «холопство», что он не смог поверить, будто именно таково было авторское намерение.

Еще более сильное впечатление произвел на читателей «Ятаган» — история юного корнета, разжалованного за дуэль и попавшего в полную власть своего несчастливого соперника в любви, незлого, но грубоватого полковника, в досаде подвергнувшего его телесному наказанию. Развязка сюжета (убийство полковника героем и его смерть под шпирютенами) набросана бегло и кратко — основную часть повести занимает детальный анализ чувств и отношений корнета, княжны, в которую он влюблен, и полковника — и то, как эти чувства и отношения меняются после разжалования героя. В этой повести в иных обстоятельствах снова рисуется то же, что и в

²⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 12. С. 9.

«Именинах», мучительное и унижающее несоответствие между подчиненным бесправным положением и внутренним превосходством героя над тем, от кого он зависит. Столкновение развернутого психологического анализа с острой социальной тематикой поразило читателей. «Три повести» вызвали такой резонанс, что министр народного просвещения С. С. Уваров вынужден был специально сообщить о книге Николаю I, чтобы он не узнал о ней от кого-нибудь другого и в гневе не запретил ее. По совету Уварова, император не стал изымать из обращения уже вышедшую книгу, но вынес выговор цензору, ее пропустившему, и категорически воспрепятствовал ее переизданию. Наибольший гнев спровоцировал «Ятаган».

«Три повести» Павлова вызвали много положительных и восторженных откликов в печати и в частной переписке современников²⁶. Павлов сделался знаменитостью. Вскоре слава принесла ему и богатство — в 1837 г. он женился на поэтессе К. К. Яниш (Каролина Павлова), единственной наследнице богатых родителей, ослепленной славой модного писателя. Позднее, уже в период конфликта с женой, Павлов якобы признавался, что женился «на деньгах»²⁷, однако в первые годы брака он с большой похвалой и сдержанной гордостью рекомендовал издателям поэтические переводы своей жены²⁸. Дом Павловых на какое-то время стал самым известным в Москве литературным салоном, где, благодаря разнообразию интересов и связей хозяина, последовательного западника, тесно и дружески общавшегося со многими видными славянофилами, можно было встретить западников и славянофилов, философов и историков, прозаиков и поэтов. Салон Павловых, кроме интересных бесед, славился исключительно изысканными обедами. Казалось, хозяин достиг всего, к чему стремился — он был богат, знаменит, наконец свободно чувствовал себя в свете. Но и в этот золотой период жизни Павлова даже некоторые постоянные посетители его дома сохраняли ироничное отношение к хозяину, продолжая видеть в нем выскочку и авантюриста, занявшего не подобающее ему положение²⁹. Омрачала его репутацию и обнаружившаяся при появлении денег страсть к азартной игре.

Тем не менее, вторая половина 1830-х гг. была периодом взлета Павлова. В 1839 г. вышла его вторая книга, «Новые повести», куда вошли «Маскарад», «Демон» и «Миллион»³⁰.

«Маскарад», история жизни богатого и одаренного человека, разочарованного в общественной жизни и сосредоточившего все свои силы и мечты на создании идеальной семьи, при всем внешнем несходстве с судьбой автора, по-видимому, имела отчасти автобиографический характер. Герой повести терпит полный крах, когда молодая жена умирает от скоротечной чахотки вскоре после свадьбы и перед смертью нечаянно обнаруживает свою тайную и не изжитую любовь к другому. Это

²⁶ См., например: Молва. 1835, № 3. Стб. 50–51 (Н. И. Надеждин?) и № 4. Стб. 55–58 (В. Г. Белинский); Московский наблюдатель. 1835. Ч. 1, март, кн. 1. С. 120–130 (С. П. Шевырев), а также письма П. Я. Чаадаева к А. И. Тургеневу от 1 мая 135 г. (Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избранные письма. М., 1992. Т. 2. С. 91), Ф. И. Тютчева к И. С. Гагарину от 7 июля 1836 г. (Литературное наследство. М., 1988. Т. 97, кн. 1. С. 511–512).

²⁷ См.: Чичерин Б. Н. Москва сороковых годов. М. 1929. С. 4.

²⁸ См.: Отчет Императорской публичной библиотеки. 1892 г. [СПб.,]1895. Приложения. С. 89.

²⁹ См., например: Панаев И. И. Литературные воспоминания. М. 1988. С. 216 и след.

³⁰ Новые повести Н. Ф. Павлова. Маскарад. Демон. Миллион. СПб., 1839.

открытие оказывается для героя еще более сокрушительным ударом, чем смерть любимой жены — ударом, от которого он уже не может оправиться. Маскарадный сюжет, обрамляющий основную историю, загадочен и увлекателен; завязка сюжета, нюансы его психологического развития и бытовые детали, как обычно у Павлова, проработаны гораздо подробнее, чем внезапная и как будто едва набросанная, недосказанная развязка.

Более необычной и неожиданной была повесть «Демон». Мистический и гротескный чиновничий Петербург, заронивший в душу скромного немолодого клерка Андрея Ивановича дьявольский замысел сделать свою юную красавицу-жену любовницей важного лица, в некотором роде предвосхищает гоголевскую «Шинель» и чиновничий мир Достоевского. Замысел не раскрывается читателю напрямую, он исподволь проявляется в странных и поначалу как бы нелогичных, почти безумных действиях героя. И лишь финал (картина обретенного благополучия и высокого положения Андрея Ивановича и абсолютной пустоты этой его благополучной жизни) показывает, что овладевший им демон действовал тонко и расчетливо, достигнув полного успеха и полностью уничтожив в чиновнике человека.

Еще более необычной была третья повесть «Миллион». Ее герой, аристократ и романтик, ставший в силу обстоятельств откупщиком и миллионером, пытается избавиться от влияния денег на свою жизнь, не впускать корыстные интересы в свое предполагаемое семейное счастье, но в итоге не решается довериться чувству любимой им девушки, начинает испытывать ее бескорыстие и в итоге приходит к краху всех надежд. Сам по себе сюжет об испытании невесты, направленном на то, чтобы узнать, любит ли она жениха или его богатство, очень распространен в литературе разных времен, но лишь у Павлова это испытание приобрело черты разрушительной маниакальной идеи, лишь он первым показал эту идею во всех подробностях, сложных и противоречивых душевных движениях, показал, как мир корысти разъедает душу и отравляет чувство благородного человека, не желающего подчиняться законам этого мира и становящегося его рабом.

Таким образом, во второй своей книге Павлов перенес акцент со столкновения человеческой души с давлением внешних социальных условий на те болезненные искажения, которым подвергается в предложенных обстоятельствах сама человеческая душа. Заглядывая в ее бездны, Павлов не оставил места для света и надежды — вторая книга повестей, каждый из героев которой остается живым, но безнадежно внутренне разрушенным, вышла еще более мрачной, чем первая.

Книга «Новые повести» не имела того успеха, который достался «Трем повестям»³¹, и, по сути, завершила творческий путь Павлова-беллетриста. Судя по его письмам и письмам его друзей, он еще работал над какими-то прозаическими замыслами, но ни один из них так и не реализовал, оставшись в литературе автором

³¹ См., например, письмо В. Г. Белинского к К. С. Аксакову от 8 декабря 1839 г.: «Вообще успех повестей Н<иколая> Ф<илипповича> сомнителен и в массе. Отзывы людей и с смыслом и без смысла об них невыгодны» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 11. С. 422). Сам Белинский, высоко оценивший первую книгу Павлова, вторую совсем не принял (см.: Там же). Прохладные анонимные рецензии были напечатаны в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» (1839. Т. 2, № 24, 16 дек. С. 468–470) и «Современнике» (1840, № 1. С. 61–63). С явной похвалой о них отозвался только А. А. Краевский («Отечественные записки»). 1839. Т. 6. Отд. VII. С. 105–118).

шести повестей, во многом предвосхитивших психологическую прозу Лермонтова, а отчасти Толстого и гротескно-мистические картины чиновничьих миров Гоголя и Достоевского.

Оставив беллетристику, Павлов на какое-то время полностью отошел от литературного творчества — в 1842–1846 гг. он вновь на службе: в канцелярии генерал-губернатора Голицына ему поручен надзор за ходом арестантских дел. Как и прежде ревностно отдаваясь делам службы, он ничего не писал эти годы, однако по выходе в отставку вернулся к литературной деятельности, и, хотя больше и не публиковал повестей, до конца жизни оставался заметным журналистом и издателем. Его статьи и рецензии, никогда не ограничивавшиеся разбираемым текстом, но всегда касавшиеся более широких вопросов политической, общественной и художественной жизни России, порой производили не меньший шум и привлекали не меньшее внимание, чем его повести³². Наибольший резонанс вызвали его «Письма к Н. В. Гоголю по поводу его книги “Выбранные места из переписки с друзьями”»³³. Павлов, высоко ценивший Гоголя, не принял этой его книги с ее нравоучительным пафосом и резко полемизировал с ней, вступаясь за прежнее художественное творчество писателя.

В 1853 г. по доносу жены и ее отца Павлов был арестован — изначально ему вменялась в вину азартная игра и разорение имений жены и тестя, но при обыске у него обнаружили запрещенную литературу, и обвинение приняло политический характер. По этому обвинению его 1 апреля 1853 г. выслали в Пермь, однако благодаря внезапной смерти тестя и хлопотам друзей вскоре он был помилован и уже в декабре того же года вернулся в Москву, где активно занялся журналистской и, позднее, издательской деятельностью. В 1860 г. Павлов начал выпуск газеты «Новое время», получившей поддержку правительства и спровоцировавшей нападки на издателя со стороны демократически настроенных литераторов, прежде близких ему по духу. Между тем Павлов, последовательный и страстный противник крепостного права, для которого крестьянская реформа, проводимая Александром II, была важнейшим политическим событием всей его жизни, был искренен в своей поддержке правительства и осуждении всего, что могло помешать реформе и освобождению крепостных.

В 1863 г. газета «Новое время» оказалась настолько убыточной, что Павлов вынужден был прекратить ее выпуск и затеял новое издание «Русские ведомости», целью которого было сообщать широким слоям публики о событиях внутренней и внешней политики. Это было последнее начинание писателя — 29 марта 1864 г. его не стало, а созданная им перед смертью газета просуществовала до 1918 г.

Павлов всю жизнь вызывал очень разноречивые отзывы и сложное отношение современников к себе и своему творчеству. По сути дела, он в своей биографии

³² Так, Н. А. Мельгунов писал Павлову о его статье «Разбор комедии гр. Соллогуба “Чиновник”» (Русский вестник. 1857, № 11, 14): «Ну, братец, что за эффект ты производишь своей статьей о “Чиновнике”! На днях говорил мне Иван Тургенев, что он давно не помнит статьи более остроумной и дельной, более злой и правдивой. Он от нее как в чаду; два или три дня сряду ни о чем другом не толковал» (цит. по: Д. П. [Павлов Д. И.] Материалы для характеристики русских писателей, художников и общественных деятелей: Н. Ф. Павлов // Русское обозрение. 1895, № 3. С. 395 (без указания даты письма)).

³³ Московские ведомости. 1847, 6, 29 марта, 17 апр.

реализовал расхожие сюжеты романтической и сентиментальной литературы (тайна рождения, талантливый крепостной, вырвавшийся наверх, внезапное обогащение, трагические любовные тайны, взлеты и падения игрока, тюрьма, ссылка и т. д.). Однако реализовав их не в условном литературном мире, а в жизни, и описав эти сюжеты изнутри, талантливо, подробно, страстно, иронично и безжалостно, он не вызвал того сочувствия и умиления, какое вызывали более условные литературные герои. И, тем не менее, его проза во многом стоит у истоков русского социально-психологического романа, а его публицистика оказала заметное влияние на развитие русской политической мысли середины XIX века.

В. И. ПАНАЕВ

Владимир Иванович Панаев (1792–1859) происходил из дворянской семьи. В раннем детстве он потерял отца, который был общественным деятелем и масоном, входившим в круг Н. И. Новикова, И. В. Лопухина, И. П. Тургенева, писал философско-моралистические сочинения, в бытность заведующим Пермским народным училищем оказал покровительство А. Ф. Мерзлякову, принимал участие в судьбе молодого Н. М. Карамзина. Мать Панаева, урожд. Н. В. Страхова, приходилась двоюродной племянницей Г. Р. Державину. После смерти отца Панаев и его братья воспитывались в доме дяди А. В. Страхова в городе Тетюши Казанского наместничества. Образование будущий поэт получил в Казанской гимназии, а затем (с 1805 г.) в Казанском университете. Несомненное влияние на Панаева оказали литературные вкусы и интересы его старших братьев Ивана (1887–1813), Николая (род. 1785) и особенно Александра (1788–1868), близким другом которого в годы учения в Казанском университете стал С. Т. Аксаков. Для рукописных университетских журналов¹ А. И. Панаев писал прозаические идиллии в подражание Карамзину и новеллы, основанные на исторических анекдотах. К тем же жанрам позднее обратится В. И. Панаев. Можно думать, что определенное впечатление произвели на него и литературные споры, развернувшиеся в 1806 г. между братом Александром и Аксаковым, который позднее вспоминал, что боролся тогда против «идиллического направления» своего друга и его «слепого подражания Карамзину», поскольку сам испытал сильнейшее влияние книги А. С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (опубл. 1803)². На интерес Владимира Панаева к идиллии особое влияние оказал швейцарский писатель Ф. К. Броннер (Bronner; 1758—1850), в 1810-х гг. преподававший физику в Казанском университете. Броннер получил известность как идиллик, а, кроме того, в 1790-е гг., живя в Цюрихе, был дружен с Соломоном Геснером (Gessner; 1730–1788), признанным в Европе и России мастером идиллического жанра. Этот жанр и станет центральным в творчестве Владимира Панаева.

В 1815 г. Панаев перебрался в Петербург и при поддержке Державина довольно быстро освоился в литературных кругах: в 1816 г. был избран действительным членом Общества любителей словесности, наук и художеств, в 1820 г. вошел в Общество любителей российской словесности. Его друзьями и единомышленниками становятся А. Е. Измайлов, М. В. Милонов, О. М. Сомов, Б. М. Федоров. В первое десятилетие своей петербургской жизни Панаев печатается в «Сыне отечества», «Современателе», «Благонамеренном» и в то же время успешно трудится на

¹ Один из них, выпускаемый в 1804 г. тремя братьями Панаевыми, имел выразительное название «Аркадские пастушки».

² См.: Аксаков С. Т. Воспоминания // Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 148. Характеризуя влияние, оказанное на него книгой Шишкова, Аксаков писал: «Русское мое направление и враждебность ко всему иностранному укрепилось сознательно» (Там же. С. 268).

государственной службе: в Департаменте юстиции (1816–1819), в экспедиции главного директора путей сообщения (1817–1719), в комиссии духовных училищ (1820–1825)³.

Литературные взгляды Панаева, оформившиеся в ранней юности, на протяжении его жизни менялись незначительно. Он писал стихи, прозу, выступал с опытами панегирического красноречия («Похвальное слово князю М. И. Кутузову» (1814, отд. изд. 1823), «Похвальное слово императору Александру I» (1814, отд. изд. 1816), «Краткое похвальное слово Державину» (1817), «Речь о любви к отечеству» (1819)), но основным жанром, в котором он добился наибольшего успеха и признания, была идиллия⁴.

В 1820 г. отдельным сборником выходят печатавшиеся до этого в журналах «Идиллии Владимира Панаева», это закрепляет его литературную репутацию «Русского Геснера». Идиллии Геснера, написанные ритмической прозой, вводили в литературу идеализированную в руссоистском духе деревенскую тему и лирический пейзаж, которым были сообщены некоторые черты национального швейцарского колорита. Отныне с идиллией связывается изображение «естественного» человека в гармонии с природой на фоне не условного, как прежде, но национально окрашенного пейзажа и быта. В России в конце XVIII — начале XIX в. Геснера переводили М. М. Херасков, Н. М. Карамзин, В. А. Левшин, Г. Р. Державин, А. С. Шишков, А. Х. Востоков, А. А. Дельвиг и др. Четырехтомное полное собрание его сочинений вышло в 1802–1803 гг. в переводе И. Ф. Тимковского. Для Панаева все еще популярные в 1810-е гг. идиллии Геснера служили образцом, который, однако, трансформирован в его творчестве. Панаев избрал стихотворную форму, которой придавал метроритмическое разнообразие, и, избегая сентименталистской стилистики, вводил в идиллию элегические мотивы.

Свой взгляд на существо жанра Панаев сформулировал в статье «О пастушеской, или сельской поэзии»⁵, с небольшими изменениями перепечатанной в сборнике 1820 г.⁶ В статье, помещенной в «Благонамеренном», говорится, что предметом пастушеской поэзии служат изображение «нравов и образа жизни людей первобытного мира»: в те «блаженные времена, действительно бывшие или порожденные только воображением стихотворцев», люди были счастливыми, «добродетельными, простосердечными, свободными, чуждыми всех нужд и страстей, столько обыкновенных в наше время»⁷. Героями идиллии могут быть и пастухи, и рыбаки, и земледельцы, и садовники. С некоторым осуждением Панаев пишет об идиллиях Феокрита: их простота часто становится слишком грубой. Этого недостатка стремился избежать Вергилий, а его позднейшие европейские последователи иногда заходили в этом стремлении слишком далеко, наделяя своих пастухов нежностью

³ Более подробные биографические сведения о Панаеве см.: Вацуру В. Э. Панаев // Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. М., 1999. Т. 4. С. 514–516.

⁴ О творчестве Панаева в идиллическом жанре в контексте истории этого жанра в 1810–1820-е гг. см.: Вацуру В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуру В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 517–533.

⁵ Благонамеренный. 1818. Ч. 4, № 10. С. 49–66 (номер открывался идиллией Панаева «Тирсис»).

⁶ Панаев В. И. Вместо предисловия // Идиллии Владимира Панаева. СПб., 1820. С. III–XX.

⁷ Благонамеренный. 1818. Ч. 4, № 10. С. 49, 50–51.

трубадуров, вежливостью и остроумием придворных. На этом фоне резко выделен Геснер, простота идилий которого не содержит ничего низкого или грубого, а искусство живописать природу отличается как разнообразием, так и разборчивостью. Заслугой Геснера Панаев считает расширение области чувств, доступных идиллии: это не только любовные переживания, но и «почтение к богам, любовь родительская, детская, супружеская, чувства дружбы и сострадания, резвая веселость и тихая горесть»⁸. Панаев сомневается в возможности создания современной идиллии: продолжительное рабство сделало нынешних пастухов и земледельцев «грубыми, лукавыми и подлыми»⁹, а идиллия, с его точки зрения, должна изображать невинность и чистоту нравов. Впрочем, умный и наблюдательный писатель, быть может, и в образе жизни современных крестьян сумеет найти источник красоты. И все же обращение идиллика к золотому веку имеет свои преимущества, позволяя использовать мифологический вымысел, выводить на сцену нимф и сатиров. Главным же смыслом идиллии Панаев считает ее назидательность, нравственный пример. Он подчеркивает и разнообразие жанровых вариаций идиллии, которая может быть «описательной, повествовательной, драматической, лирической, элегической и эпической»¹⁰. Слог идиллии должен быть «прост и чист <...>, живописен <...>, благороден, как сама добродетель»¹¹.

Герои идилий Панаева носят греческие имена: Микон, Меналк, Палемон, Дорида, Дамет и пр. Пейзажи строятся с использованием общих мест, характерных для идиллии: полдневная тишина природы, догорающая или разгорающаяся заря, бледная луна, светозарное солнце, отражение в спокойных водах, безмолвие полей, голос Филомелы в роще, пастушья свирель, легкое дуновение Зефира, мирные или резвые овечки...¹² Иногда, впрочем, пейзажи представляют собой картины русской природы, что плохо сочетается с греческими именами героев. Например, поселанин Палемон видит из окна своей хижины:

Как блещет равнина, сквозь легкий туман
Дрожащим лучом озаренна!
Какой беспредельный снегов океан!..
Там дубы стоят обнаженны;
На ветвях их иней пушистый навис;
Там ели мелькают зелены...¹³

Психологические ситуации и чувства, выраженные в идиллиях Панаева, в сущности, носят вневременной и вневенациональный характер, они заранее заданы и однообразны. Б. М. Федоров, горячий сторонник и биограф Панаева, восхищался

⁸ Там же. С. 59.

⁹ Там же. С. 60.

¹⁰ Там же. С. 63.

¹¹ Там же. С. 64.

¹² Ср, например: «Полдневные лучи с высот небес лилися; / Зефир не шевелил листов; / Овечки берегом Ладона улеглись...»; «Был вечер; На западном небе алела заря; / По заре разносились и песни и звуки свирелей...» (Идиллии Владимира Панаева. С. 10, 40).

¹³ Там же. С. 55 (тут же посреди снежной равнины взгляду героя открывается «густой кипарис»).

«пленительной простотой» и «чистосердечием невинности» его героев¹⁴ — эта характеристика может быть отнесена практически к любому из них. В полном соответствии с теоретическими взглядами поэта в каждой идиллии содержится нравственный урок. В идиллии «Сновидение» старый пастух грустит о прошлом и об утраченной любви, его собеседник назидательно замечает: «Не дважды, товарищ, нам быть молодым!» и призывает разумно смириться с тем, что «прошлого снова нельзя воротить»¹⁵. В идиллии «Больной» старец вразумляет взволнованного юношу, поясняя, что от болезни любви исцелит брачный союз. Счастье семейственной жизни, позволяющее преодолеть печали — одна из постоянных тем Панаева. Если чете угрожает разлука, для подруги находится утешение: «Мы станем на досуге / Почаще думать друг о друге, / Или прошедшее на память приводить, / А это все равно почти, что вместе быть»¹⁶. Утешение обретает и лишившийся отца юноша в идиллии «Тирсис» — это светлые воспоминания и решимость следовать добрым отеческим советам. Доминирующие настроения идиллий Панаева — покорность воле Творца и умиленное восхищение благостью созданного им мира. Его герои не прельщаются чужими краями, веря, что счастье можно обрести только дома. Их любовь лишена бурных страстей и страданий, она делает людей чище и добрее. Они добродетельны и непритязательны.

Вместе с тем, как уже говорилось, в некоторых идиллиях Панаева звучат элегические мотивы: сожаление о былом душевном покое и безопасности, о том, что счастье не вечно и пр. С точки зрения В. Э. Вацура, это придавало жанру идиллии «большую, нежели ранее, гибкость и вместимость; в нем обнаруживались возможности эволюции»¹⁷. Поэтическая форма идиллий Панаева является классическим выражением жанра: она лаконична, изящна и по-своему выразительна: к числу их достоинств относится свобода версификации. Однако отсутствие драматического начала и строго нейтральная лексика превращала их в правильные, но холодные поэтические этюды¹⁸.

Сборник идиллий Панаева имел заметный успех. Журнал «Соревнователь просвещения и благотворения» рекомендовал его своим читателям: «Прекрасное собрание идиллий Владимира Панаева выйдет в непродолжительном времени»¹⁹. Ожидаемо положительная рецензия появилась в «Благонамеренном», рецензент которого писал: «Простота и естественность разговора, нежность и сила в чувствованиях, верность и живость в картинах и описаниях, легкая и исправная версификация — составляют отличительные свойства идиллий г. Панаева, из которых многие, по всей справедливости, могут назваться образцовыми»²⁰. Книга получила и официальное признание: в октябре 1820 г. поэту была вручена золотая медаль от Российской

¹⁴ Федоров Б. М. Взгляд на идиллии Панаева и несколько его стихотворений // Федоров Б. М. Владимир Иванович Панаев: Воспоминание с обзором его идиллий. СПб., 1860. С. 10.

¹⁵ Идиллии Владимира Панаева. С. 81.

¹⁶ Там же. С. 74.

¹⁷ Вацура В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма. С. 518–519.

¹⁸ См.: Вацура В. Э. В. И. Панаев // Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 173.

¹⁹ Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 9, кн. 2. С. 188. На с. 183—188 здесь же была напечатана идиллия Панаева «Дафнис и Милон».

²⁰ Благонамеренный. 1820. Ч. 10. № 9. С. 224; подп.: И.

академии, в феврале 1821 г. он был награжден золотыми часами от императрицы Елизаветы Алексеевны.

Между тем в пушкинском кругу к Панаеву относились весьма критически. Баратынский в 1822—1823 г. задел его в послании к Гнедичу, осмеял в эпиграмме «Идиллик новый на искус...» и в написанных совместно с Дельвигом и, возможно, Н. М. Коншиным куплетах ««Певцы 15-того класса»»²¹. Это было прозвучало как ответ на печатавшиеся в «Благонамеренном» выпады против самого Баратынского и близких ему поэтов. Отчасти были тому и причины личного свойства.

В 1821 г. и Панаев, и Баратынский стали посетителями салона С. Д. Пономаревой (урожд. Позняк; 1794—1824)²². Хозяйка принимала только мужчин и сводила их с ума своим кокетством и непостоянством. В том же 1821 г. начался ее чрезвычайно драматичный роман с Панаевым, который оказался соперником А. Е. Измайлова, О. М. Сомова, П. Л. Яковлева, Баратынского, Дельвига. Соперничество, однако, возникло не только на личной почве. В салоне Пономаревой собирались знаменитые поэты и литераторы, принадлежавшие не просто к разным, но к оппозиционным литературным группировкам. С одной стороны, это были Измайлов, Сомов, сам Панаев (круг «Благонамеренного»). С другой стороны, несмотря на возражения Панаева, П. Л. Яковлев (брат лицеиста пушкинского выпуска) ввел в дом Пономаревых Баратынского, Дельвига и Кюхельбекера, представлявших так называемую «новую школу» поэтов, ставшую мишенью критических выступлений «Благонамеренного»²³. «Молодые поэты» раздражали Панаева²⁴, который, вероятно, чувствовал и их критическое к себе отношение.

Разница литературных позиций касалась, в частности, совершенно конкретного вопроса, а именно представления о том, как должен развиваться центральный в творчестве Панаева жанр идиллии. Панаевский сборник вышел в те годы, когда в русской поэзии шли активные поиски обновления этого жанра, прежде всего связанные с приданием ему явственно выраженного национального содержания. Поиски осуществлялись разными путями, намеченными с одной стороны В. А. Жуковским, с другой стороны — Н. И. Гнедичем.

В 1816 г. Жуковский начал переводить немецкого идиллика И. П. Гебеля (Hebel; 1760—1826) («Овсяный кисель», опубл. 1817; «Гленность», опубл. 1818; «Красный карбункул», опубл. 1817; «Деревенский сторож в полночь», опубл. 1818). По

²¹ Пушкин, по-видимому, помнил об этом зачислении Панаева в певцы 15-го класса (в таблице о рангах самым последним был 14-й — коллежский регистратор): в письме к брату от 4 декабря 1824 г. он называет Панаева «идиллическим коллежским ассессором» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.: Л., 1937. Т. 13. С. 127). Ирония Пушкина не означала его скептического отношения к самому жанру, идиллии Дельвига он ставил очень высоко.

²² Об С. Д. Пономаревой и ее салоне см.: Вацуру В. Э. С. Д. П.: Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989; Дмитриева Н. Л. Пономаревой салон // Быт пушкинского Петербурга. Т. 2. С. 189–191.

²³ Активность в этом отношении принадлежала не самому редактору журнала Измайлову, а его ближайшим сотрудникам (Н. Ф. Остолопову, Б. М. Федорову, Н. А. Цертелеву и О. М. Сомову, позднее изменившему свою позицию). В первые годы существования «Благонамеренного», начавшего выходить в 1818 г. в нем печатались и Пушкин, и Дельвиг, и Кюхельбекер, и Баратынский.

²⁴ Это раздражение все еще чувствуется в поздних мемуарах Панаева, в частности, — в данной в них оценке Баратынского.

сравнению с идиллиями Геснера творчество Гебеля представляет новую эпоху немецкой литературы, уже освоившей заветы И. Г. Гердера, в частности, его требования национального своеобразия, которым более не удовлетворял абстрактный «естественный человек» Геснера. Гебель бережно и подробно передавал сельский быт, и за ним следовал Жуковский, который, кроме того, переводя «Овсяный кисель», русифицировал оригинал (героям даны русские имена, добавлены характерные детали русского крестьянского быта). «Овсяный кисель» стал первым опытом простонародной русской идиллии, непривычным настолько, что он не приветствовался даже в ближайшем окружении Жуковского. Его пример, однако, вскоре подхватил Ф. Н. Глинка²⁵.

Несколько иначе шел к созданию русской идиллии Н. И. Гнедич. Он считал, что поэт XIX в. может воплотить современное содержание в античной жанровой форме идиллии, непосредственно отталкиваясь от античного образца. В соответствии с этим принципом была написана русская идиллия Гнедича «Рыбаки» (1821, опубликована 1822), созданию которой предшествовало освоение Феокрита (которого Панаев считал слишком грубым) — перевод его идиллии «Сиракузянки» (предположительно 1820–1821, опубликована 1832).

На выход «Рыбаков» «Благонамеренный» ответил критическим разбором, подписанным псевдонимом «И. Истов. М...ск»²⁶. Его автор подхватывал идею «народной идиллии», но считал, что она должна быть очищенной от грубости и иметь наставительный характер: речь шла о «национальной идиллии на геснеровской основе и в панаевском стилистическом ключе»²⁷. Эта идея не противоречила взглядам Панаева, ей соответствовало и его творчество второй половины 1820-х гг.

По свидетельству Б. М. Федорова, Панаев был знатоком народных пословиц и песен²⁸. С фольклорной песенной традицией он пытается сблизить идиллию («Мать и дочь: Опыт русской идиллии»), создает стилизации народных песен («Расставание», «Русская песня»), в которых ему удается передать их характерную интонацию. Панаев обращался и к другим жанрам, но пафос его стихотворений, таких как «Вечер», «На смерть Милонова», «К гордецу», «С дороги», «Вечер», «К родине», был тем же, что и в идиллиях: любовь к добродетели, умиление красотой природы, покорность воле Божьей, смирение под ударами судьбы. Даже смерть любимого шестилетнего сына не вызывает у него протеста и отчаянья:

Ах! как ты мало здесь меж нами погостил!

Но можем ли скорбеть о том и не смириться?

Небесное должно на небо возвратиться,

Не для земли ты создан был.²⁹

²⁵ Подробнее см.: Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма. С. 522–526.

²⁶ Благонамеренный. 1822. Ч. 18. № 17. С. 134–151; № 21. С. 307–317; № 22. С. 323–332; Ч. 19. № 29. С. 86–100; № 30. С. 121–132.

²⁷ Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма. С. 531.

²⁸ См.: Федоров Б. М. Владимир Иванович Панаев. Воспоминание с обзорением его идиллий. С. 14.

²⁹ Цит. по: Там же. С. 42.

Заметным явлением русской литературы конца 1810-х — первой половины 1820-х гг. стали рассказы и повести Панаева³⁰: «Жестокая игра судьбы» (1819), «Отеческое наказание» (1819), «Приключение в маскараде» (1819), «Обручальное кольцо» (1822), «Иван Костин, народная повесть» (1823), «Наталья. Истинное происшествие» (1829), «Раскольник» (1833) и др. В основе ранней прозы Панаева обычно лежит анекдот — удивительное, порой мало правдоподобное событие, имеющее нравоучительную развязку. Этот тип повествования традиционно обозначался как «справедливая» или «полусправедливая» повесть — тем самым подчеркивалась достоверность рассказанного. Панаева как прозаика явно привлекали возможности динамичного, остро сюжетного и притом «душеполезного» повествования.

Небольшая повесть Панаева «Отеческое наказание. (Истинное происшествие)» построена на двух типовых сюжетных коллизиях, в 1830 г. использованных Пушкиным в «Метели» и «Барышне-крестьянке»³¹. Молодой помещичий сын Калист становится свидетелем начала крестьянской свадьбы: пятнадцатилетнюю красавицу Лизу («она превышала самый идеал красоты»³²) выдают за еще более молодого и при том безобразно уродливого жениха. Калист встает на его место, приказывает священнику венчать, а на следующее утро осознает легкомыслие своего поступка и поспешно уезжает в полк, опасаясь гнева отца. Но узнав о недостойных проказах сына, отец забирает Лизу к себе и воспитывает как барышню. Когда через несколько лет Калист возвращается домой, ему представляют Лизу как Эйлалию — девушку из знакомой семьи. Калист влюбляется, хочет сделать предложение, но отец объявляет брак невозможным, поскольку сын его уже женат. Тот приходит в отчаяние, и тогда старик, тронутый положением сына, восклицает: «Довольно! <...> Мера наказания исполнена!»³³. Лиза-Эйлалия бросается в объятия Калиста. Сын признает, что отец оказал ему истинное благодеяние, отец сквозь слезы отвечает, что отблагодарить его сын сможет только совершенным своим исправлением. Повесть завершается сообщением о том, что насладившийся супружеством Калист «часто, в наставление детям, рассказывал историю своей женитьбы» — таким образом нравоучительный финал одновременно указывает на то, что необыкновенная история не выдумана.

В «Отеческом наказании» Панаев не был сосредоточен на передаче специфических черт национального быта, которые мимоходом все же подчеркивались (например, описывая девушку-невесту рядом с мальчиком-женихом, Панаев поясняет: «Так обыкновенно венчают в деревнях»³⁴). В начале 1820-х гг. его внимание к русскому бытовому материалу усиливается. Оно заметно в таких повестях как «Обручальное кольцо» и особенно — «Иван Костин». Предметом изображения здесь становится патриархальная крестьянская среда, интерес к которой определяется взглядами

³⁰ О прозе Панаева см.: Вацура В. Э. От бытописания к поэзии действительности // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 207–209.

³¹ Примеры произведений с этими сюжетами см.: Кардаш Е. В., Китанина Т. А. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. СПб., 2020. Вып. 4. С. 134–135, 145–149.

³² Благонамеренный. 1819. Ч. 6. № 8. С. 84.

³³ Там же. С. 94.

³⁴ Там же. С. 84. То же обыкновение будет отмечено в «Евгении Онегине», в рассказе няни о ее замужестве: «...Мой Ваня / Моложе был меня, мой свет, / А было мне тринадцать лет» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 59).

поэта-идиллика и автора фольклорных стилизаций. Но если как теоретик идиллии Панаев указывал на необходимость очищать изображение современного народного быта от грубости, то у читателей повести, «основанной на истинном событии», он просит снисхождения за то, что действующие лица могут показаться им ничтожными, а «образ их выражения — грубым»³⁵. При этом Панаев особо подчеркивает, что интерес к обычаям и нравам простого народа, проявленный европейскими писателями, позволил им создать много прекрасных произведений — «наш простой народ заслуживал бы также подобного внимания»³⁶.

Сюжет повести трагичен. Каменотес Иван Костин возвращается в родную деревню, где живет его любимая девушка — дочь старосты Дуня. Однако она уже помолвлена с волостным писарем. У Ивана накоплена значительная сумма денег, и отец девушки готов выдать Дуню за него. Но Иван отдает деньги, чтобы выкупить из рекрутчины мужа сестры. Великодушный поступок становится известен государю, который дарует Ивану потраченные им деньги. Счастливого конца у этой истории все же не получается: староста успел выдать Дуню за писаря. Иван в отчаянии готов и на пьяный разгул, и на преступление, но его спасает Дуня, убеждающая его покорно принять свою судьбу. Сюжет отражает реалии русской сельской жизни: социальное расслоение, власть денег. Но писатель развивает его в направлении своих устойчивых убеждений: безропотное страдание и покорность традиции (в данном случае родительской власти) составляют спасительные начала патриархальной нравственной нормы.

В повести «Наталья» Панаев ставит перед собой дидактическую задачу: показать, «каким образом судьба непреодолимая, неизбежная может довести постепенно человека непорочного, но слабого духом до злодеяния невероятного»³⁷. Он включает в повествование авторские нравственные сентенции³⁸, замечания о русских обычаях³⁹, но главное внимание сосредотачивает на переживаниях героини в ходе бурно развивающейся фабулы, которая полностью совпадает с напечатанной в том же 1830 г. повестью М. П. Погодина «Преступница»⁴⁰. В обоих произведениях избалованная родителями купеческая дочь не желает выходить замуж. Один из претендентов на ее руку по сговору с ее няней проникает к ней в отсутствие родителей, которые неожиданно возвращаются. Няня прячет гостя под кроватью и затем обнаруживает его задохнувшимся насмерть. Дворник, который помог избавиться от трупа,

³⁵ Библиотека для чтения, составленная из повестей, анекдотов и других произведений изящной словесности. СПб., 1823. Кн. 10. С. 3.

³⁶ Там же. С. 3.

³⁷ Денница на 1830 г. М., 1830. С. 12–13.

³⁸ «Совесть чувство робкое и пугливое. Закоренелому злодею легко заглушишь ее голос; но он громко раздастся в душе человека доброго, вовлеченного в необдуманную вину, и часто терзает невинного за мнимое преступление» (Там же. С. 44). «Всевышняя Премудрость будет судить человека по свойствам постоянным души его, делами, в собственных глазах его, на земле, обнаруженных; а справедливость людская судит дела по их последствиям» (Там же. С. 61).

³⁹ «По старинным обычаям русского народа, строго наблюдаемым до сего времени между купцами, неприлично для девушки всякое личное отношение с молодым человеком, особливо же свидание с ним у себя в комнате, без ведома родителей» (Там же. С. 21).

⁴⁰ Московский вестник. 1830. Ч. 1, № 1. С. 10–41.

вымогает у девушки деньги и дорогие вещи, а когда у нее ничего не остается, заставляет плясать перед своими пьяными товарищами в кабаке. Пьяные засыпают, доведенная до отчаяния и обезумевшая девушка поджигает кабак. Ее ждет суровый приговор, смягченный милосердием Екатерины II: виновную отправляют в монастырь.

Рецензируя московские журналы, П. А. Вяземский с удивлением отметил сходство двух повестей⁴¹. Погодин счел нужным объяснить это и в следующем за публикацией «Преступницы» номере своего журнала поместил заявление: «Приключение, послужившее основанием повести “Преступница”, рассказано было мне третьем году одним моим приятелем, который сам описал его в “Деннице”; потом прочел я повесть о том же “Маргериту”, напечатанную в 1803 году⁴², — но мне желалось рассказать ее по-своему — и читателям предоставляется судить, не лишний ли труд я предпринимал. На французском языке, я слышал, есть еще подобная повесть»⁴³.

Как показал В. В. Виноградов, обоими писателями использован широко распространенный бродячий сюжет «о девушке, невольно погубившей своего возлюбленного и слуге-вымогателе». Повести Панаева и Погодина, как и близкая им по сюжету «Несчастливая Маргарита», восходят к нижегородской бытовой легенде, сложившейся в конце XVIII в. и ставшей известной в Петербурге уже в 1770–1780-х гг.⁴⁴ (у Погодина события происходят в Нижнем Новгороде, у Панаева — в Москве).

В рецензии Вяземского «Преступница» была охарактеризована как произведение, принадлежащее «к роду уголовной литературы, которая в чести у нас»⁴⁵. Панаевская повесть, принадлежащая к тому же роду, достаточно схематична и примитивна⁴⁶, но появление вырастающей из анекдота («истинного происшествия») «уголовной литературы», осложненной психологической проблематикой и задачей изобразить национальные характеры, в самой отдаленной исторической перспективе вело к романам Ф. М. Достоевского.

Начиная со второй половины 1820-х гг. Панаев пишет все реже и все глубже погружается в служебную деятельность. Он трудится в Департаменте уделов, становится директором канцелярии министра императорского двора, поднимается по

⁴¹ См.: Литературная газета. 1830. № 8. С. 61.

⁴² Имеется в виду «Несчастливая Маргарита, истинно-российская повесть» (М., 1803), написанная в сентиментально-дидактическом ключе. См. о ней: Виноградов В. В. Сюжет и стиль: Сравнительно-историческое исследование. М., 1963. С. 82–97.

⁴³ Московский вестник. 1830. Ч. 1, № 1. С. 228. Вероятно, французская книга, о которой говорит Погодин, это драма П.-Ж.-Б. Шудар-Дефоржа (1746—1806) «Федор и Лизинька, или спасенный Новгород», в подзаголовке которой указано, что она восходит к русскому анекдоту (*Fedor et Lizinka, ou Novgorod sauvée, drame en 3 actes en prose, tirée d'une anecdote russe par m. Desforjes. Paris, 1787; 2-е изд. 1788, 3-е изд. 1791*). См. о ней: Гордон Л. С. Французский драматург Дефорж (1746—1806) и его пьеса о восстании русских крепостных // XVIII век. М.; Л., 1959. Вып. 4. С. 339–354. Драма несомненно восходит к той же легенде, но не могла быть источником Панаева, так как подробности фабулы не совпадают.

⁴⁴ Виноградов В. В. Сюжет и стиль. С. 24–126.

⁴⁵ Литературная газета. 1830. № 8. С. 61.

⁴⁶ В. В. Виноградов характеризует стиль этой повести как «стиль немногословный, точный, но склонный к моральным и психологическим рассуждениям. В нем драматические сцены лаконичны и их немного. Диалогическая речь небогата дифференциальными красками социально-бытовой экспрессии» (Виноградов В. В. Сюжет и стиль. С. 115).

карьерной лестнице. Его повышают в чинах, удостоивают наград, приглашают в различные научные и литературные общества. С 1833 г. он действительный член Российской академии, с 1844 г. тайный советник, с 1848 г. почетный член Академии художеств (большой любитель живописи, он собрал одну из лучших в Петербурге частных картинных галерей). Литературные заслуги Панаева в определенной мере споспешествовали достижениям Панаева-чиновника⁴⁷.

Уже после смерти Панаева были опубликованы его «Воспоминания»⁴⁸, весьма пристрастные в оценках современников.

⁴⁷ См.: Бушканец Л. Е. Самооправдание чиновника: Чиновная система ценностей в творчестве В. И. Панаева // Чины и музы: (Писатели на государственной службе): Международная научная конференция 10–12 октября 2016 г.: Тезисы докладов. СПб., 2016. С. 6. См. также: Бушканец Л. Е. Образ идеального чиновника в творчестве Вл. И. Панаева // Филология и культура. 2015. № 1 (39). С. 120–123.

⁴⁸ Вестник Европы. 1867. Т. 3. Отд. I. С. 193–270; Т. 4. Отд. I. С. 72–181; Русская Старина. 1892. № 11. С. 275–293; № 12. С. 469–496; 1893. № 2. С. 299–312; № 5. С. 323–344.

А. А. ШАХОВСКОЙ

Александр Александрович Шаховской (1777–1846) родился в семье небогатого провинциального помещика. Образование он получил в Благородном пансионе при Московском университете, а в 1786 г. родители записали его сержантом в гвардию, в Преображенский полк. Служа в Петербурге, Шаховской сблизился с литературными и театральными кругами, а после постановки первой своей стихотворной комедии «Женские шутки» (1795) был принят и в аристократических гостиных¹. Весной 1802 г. Шаховской при посредничестве А. Л. Нарышкина перешел на службу в Дирекцию императорских театров². Большое влияние на его профессиональную судьбу оказала поездка в Париж для набора актеров в петербургскую французскую труппу: по-видимому, именно тогда он избрал для себя амплу комедиографа и, опираясь на произведения классиков французской литературы (Мольера, Буало и Расина), с начала 1800-х гг. и вплоть до конца своей карьеры сознательно стремился «обрусить все, что найдется хорошего в чужих театрах»³.

На протяжении 30 лет Шаховской создал более сотни произведений для сцены; около 15 лет он занимал должность начальника репертуарной части Дирекции императорских театров. Эта позиция — одновременно театрального чиновника и писателя — определила его особое место в литературном процессе: будучи «неразрывно связан с конкретным театром своего времени»⁴, он был чуток к театральной моде, прислушивался к мнению публики, формировал репертуар и одинаково легко писал в разных сценических жанрах⁵.

Первая по-настоящему успешная комедия Шаховского «Новый Стерн» была поставлена в Петербурге 31 мая 1805 г. Ее герой, граф Пронский, под влиянием модной литературы бросает службу и отправляется в «сентиментальное путешествие». Ориентируясь на французскую традицию осуждения «стернианства»⁶, Шаховской стремился продемонстрировать разрыв между идеалами «чувствительной» литературы

¹ См.: Шаховской А. Вступление в мое наземное поприще: (Письмо к П. М. Б.) // Маяк. 1840. Ч. 6. С. 43–44.

² См.: Погожев В. П. Столетие организации Императорских Московских театров: Опыт исторического обзора. СПб., 1906. Вып. 1, кн. 1. С. 69; Арапов П. Н. Очерк постепенного хода и усовершенствования русского театра // Драматический альбом с портретами русских артистов и снимками с рукописей / Изд. П. Н. Арапова, А. Роппольта. М., 1850. С. 156, 161; Вигель Ф. Ф. Записки: В 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 256.

³ Шаховской А. Вместо предисловия к редактору «Пантеона» // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 5. С. 66. Подробнее о поездке Шаховского в Париж и круге его общения см.: Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: Теория и практика национального театра. Тарту, 2009. С. 19–22.

⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 94.

⁵ См.: Гозенпуд А. А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 18–19 (Библиотека поэта. Большая сер.).

⁶ См.: Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 28–30.

и реальной жизнью. Некоторые современники — например, Д. Н. Блудов⁷, Н. И. Тургенев⁸, а впоследствии и молодой А. С. Пушкин⁹ — усматривали в комедии выпад в адрес Н. М. Карамзина с его «Письмами русского путешественника» (опубл.: 1791–1792) Н. М. Карамзина; вероятнее, однако, что объектом пародии были произведения московских сентименталистов — П. И. Шаликова, В. В. Измайлова, М. И. Макарова¹⁰. Созданный Шаховским остро комичный и актуальный для эпохи образ «сентиментального путешественника» впоследствии превратился в сатирическое клише, а «Новый Стерн» пользовался популярностью у широкой публики вплоть до 1830-х гг.¹¹.

В 1808 году Шаховской представил публике лучшую свою прозаическую комедию «с хорами и комическими балетами»¹² под названием «Полубарские затеи, или Домашний театр». Образцом ее послужила комедия Мольера «Мещанин во дворянстве» (1670). Герой комедии, разбогатевший откупщик Транжирин, заводит крепостной театр. Этой страстью пытается воспользоваться сын ростовщика Кутермин, чтобы получить в жены наследницу Транжирина, княжну Софью, однако ее возлюбленному, графу Ольгину, удается расстроить планы конкурента. Подобно Пронскому в «Новом Стерне», Кутермин пытается руководствоваться в жизни литературными моделями; это опасное заблуждение комедия и должна была высмеивать и искоренять. Кроме того, пьеса была насыщена отсылками к русской действительности и высвечивала социальные проблемы, связанные с модой на крепостные театры¹³. Пьеса выдержала 73 представления и ставилась почти ежегодно вплоть до 1837 г.¹⁴. Со временем она разрослась до трилогии: в 1822 г. Шаховской написал продолжение, комедию «Чванство Транжирина, или Следствие Полубарских затей», а в 1832 г. — пьесу «Бедовый маскарад, или Европейство Транжирина».

Своеобразный творческий манифест Шаховского представляло собой опубликованное в 1820 г. «Предисловие к “Полубарским затеям”»¹⁵. Драматург постулировал первостепенную значимость нравоописательной комедии, призванной содействовать исправлению общества через осмеяние «закоренелых предрассудков»,

⁷ См. эпиграмму Д. Н. Блудова «<На А. А. Шаховского и А. С. Шишкова>» (1809) — Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л., 1975. С. 254 (Библиотека поэта. Большая серия).

⁸ См. письмо Н. И. Тургенева к А. И. Тургеневу от 15 (27) апреля 1809 г. — Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 1. С. 361–362.

⁹ См.: Пушкин А. С. <Из лицейского дневника 1815 г.> // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 12. С. 302.

¹⁰ См.: Гозенпуд А. А. А. Шаховской. С. 12–16.

¹¹ См.: Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 34. Подробнее о «Новом Стерне» и его историко-литературном и театральном контекстах, включая библиографию вопроса, см.: Там же. С. 25–40.

¹² См.: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. 2. С. 508.

¹³ Подробнее об источниках и проблематике «Полубарских затей» см.: Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 40–48; см. также: Гозенпуд А. А. А. Шаховской. С. 22–24.

¹⁴ См.: История русского драматического театра. Т. 2. С. 508; Т. 3. С. 296–297.

¹⁵ См.: Шаховской А. Предисловие к «Полубарским затеям» // Сын отечества. 1820. Ч. 61, № 13. С. 11–26.

«безрассудных нововведений», пороков и «страстей»¹⁶ и служащей для потомков «памятником обычаев, понятий и нравов» эпохи¹⁷. Опираясь на авторитет Аристофана, Шекспира, Мольера и Фонвизина, Шаховской настаивал на классицистическом принципе осмеяния универсальных пороков общества: авторам оставалось лишь «приноравливать» сюжет пьесы «к обстоятельствам и общему мнению, и одевая, можно сказать, сценическое искусство в народную одежду, усыновлять его своему отечеству»¹⁸. Продвижению творческих представлений Шаховского способствовал также инициированный им в 1808 г. первый в России театральные журналы — «Драматический вестник»; здесь печатались театральные рецензии, переводы из сочинений Вольтера, К.-О. Гольдони, Ж.-Ф. де Лагарпа, Ш. Баттё, посвященные драматическому искусству, биографии знаменитых актеров¹⁹.

В 1811–1815 годах Шаховской принимал живое участие в деятельности «Беседы любителей русского слова», литературного общества, ведшего борьбу с Карамзиным и его сторонниками. Важной составляющей этой борьбы стала ироническая поэма Шаховского «Расхищенные шубы» (1807–1815), изобилующая намеками на литературную современность и полемическими выпадами²⁰. Подобный же характер имела пьеса «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (пост. впервые: 23 сентября 1815 г.), мотивы французской драматической классики здесь, как и прежде, заимствовались, модифицировались и использовались для создания очерка российских нравов²¹.

Комедия рисовала картину жизни русского высшего света в год окончания войны с наполеоновской Францией. Положительным героям-патриотам противостояла галерея комических персонажей-космополитов, воплотивших разнообразные пороки общества, позабывшего обычаи старины. К числу последних принадлежал слезливо-сентиментальный поэт Фиалкин, графоман, любитель мадригалов и баллад, в котором публика не без оснований увидела карикатуру на В. А. Жуковского²². Выпад обуславливался не только личными²³, но и эстетическими разногласиями Шаховского с Жуковским, баллады которого, по представлениям драматурга, не соответствовали предъявляемым литературе требованиям «народности»²⁴. Адресная и

¹⁶ Там же. С. 11–13.

¹⁷ Там же. С. 20–21.

¹⁸ Там же. С. 25.

¹⁹ См.: Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 29–30.

²⁰ См. об этом, например: Вацуро В. Э. В преддверии пушкинской поры // «Арзамас». М., 1994. Кн. 1. С. 17–18.

²¹ О французских претекстах «Урока кокеткам, или Липецких вод» — «Мизантропе» Мольера и популярной в начале XIX в. французской комедии Ж.-Б. де Ла Ну (*La Noue*; 1701–1760) «Исправленная кокетка» (*La coquette corrigée*; 1756) — см.: См.: Степанов Н. Л. Комедия первой четверти XIX века (от Крылова до Грибоедова) // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1941. Т. 5, ч. 1. С. 296–297; Слонимский А. «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов // А. С. Грибоедов (1795–1829): Сб. статей. М., 1946. С. 53; Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. Тарту, 2010. С. 168.

²² См.: Вигель Ф. Ф. Записки. Т. 1. С. 284.

²³ Об отношениях Шаховского и Жуковского к моменту появления «Урока кокеткам» см.: Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 68–69.

²⁴ См.: Гозенпуд А. А. Шаховской. С. 34–35; Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 55–68.

хорошо считываемая пародийность была новацией для драматургии Шаховского: в «Уроке кокеткам» он «впервые <...> вывел на сцену не читателей, сошедших с ума на модной литературе, <...> а самого сочинителя таковой, что принципиально меняло характер нравоописательной комедии, превращая ее в памфлет»²⁵. Это вызвало резкую полемическую реакцию²⁶, которая стимулировала появление «Арзамасского общества безвестных людей», ориентированного на борьбу с «Беседой любителей русского слова»²⁷. Впрочем, шум, поднявшийся вокруг спектакля, способствовал его успеху: до конца 1816 г. «Урок кокеткам» ставился более 15 раз; в последующие годы пьеса также пользовалась популярностью²⁸.

Шаховской посвящал много внимания обучению актеров — Е. С. Семеновой, В. А. Каратыгина, И. И. Сосницкого; занятия с ним оказали большое влияние на сценическую карьеру певца В. М. Самойлова. Репетиции часто шли прямо в его квартире — ее называли «чердаком» Шаховского²⁹; здесь собирались актеры, художники, драматурги и поэты (П. А. Катенин, А. С. Грибоедов, И. А. Крылов, А. С. Пушкин, Н. И. Гнедич, Н. И. Хмельницкий и др.) обсуждались и даже писались пьесы, решались судьбы постановок и исполнителей.

В 1818 г., в результате конфликта с вице-директором конторы императорских театров князем П. И. Тютякиным Шаховской был уволен с должности и на некоторое время лишился возможности влиять на актуальный репертуар, а также продвигать постановку собственных пьес³⁰. Его драматургическая деятельность, однако, продолжалась с прежней интенсивностью.

В 1820-е гг., на волне романтических веяний в русской литературе и европейской моды на исторические романы В. Скотта, Шаховской обращается к поиску новых для себя тем и театральных форм. В 1820 г. он вместе с П. А. Катениным адаптирует для сцены роман Скотта «Айвенго» («Ivanhoe»; опубл.: 1819), превратив его в «романтическую комедию» «Иваной, или Возвращение Ричарда Львиное сердце» (впервые пост.: 21 января 1821 г.), обещающую увлекательное зрелище «с большим спектаклем, ристалищем, сражениями, дивертисментом, песнями, балладами и хорами»³¹. Предпринимая попытку создания драмы на исторический сюжет,

²⁵ Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 65.

²⁶ См., например, эпиграмматическую серию П. А. Вяземского «Поэтический венок Шутовского, поднесенный ему раз навсегда за многие подвиги» (1815), статью Д. В. Дашкова «Письмо к новейшему Аристофану» (1815), сатиру Д. Н. Блудова «Видение в какой-то огаде, изданное обществом ученых людей» (1815).

²⁷ Об «Арзамасском обществе безвестных людей» см. подробнее: Вацуро В. Э. В преддверии пушкинской поры. С. 19–26.

²⁸ См.: Гозенпуд А. А. А. Шаховской. С. 38.

²⁹ Квартира была расположена в верхнем этаже дома 12 по Малой Подъяческой улице.

³⁰ Рассказ о ссоре Тютякина с Шаховским см., например, в воспоминаниях секретаря вице-директора: Зотов Р. М. Записки // Исторический вестник. 1896. № 7. С. 33; подробнее о причинах конфликта см.: Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 81–84. В 1821 г. Шаховской вернулся в дирекцию императорских театров.

³¹ Комедия до сих пор не издана; ее полное название, фиксированное в режиссерском экземпляре, хранящемся в Санкт-Петербургской театральной библиотеке, см., например: Киселева Л. Вальтер Скотт в интерпретации русских «архаистов» // Эткиндовские чтения I: Сб. ст. по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинды (27—29 июня 2000). СПб., 2003. С. 43. Подробный анализ истории создания и содержания комедии см.: Там же. С. 43–55.

Шаховской ориентировался на новый для себя образец: теперь, кроме Мольера, его внимание занимал Шекспир, интерес к которому в 1820-е годы рос благодаря вышедшему в 1821 г. новому изданию переводов английского драматурга на французский язык, подготовленному Ф. Гизо и А. Пишо³². Первым для Шаховского серьезным опытом переделки Шекспира стала волшебная опера «с машинами и балетом» «Буря и кораблекрушение» (1821), адаптация пьесы «Бури» («The Tempest», 1612), довольно близко следовавшая оригиналу, за исключением неизбежных спрямлений и упрощений сюжетной линии³³. Осенью 1825 г. Шаховской представил публике сразу две свои «шекспировские» пьесы — одноактную прозаическую историческую комедию «Фальстаф» (премьера 8 октября 1825 г.) на основе хроники ««Король Генрих IV»» («King Henry IV», 1598) и комедию «Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень» (премьера 29 октября 1825 г.) — переложение на русские нравы «Укрощения строптивой» («The Taming of the Shrew», 1623). Последняя постановка была особенно хорошо принята публикой: до 1837 г. она стабильно входила в театральный репертуар, а позднее ставилась с перерывами вплоть до 1896 г.³⁴. Сохранив сюжетную коллизию оригинала, Шаховской модифицировал ее в соответствии с собственными представлениями о социальной функции драматургии: в его комедии строптивую и избалованную героиню удается перевоспитать с помощью благотворного влияния литературы и театра, которые, по убеждению драматурга, обладали способностью исправлять нравы³⁵. Инсценировки и адаптации чужих сюжетов, в основном занимавшие Шаховского в первой половине 1820-х гг., не ограничивались европейским материалом: например, в 1824 г. драматург превратил в «волшебную комедию» «Финн» поэму Пушкина «Руслан и Людмила» (1818–1820), а год спустя написал и поставил «романтическую трилогию» «Керим-Гирей, крымский хан» по мотивам «Бахчисарайского фонтана» (1821–1823)³⁶. Иронизируя над увлечением Шаховского разнообразными переделками, А. С. Грибоедов писал П. А. Катенину 17 октября 1824 г.: «...у Шаховского прежние погрешушки, только имя новое, он вообразил себе, что перешел в романтики, и с тех пор ни одна сказка, ни басня не минует его рук, все перекраивает...»³⁷. Между тем, описываемый период оказался для драматурга плодотворным: сохраняя верность «комедии нравов», он переосмыслил свои творческие подходы в соответствии с литературной модой, осуществлял важную функцию популяризатора лучших произведений европейской и русской литературы для зрительской аудитории и даже предпринял ряд сценических экспериментов в «попытках создания некоего синтетического жанра “комедии–балета” с рыцарской или экзотической тематикой»³⁸.

³² См.: Shakespeare W. Œuvres complètes de Shakspeare / Trad. de l'anglais par Letourneur / Nouv. éd., rev. et corr., par F. Guizot et A. P[ichot], traducteur de Lord Byron. Paris, 1821.

³³ См.: История русского драматического театра. Т. 2. С. 458; см. также: Булгаков А. С. Раннее знакомство с Шекспиром в России // Театральное наследие. Л., 1934. Сб. 1. С. 79.

³⁴ См.: История русского драматического театра. Т. 3. С. 224; Т. 4. С. 443.

³⁵ Подробнее о сюжете и особенностях сценического воплощения «Батюшкиной дочки» см.: Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 128–132.

³⁶ Об этих постановках см.: Денисенко С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 61–63, 216–220.

³⁷ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 82.

³⁸ Гозенпуд А. А. А. Шаховской. С. 55.

В 1824—1825 г. Шаховской работал в Комитете по театральным делам, где занимался подготовкой нового свода «Постановлений и правил внутреннего управления Императорской театральной дирекцией»³⁹. В конце 1825 г. он оставил службу и переехал в Москву, где почти сразу активно включился в театральную жизнь: участвовал в организации торжеств в честь коронации Николая I, готовил спектакли к постановке, руководил актерами. После недолгого творческого перерыва его начинает занимать новая тема: Шаховской увлекается вопросами национальной специфики русского театра и задумывается над проблемой создания народной драмы из русской истории. Принципиальный подход к решению новых задач остается прежним: Шаховской все так же ищет источник вдохновения в прошлом. Однако если раньше концептуальной основой ему служили произведения классиков европейской драматургии, то теперь его увлекает традиция русского «народного» театра до-сумароковской эпохи. Результатом исторических штудий драматурга на эту тему стала биография купца, а впоследствии актера и театрального деятеля Ф. Г. Волкова, который, по сведениям Шаховского, собирал духовные трагедии, приписывавшиеся Димитрию митрополиту Ростовскому, и основал в середине XVIII в. общедоступный театр в Ярославле⁴⁰. Этот материал послужил также основой для написанной Шаховским в 1827 г. комедии-водевиля «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра».

Сюжетная коллизия комедии разворачивается вокруг театральной постановки, которую Волков устраивает в кожевенном сарае в качестве сюрприза ко дню рождения своего отчима, купца Полушкина. Подьячий Фаддей Михеич, который считает театр чертовщиной, пытается сорвать спектакль, но ему это не удается благодаря противодействию актеров и публики. Наряду с традиционными для произведений Шаховского развлекательными и дидактическими задачами, комедия выполняла просветительские функции и содержала подробные экскурсы в историю ярославского театра. Последнюю, впрочем, Шаховской интерпретировал вольно, приводя ее в соответствие с собственной концепцией развития России как органичной, подготовленной самим ходом русской жизни практики усвоения и адаптации европейских идей и опыта. Переключки между комедией и написанной Шаховским чуть позже патриотической поэмой «Москва и Париж в 1812 и 1814 годах» (1829) показывают, что именно так Шаховской рассматривал реформы Петра I — как стимул, лишь ускоривший естественное стремление народа к просвещению. Развитию и обоснованию этой идеи должен был служить также задуманный драматургом в конце жизни труд под названием «Исторический обзор нашего просвещения», частью которого должна была стать и история театра⁴¹.

В 1830—1840-е гг. Шаховской принимал все меньше участия в театральной жизни и мало писал для сцены. Его опыты в других жанрах — патриотической

³⁹ См.: Ярцев А. А. Князь Александр Александрович Шаховской: (Опыт биографии) // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1824—1825 гг.: Приложение. СПб., 1896. Кн. 3. С. 3—4.

⁴⁰ См.: Иванов Д. А. «Биография Ф. Г. Волкова»: Об одной неизвестной статье А. А. Шаховского // Основание национального театра и судьбы русской драматургии (К 250-летию создания театра в России): Материалы научной конференции. Санкт-Петербург, 28—30 сентября 2006 г. / Санкт-Петербургский научный центр Российской академии наук. СПб., 2006. С. 18—23.

⁴¹ См. подробнее: Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 137—148.

поэзии и прозе — были, однако, не слишком удачны: стихотворения, которые он начал публиковать в периодике лишь в 1840 г., прошли незамеченными; задуманные в начале 1830-х гг. роман «Жизнь Александра Пронского», вдохновленный исторической беллетристикой М. Н. Загоскина, и цикл нравоописательных новелл «Русский Декамерон» остались незавершенными. Эти неудачи Шаховской отчасти компенсировал, обратившись к привычному для себя языку драматургии. Результатом увлечения Загоскиным стала переработка для сцены его романов «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (опубл. 1829) и «Рославлев, или Русские в 1812 году» (опубл. 1831) в «романтическое представление» «Праздник столетия на Волге» (1830) и «романтическую драму» «Рославлев» (1832)⁴². Предназначенный для «Русского Декамерона» сюжет, в свою очередь, послужил основой для оригинальной драмы Шаховского «Двумужница, или Зачем пойдешь, то и найдешь» (пост. 1832)⁴³. Зрительский успех ей обеспечили авантюрный сюжет, удачные музыкальные вставки, стилизованные под народную песню, и колоритное описание нравов русского купечества XVIII в. В анонимной рецензии, опубликованной в «Северной пчеле», пьеса приветствовалась как «первый образец истинно русской народной драмы, в которой, не отступая от правдоподобия, представлен быт и развита жизнь русских людей простого звания»⁴⁴. «Двумужница» прочно вошла в столичный театральный репертуар, где и оставалась вплоть до 1879 г.⁴⁵. Вторая пьеса Шаховского на сюжет, предназначенный для «Русского Декамерона», историческая комедия «Суженый не ряженный, или Святки в 1737 году» (1833)⁴⁶, носила более традиционный характер и была принята прохладно. Последняя комедия Шаховского, «Любовь-лекарь, или Врачебное новодурье», переработка комедии Мольера «Любовь-целительница» («L'Amour médecin», 1665), осуществленная в 1835–1839 г., была поставлена на сцене уже после смерти драматурга, в 1849 г.⁴⁷.

В последние годы жизни Шаховской полностью оставил драматургию. Он писал прозу, медитативные стихи и статьи по истории русского и античного сценического искусства, публиковавшиеся в периодике в начале 1840-х гг. Литературные новации огорчали и раздражали его: он превратился в законченного консерватора и уже не принимал участия ни в литературной, ни в театральной жизни. Пьесы его, однако, продолжали ставиться до конца столетия. Шаховской привил современной публике вкус к исторической комедии, оказал влияние на развитие жанра «народной драмы», а его сценографические эксперименты и попытки создания синтетического театрального жанра стали важной составляющей истории русского театра первой трети XIX в.

⁴² См.: История русского драматического театра. Т. 3. С. 307, 337.

⁴³ См.: Там же. С. 242.

⁴⁴ Северная пчела. 1832. № 267, 15 нояб. Подробнее об историко-литературном контексте пьесы и особенностях ее сценографии см.: Гозенпуд А. А. Шаховской. С. 67–68; Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 166—169.

⁴⁵ См.: История русского драматического театра. Т. 5. С. 440.

⁴⁶ См. там же. Т. 3. С. 318.

⁴⁷ См.: Гозенпуд А. А. Шаховской. С. 825. Подробнее о ней см.: Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа. С. 182—187.

ПОЧВЕННОЧЕСТВО

Идеология и история развития почвенничества, религиозно-философского и социально-культурно течения, оказали значительное влияние на культуру России второй половины XIX века, вместе с тем, составили существенную часть истории русской литературы.

Само определение этого феномена всегда вызывало трудности и в ряде случаев полемике. Идеологические постулаты почвенничества, достаточно ясные и четко обозначенные, тем не менее, не были сведены их авторами в едины манифест, рассыпаны по публицистическим статьям, письмам, мемуарам и художественным произведениям авторов, причастных к этому направлению. Имеющие универсальный характер концепции почвенников могут рассматриваться и как факторы литературно-общественной жизни, и как компоненты религиозно-философского учения, и в роли социальной программы, обладая при этом свойствами своего рода «христианского натурализма» и провиденциализма¹. Согласно сложившемуся мнению, центральной идеей, объединявшей почвенников, является консолидация общественных сил, преодоление социального, культурного и религиозного расколов в обществе, восстановление духовной связи интеллигенции и народа, «возвращение к народным основам, традициям и идеалам»².

Некоторые исследователи этого вопроса называют почвенничество литературным направлением, обращая его в тему литературно-общественной жизни³, Г. М. Фридлиндер рассматривал его как некую переходную ступень от славянофилов к народникам⁴. С. Л. Франк отмечал, что почвенничество являет собой ответ на кризис гуманизма в европейской мысли, представленного в середине XIX века марксизмом и ницшеанством, олицетворяющими собой различные версии зла — «корысть, злобу и зависть», «единственные подлинные двигатели человеческого прогресса», в то время как «возвышенное, духовное, благородное в человеке принципиально отвергается», и в этих условиях «образ человека окончательно меркнет...»⁵. Согласно мысли философа, почвенничество стремилось восстановить этот меркнувший образ. Литература по этому вопросу весьма обширна⁶. Представление о почвенничестве как продукте классовой идеологии

¹ См.: Микитюк Ю. М. Концепты христианского и национального в культурно-исторической теории почвенничества. Дисс. уч. ст. канд. философских наук. СПб., 2011.

² Григорьев А. А. Апология почвенничества. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 4.

³ См. напр.: Славянофилы. Историческая энциклопедия. Сост. и отв. редактор О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2009. С. 441.

⁴ Фридлиндер Г. М. Достоевский и его время Л., 1971 С. 84.

⁵ Интернет-ресурс - www.vehi.net (время посещения 11.09.2023)

⁶ Обзоры и библиографии историко-литературных исследований о почвенничестве см.: Богданов А. В. Почвенничество. Политическая философия А. А. Григорьева, Ф. М. Достоевского, Н. Н. Страхова. М., 2001; Микитюк Ю. М. Концепты христианского и национального в культурно-исторической теории почвенничества. Дисс. Канд. Культурологии. СПб., 2011. 225 с.

содержится в трудах Г. М. Фридендера⁷, В. Я. Кирпотин трактует почвенничества как «разночинно-интеллигентское течение»⁸. Существенный вклад в историю развития вопроса в своих книгах о журналах «Время» и «Эпоха» сделала В. С. Нечаева⁹. Заметно, что современные работы о почвенничестве отличает более объективный подход, чем это наблюдалось в советском литературоведении¹⁰.

«Органическая» теория, пронизывающая практически все тексты журнала «Время», придала ему весьма своеобразное место в мире российской публицистики. В то время как одни печатные издания критиковали «Время» слева («Русское слово», «Современник») или справа («Русский вестник»), а «Светоча» П. Н. Миллюкова искал середину между западниками и славянофилами, «Время» было несводимо ни к одной из ранее существующих идеологических платформ, выстраивая свою оригинальную позицию, имевшую, судя по успешной подписке немало сторонников в стране. Вероятно, есть основания считать почвенничество и стоящую за ним «органическую теорию» в целом реально востребованной общественно-философской доктриной.

Сопrotивление русского общества марксизму, особенно в его радикальных социально-революционных версиях и связанных с движением «реалистов» («нигилистов») во главе с Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым, Д. И. Писаревым, М. А. Антоновичем; М. А. Бакуниным, П. Л. Лавровым, П. Н. Ткачевым и др. является основным фактором возникновения этого общественного течения. О «нигилизме» впервые заговорил Н. И. Надеждин в статье «Сонмище нигилистов» («Вестник Европы», 1829), далее этот термин применялся для обозначения крайнего левого радикализма Н. А. Полевым, С. П. Шевыревым, В. Г. Белинским, М. Н. Катковым, И. С. Тургеневым, а также самими почвенниками — Ф. М. и М. М. Достоевскими, А. А. Григорьевым и Н. Н. Страховым, Н. И. Соловьевым. Согласно представлениям, сложившимся в русском обществе к середине XIX века, в формировании нигилизма большую роль, помимо К. Маркса и Ф. Энгельса, сыграли философы-позитивисты, О. Конт, Дж. Милль, Г. Т. Бокль, Г. Спенсер, Э. Литтре, И. Тэн, а также широко распространившиеся переводы трудов ученых-естественников, начиная с Ч. Дарвина с его «Происхождение видов путём естественного отбора» (1859) и включая переводы книг К. Бернара, Л. Бюхнера, Дж. Г. Льюиса, К. Фогта и ряда др. Наблюдая процесс

⁷ Фридендер Г.М. Достоевский и Лев Толстой (К вопросу о некоторых общих чертах их идейно-творческого развития) // Достоевский и его время. Л. 1971, с.84

⁸ Кирпотин В. В. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966. С. 200.

⁹ Нечаева В. С. Журнал М.М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861–1863. М., 1972; Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864–1865. М., 1975.

¹⁰ Авдеева Л. Р. История эстетической мысли. Т. 4, М., 1987; Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М., 1995; Русская философия. Словарь. М., 1995; История русской философии. М. 2001. Раздел III, глава VIII). Твардовская В. А. Достоевский в общественной жизни России. М., 1990; Скотов Н. Н. Н. Н. Страхов (1828-1896) // Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984. С. 5–43); Авдеева Л.Р. Русские мыслители: Ап. Григорьев, Н. Я. Данилевский, Н. Н. Страхов. М., 1992; Носов С. Н. Проблема личности в мировоззрении А. А. Григорьева и Ф. М. Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Вып. 8; Носов С. Н. Аполлон Григорьев. Судьба и творчество М., 1990. Необходимо особо отметить труды Б. Ф. Егорова, его книгу «Аполлон Григорьев» (М., 2000), а также составленные им библиографии А. А. Григорьева (Ученые записки Тартуского университета. 1960. Вып. 98) и Н. Н. Страхова (Ученые записки Тартуского университета. 1966. Вып.184).

поглощения этих идей русским обществом и фиксируя повальное увлечение молодого поколения материализмом, М. П. Погодин отметил в своем «Дневнике» за 1844 г. «ужасную пустоту» окружающей их интеллектуальной среды¹¹. С. Л. Франк в статье «Этика нигилизма» («Вехи», 1909) и Н.А. Бердяев в работе «Истоки и смысл русского коммунизма» определили идеологическую особенность нигилизма в том, что центральную роль в нем занимал специфический «нигилистический морализм», определявший облик левой русской интеллигенции. Л. П. Гроссман указал, что на формирование почвенничества большое влияние оказали отзвуки в русском обществе «желевских идей» (конгрессов Интернационала), от этой группы идеологом отталкивались А. А. Григорьев и братья Достоевские, формируя программу своего журнала.

Почвенники настаивали на том, что материализм ограничивает или даже отвергает правильное и объективное «понимание вещей»¹². А. А. Григорьев писал о материалистической диалектике: «Безотраднейшее из созерцаний, в котором идеал постоянно находится в будущем, в котором всякая минута мировой жизни является переходной формой к другой, столь же переходной форме, — бездонная пропасть, в которую стремглав летит мысль без малейшей надежды за что-либо ухватиться, в чем-либо найти точку опоры»¹³. Тем самым в 1860-е гг., в пореформенных условиях идеология западников и славянофилов обрела новые параметры актуальности, в русской публицистике широко обсуждались вопросы естественно-научного материализма, релевантности марксистской «классовой борьбы», спасительности идеи «прогресса». Почвенники поверяли весь этот идеологический багаж русской публицистической мысли проблемой национального самоопределения России, в уверенности в том, что без установки на родную почву «ничего не вырастет и никакого плода не будет»¹⁴.

Основную проблему русского социально-общественного устройства почвенники видел в расколах общества в экономической, культурной и религиозной сферах. О культурном и социальном противостоянии народа и дворянства, начиная с конца XVIII века, было написано немало произведений в самых различных жанрах, эта проблема стала едва ли не главной темой русской литературы на протяжении большей части XIX века. В.В. Зеньковский отметил основной тренд этого времени как стремление интеллигенции «сблизиться с народом, иногда даже слиться с ним, стремление войти в его мир и его интересы» со стороны образованной части русского общества приобрело после падения крепостного права, когда возникает тип «кающегося дворянина», «крепнет и творчески действует стремление стать ближе к народу»¹⁵. Эта проблема была основным стимулом к созданию новой общественно-политической доктрины, основанной на идее, что «...разъединение оканчивается. Петровская реформа, продолжавшаяся вплоть до нашего времени, дошла, наконец, до последних своих пределов. Дальше идти нельзя, да и некуда: нет дороги; она вся пройдена», далее возникает вопрос о том, каким образом войдет теперь Россия «в великую семью всех

¹¹ См.: Егоров Б.Ф. Аполлон Григорьев. М.: Мол. Гвардия, 2000. С. 45.

¹² Страхов Н. Н. Мир как целое. М., 2007. С. 378.

¹³ Григорьев А.А. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1980. С. 269–270.

¹⁴ Достоевский Ф. М. Объявление подписке на журнал “Время” на 1862 год // 9. 148.

¹⁵ Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М.: Республика, 2005. С. 87.

народов»¹⁶, с пожеланием, чтобы это произошло на началах «всепримиримости» и «всечеловечности»¹⁷, без каких-либо попыток утвердить главенство русского народа над любыми иными народами.

Важным фактором возникновения идеологии почвенничества была насущная необходимость консолидации всех здоровых общественных сил, заинтересованных в оздоровлении культурной, экономической и религиозно-нравственной сфер жизни страны. Эта идея была общим местом едва ли не во всех русских журналах этого времени самых разнообразных направлений. В журнале «Светоч» за это ратовал А. П. Милюков, познакомивший в 1859 г. братьев Достоевских с А. А. Григорьевым. А. И. Герцен, которого принято считать западником, признавал важность опоры на культурные традиции жизни страны, славянофилы, в свою очередь, например, И. В. Киреевский и К. С. Аксаков, позитивное отзывались о ряде черт общественно-культурной организации западноевропейских стран¹⁸. Духовно-интеллектуальное взаимодействие славянофилов и западников охватывало практически все вопросы русской действительности и было чрезвычайно продуктивным для движения общественной мысли¹⁹. Этому же способствовали многочисленные кружки и литературные салоны — Н. В. Станкевича, А. И. Герцена, А. П. Елагиной, Н. Д. Свербеева и мн. др. Фактически, славянофилы и западники образовывали нечто подобное двум полюсам магнита, на протяжении второй трети XIX века формируя линии творческого напряжения интеллектуальных и сил русского общества.

На протяжении всего XIX века идея о народности как основной культурной ценности истории страны витала в воздухе и тематически окрашивала многие произведения русской литературы. Принято считать существенным влияние на этот процесс философии немецкой романтической школы, в частности Ф. Шеллинга. В целом западноевропейская философская мысль оказывала мощнейшее влияние на русскую литературу и публицистику, знаковым событием в этом смысле является личная встреча Н. М. Карамзина с И. Кантом. Московские «любомудры» на своих заседаниях обсуждали философию Шеллинга, возможно влияние взглядов немецкого философа и на произведения старших славянофилов, А. С. Хомякова и И. В. Киреевского, а также «младославянофилов», неслучайно А. А. Григорьев определял себя как человека «трансцендентальной закваски»²⁰.

Среди исторических предпосылок возникновения почвенничества как идеологии, направленной на решение широкого круга общественных проблем, следует выделить внутреннюю политику русского государства на всем протяжении XVIII и в первой половине XIX в., направленную на формирование сословий с резко различающимися правами — о наследственном владении жалуемой царем земли (1714 г.), «Жалованная грамота» (1711) и др. — все более отдалявшую дворянскую интеллигенцию от коренных начал русской жизни. Культурная ориентация на Западную Европу и попытки сохранения традиционных начал народной жизни породили

¹⁶ Достоевский Ф. М. Объявление подписке на журнал «Время» на 1861 год // Д., 18.36.

¹⁷ Достоевский Ф. М. Ряд статей о русской литературе // Д., 18. 55.

¹⁸ См.: Сербиненко В. В. История русской философии XI-XIX вв. М., 1993. С. 81–89; Замалеев А. Ф. Лекции по истории русской философии. СПб., 1994. С. 74–96.

¹⁹ См.: Кошелев В. А. в своей превосходной работе «Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов. (1840–1850-е годы)». Л., 1984.

²⁰ Григорьев А. А. Нечто весьма скандальное о веяниях вообще // Эпоха. 1864. № 3. С. 130.

движения славянофилов и западников. Славянофилы настаивали на необходимости выстраивать государственные институты на основе национальных традиций с ориентацией на жизнь простого народа, западники требовали развития русской государственности в концептуальных рамках выработанных в Западе принципов уважения к правам человека.

К середине XIX века в стране нарастала усталость от репрессивного режима Николая I, росли надежды на «царя освободителя» Александра II, который провел ряд реформ, ожививших русскую культурно-общественную жизнь. Один из лидеров почвенничества Н. Н. Страхов назвал этот период «воздушной революцией», временем «глубочайших переслаиваний во всем составе и сложении русского общества»²¹. Литература, освобожденная от цензуры, получила статус важнейшего фактора развития общественной жизни, имея возможность свободно поднимать ранее запрещенные темы. Одновременно нарастал духовный кризис, охвативший все слои общества, темы русской литературы оказались связаны с вопросами «что делать» и «кто виноват», возникла неудовлетворенность подлинностью и искренностью церковной жизни. Г. Флоровский отметил, что «вся история русской интеллигенции проходит в девятнадцатом веке под знаком религиозного кризиса»²². Высшие слои русского общества, увлеченные «диалектическим материализмом», теряли возможность бытийной идентификации, основания своего существования.

Реакцией государства на растущую популярность материализма стала концепция «официальной народности» С. С. Уварова «Православие, Самодержавие, Народность», также направленная на противостояние будущим социальным и политическим катаклизмам, которые обещает «исторический материализм» К. Маркса. Параллельно действовала идеология либерально-революционного народничества, представленная авторами «Современника», «Отечественных записок» и «Русского богатства» — Г. И. Успенским, А. П. Щаповым, П. Л. Лавровым и Н. К. Михайловским. Революционно-социалистическое крыло народничества представляли М. А. Бакунин, П. Л. Лавров, Г. Н. Ткачѳв и др. Это сопровождалось появлением литературных произведений, в которых понималась тема национально-культурного самосознания, обсуждалась мысль о ценностях традиционной народной жизни. Почвенничество возникло как результат развития этих процессов, резко ускорившихся в 1860-е гг. в связи с проведенными Александром II реформами. Произошел бурный «рост числа газет и журналов, на страницах которых с доселе невиданной свободой обсуждались острейшие социально-экономические вопросы; в них было разрешено создать разделы иностранной и внутренней политики. Предельно интенсифицировалась политическая мысль, приобрели новые и более четкие очертания либеральные, консервативные и радикально-демократические направления»²³. Центральной осью идеологического противостояния разных направлений и теорий национального

²¹ Флоровский Г. Пути русского богословия. Изд. 3-е. Париж, 1937. С. 285.

²² Флоровский Г. Пути русского богословия. Минск.: Харвест, 2006. С. 288.

²³ Богданов А. В. Политическая философия почвенничества. Дисс. уч. ст. кандидата политических наук. М., 2002. С. 4.

самоопределения России было противоборство идеологий западников и славянофилов.

Западники, вслед за П. Я. Чаадаевым и продолжая традиции Просвещения, видели в странах Западной Европы воплощение на социально-политическом уровне идеи законности и справедливости. Будущее России представлялось им как перспектива «догнать» Запад в культурном и социальном отношениях, «встать вровень, с его мировым культурным авторитетом», как указывал П. И. Новгородцев²⁴. Эта идея не встречала у почвенников поддержки, Ф. М. Достоевский писал: «... хотели поспешить и все подогнать, а вместо этого застряли; ибо, не смотря на все торжественные возгласы наших западников, мы застряли»²⁵. Другим упреком в адрес западников со стороны почвенников было стремление свести национальное своеобразие разных народов «в один общий тип». Н. Н. Страхов считал, что некритическое перенимание чужих теорий привело к появлению нигилизма, который всегда имеет «каких-нибудь божков и оракулов, может быть превратно понимаемых, но от всего сердца поклоняемых и славимых»²⁶. Достоевский определял этот синдром легкомысленного отклика общества «на всякую дрянь»²⁷ словосочетанием «лакейство мысли», в котором видел рабское стремление угодить чужому авторитету, «вычистить ему сапоги»²⁸. Нельзя сказать, что такого рода критика принадлежала одним почвенникам, подобного рода выпады принадлежат и одному лидеру «нигилистов» В. П. Буренину, в пародиях на произведения И. С. Тургенева²⁹.

Отказываясь в своих концепциях от политического аспекта, почвенники предлагали искать «правду» не вне себя, но в «в себе самом», по их мнению, лишь тогда «узришь правду», это касалось и личности человека, и процессов национальной самоидентификации³⁰. Отрицая необходимость подражания и подчинения кому бы то ни было, пусть даже и признанным авторитетам, почвенники были близки западникам в утверждении мнения о необходимости и необратимости реформ Петра I, идее о свободе личности, в отказе от ее поглощения каким бы то ни было анклавом или авторитетом, а также в вопросе о крайней необходимости преобразований общественной жизни России. Полемическое острие почвенников было направлено не столько в адрес Запада, «страны святых чудес» по выражению Достоевского, сколько на социально-революционные тенденции, которые обели огромную популярность в среде русской учащейся молодежи, образовав общественное движение, по мнению почвенников, неминуемо приводящее к социальной катастрофе. В романе «Бесы» Достоевский провел исчерпывающий художественный анализ этого явления, а Н. Н. Страхов в трилогии «Борьба с Западом в нашей литературе» показал

²⁴ См Новгородцев П И Избранные труды. М.: РОССПЭН, 2010; Новгородцев П. И. Лекции по истории философии права. Учения нового времени, XVI-XIX вв. Изд 3-е. М: КРАСАНД, 2011; Сорокин П. А. Вечный мир и всемирное единение народов. Петроград: Рев мысль, 1917; Сорокин П. А. О свободах Неотъемлемые права человека и гражданина. Петроград: Рев мысль, 1917.

²⁵ Д., 21.93.

²⁶ Страхов Н.Н. Литературная критика. М.: Современник, 1984. С. 76.

²⁷ Д., 11. 111.

²⁸ Д., 11. 149.

²⁹ Баршт К.А. Новые линии. СПб.: Нестор-История. 2022. С. 314–321.

³⁰ Д., 26.139.

бездуховность и бесчеловечный характер революционных теорий. А. А. Григорьев в письме Ап. Майкову в 1860 г. писал, что лице революционных преобразователей «Антихрист народился», и если человечество примет эту «религию плоти и практичности», «останется только повеситься на одной из тех груш, возделыванием которых стадами займется улучшенное человечество»³¹.

В отличие от славянофилов, для которых русским народом было, в первую очередь, крестьянство, почвенники включали в это понятие все слои русского общества, в частности, купечество, городское мещанство — «бытии чисто великорусской промышленной стороны России»³², неслучайно придавали столь важное значение в пропаганде своих идей драматургии А. Н. Островского. В своих письмах, фельетоне «Петербургская летопись», других произведениях Достоевский не раз высказывался критически о идеологии славянофильства, в которой находил слишком много «головных» теорий при недостатке прагматического начала. Кроме того, почвенники не были склонны преувеличивать противостояние западничества и славянофильства, которые были скорее двумя берегами течения русской общественной жизни, чем непримиримыми противниками.

А. А. Григорьев отмечал, что крайности существовали у отдельных представителей обоих течений русской мысли, однако «ни широкая и многосторонняя натура Хомякова, ни глубокий ум И. В. Киреевского не были чужды понимания красоты и величия идеалов западной жизни, тем более, что и тот и другой, да и все славянофильство, на этих идеалах воспитались»³³. Фиксируя это положение, В. В. Зеньковский отрицал «ходячее мнение» об антизападничестве славянофильства, эта тенденция «смягчалась их христианским универсализмом», «это вовсе не было антизападничеством, а соединялось даже со своеобразной и глубокой любовью к нему»³⁴. Такова же, в сущности, была позиция почвенников в их критике Запада, Григорьев писал: «Грязные же адепты мракобесия и существующего подхватывали слова, что Запад отжил, и переводили их словами, что Запад сгнил; из чего eo ipso выходил странный для многих, хоть вовсе не логический результат, что у нас все процветает, ”тишь да гладь, Божья благодать!”»³⁵.

Почвенники черпали информацию, использовали теоретические ресурсы и западников, и славянофилов, не слишком сосредотачиваясь на их противостоянии и воспринимая как отдельные смысловые блоки труды А. С. Хомякова и А. И. Герцена, И. В. Киреевского и Т. Н. Грановского. Кроме того, заметил А. А. Григорьев, основная тема их полемики плохо проходила цензурный контроль, «важные и существенные вопросы науки и жизни должны были высказываться и оспариваться в каких-то мистических формах», и дело доходило до того, что

³¹ Зильберштейн И. С. А. Аполлон Григорьев и попытка возродить «Москвитянин» (накануне сотрудничества в журнале «Время») // Литературное наследство. Том 86. М.: Наука, 1973. С. 573.

³² Григорьев А.А. Письмо М.П. Погодину. Апрель 1857 г.// Григорьев А.А. Письма. М., Наука. 1999. С. 127.

³³ Григорьев А.А. Апология почвенничества. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 448–449.

³⁴ Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М.: Республика, 2005, с. 38.

³⁵ Григорьев А. А. Апология почвенничества / Составление и комментарии А. В. Белова. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 449.

зачастую «дело шло вовсе не о том, о чем шла речь»³⁶. И, разумеется, те или иные представители западничества или славянофильства оказывались более или менее близки А. А. Григорьеву, Михаилу или Федору Достоевскому, Н. Н. Страхову. Для Григорьева, например, кумиром был А. С. Хомяков: «Кто читал глубокие, хотя небольшие количеством французские брошюры Хомякова, в которых полемиически развивал он все свое религиозно-философское мирозерцание, тот, вероятно, сразу понял, какая непроходимая бездна отделяла славянофильство от учений мрака»³⁷. Себе в достоинство Григорьев вменял, что не позволил вымарать в его статьях дорогие ему «имена Хомякова, Киреевского, Аксакова, Погодина, Шевырева»³⁸. Со своей стороны Ф. М. Достоевский сознавался в «Дневнике писателя»: «Я во многом убеждений чисто славянофильских, хотя, может быть, и не вполне славянофил. Славянофилы до сих пор понимаются различно. Для иных, даже и теперь, славянофильство, как в старину, например, для Белинского, означает лишь квас и редьку. Белинский действительно дальше не заходил в понимании славянофильства. Для других (и, заметим, для весьма многих, чуть не для большинства даже самих славянофилов) славянофильство означает стремление к освобождению и объединению всех славян под верховным началом России — началом, которое может быть даже и не строго политическим. И наконец, для третьих славянофильство, кроме этого объединения славян под началом России, означает и заключает в себе духовный союз всех верующих в то, что великая наша Россия, во главе объединения славян, скажет всему миру, всему европейскому человечеству и цивилизации его свое новое, здоровое и еще неслыханное слово»³⁹. Разумеется, славянофильство Достоевского относилось к третьему пункту его типологии. Григорьев также признавал свое идеологическое родство со славянофилами⁴⁰.

Действительно, на теоретическом уровне почвенники были близки славянофилам по многим позициям: защищая самобытность России и требуя отказа от любых некритических заимствований, в идее сближения интеллигенции и народа и духовном единстве нации, в осознании тупика, в котором оказалась Россия как страна, волей Петра I поставленная на европейский путь развития. Достоевский писал по этому поводу: «... Россия вовсе была не Европа, а только ходила в европейском мундире, но под мундиром было совсем другое существо. <...> Славянофилы, конечно, знали во сто раз более западников, но и они действовали почти что ошупью, умозрительно и отвлеченно, опираясь более на чрезвычайное чутье свое»⁴¹. А. де Лазари указал на некоторую мечтательность славянофилов, которые лелеяли «поэтическую грёзу воссоздать Россию по идеальному взгляду на древний быт, взгляду, составившему вместо настоящего понятия о России какую-то балетную декорацию,

³⁶ Григорьев А.А. Апология почвенничества / Составление и комментарии А. В. Белова. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 452.

³⁷ Григорьев А. А. Апология почвенничества. 450-451.

³⁸ Григорьев А. Письма // Эпоха. 1864. № 4. С. 46. Речь идет о редактировании статьи Григорьева для журнала «Время». См.: Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864–1865. М., Наука. 1975. С. 155–157.

³⁹ Д., 25.195.

⁴⁰ Григорьев А. Письмо Н. Страхову от 8 июня 1864 г. // Эпоха. 1864. № 9. С. 24.

⁴¹ Д., 23.41.

красивую, но несправедливую и отвлеченную»⁴². Попытка славянофилов возвести в социальный идеал крестьянскую общину вызывали у почвенников сомнения, они считали приоритетом вопрос о нравственном состоянии каждого отдельного человека.

Общепринятое представление о том, что славянофилы идеализировали допетровскую Русь, требует коррекции. А. С. Хомяков в своей статье «О старом и новом» составил довольно внушительный список тяжелых черт жизни Московской Руси, сетуя, что: «Ничего доброго, ничего благородного, ничего достойного подражания не было в России. Везде и всегда были безграмотность, несправедливость, разбой, крамола, угнетение личности, бедность, неустройство, непросвещение и разврат. Взгляд не останавливается ни на одной светлой минуте в жизни народной, ни на одной эпохе утешительной...»⁴³. Мнение, что именно петровы реформы раскололи русское общество на интеллигенцию и народ, опровергается Ю. Ф. Самариным, который указал, что «кочевая общерусская дружина» не была местом, где царил интерес к науке и образованию, «в ней были уже допущены раздвоение и внутренний разлад общественной жизни...»⁴⁴. Хомяков подчеркивал, что в этих условиях ни о каком развитии темы прав личности не было и речи, существовала «крайность личной отделенности», которая «стремилась сомкнуться в самой себе, в порядок самостоятельный и отдельный от всего общества», в то время как личность обращалась «в нумер»⁴⁵.

Следует отметить, что при всем своем идеализировании русского народа, славянофилы достаточно жестко критиковали отдельные свойства национального характера. А. С. Аксаков сделал это в своем известном стихотворении «Россия», в тон ему А. А. Григорьев отказался от панегирика идеальному старосте из произведения К. Аксакова «Князь Луповицкий», противопоставив ему не отличавшемуся добродетелями Любима Торцова⁴⁶. Суммируя эти сходства и различия между славянофилами и почвенниками, Н.А. Бердяев заметил: «Идея личности, столь же центральная в религии Христа, как и идея соборности, была задавлена в славянофильской общественной философии. Русская сельская община фактически давила личность, принудительно оставляла ее на низком уровне культуры, и потому ее нужно было устранить во имя высших форм культурной жизни...»⁴⁷. Об этом же писал А. Н. Майкову Григорьев⁴⁸. Размышляя о смысле и значении славянофильства как предтечи почвенничества, В. С.

⁴² Д., 18.115.

⁴³ Хомяков А. С. Всемирная задача России. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 206.

⁴⁴ Самарин Ю. Ф. Чему мы должны научиться // Самарин Ю. Ф.

Православие и народность. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 311.

⁴⁵ Хомяков А. С. По поводу статьи И. В. Киреевского «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России» //

Хомяков А. С. Всемирная задача России. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 382–384.

⁴⁶ А. А. Григорьев. Материалы для биографии. Пг., 1917. С. 189.

⁴⁷ Бердяев Н. А. Константин Леонтьев. Алексей Степанович Хомяков. М.: АСТ, 2007. С. 404.

⁴⁸ А. А. Григорьев з письме А. Н. Майкову от 9/21 января 1858 писал: «Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе есть именно слабая сторона славянофильства» (Григорьев А. А. Письма. С. 183)

Соловьев заметил: «Грех славянофильства не в том, что оно приписало России высшее призвание, а в том, что оно недостаточно настаивало на нравственных условиях такого призвания. Пускай бы эти патриоты еще больше возвеличивали свою народность, лишь бы они не забывали, что *величие обязывает...*»⁴⁹.

Достоевский не пытался скрывать, что многое почеркнул из этих наблюдений и выводов славянофилов, извлекая уроки из их ошибок и промахов, А. А. Григорьев подчеркивал: «По моему взгляду политическому — был и остаюсь славянофилом»⁵⁰. Можно сделать вывод, что почвенничество — это прагматическая коррекция славянофильства, обращающая их теоретические концепции в практическое дело — социально-культурный проект. Преодолевая «теоретизм» славянофилов и учась у них верному взгляду на вопрос о необходимости укоренения общественных институтов на национальной культурной основе, почвенники попытались «балетную декорацию» обратить в необходимый, насущный фактор реальной жизни.

Первое произведение почвенников принадлежит перу Михаила Михайловича Достоевского, который в 1860 году опубликовал в журнале «Светоч» статью о «Грозе» А. Н. Островского⁵¹. В этой статье впервые были оглашены многие мысли, которые позже развивал Ф. М. Достоевский и другие участники почвеннической корпорации, в частности, именно он наметил основу концепции русского «всечеловека», которая через двадцать лет получила свое полное выражение в «Речи о Пушкине» в 1880» г.

Начало осуществлению почвеннического проекта было положено в январе-феврале 1860 г.⁵², когда состоялось знакомство Ф. М. и М. М. Достоевских с А. А. Григорьевым, на литературных «вторниках» А. П. Милюкова⁵³, регулярным посетителем которых, по возвращении из ссылки Федора Михайловича, стали братья Достоевские, принимавшие там активное участие в прениях по злободневным вопросам русской жизни⁵⁴. Первым целенаправленным изложением почвеннических идей следует считать серию статей А. А. Григорьева, с которой он поделился размышлениями о сохранении национальных традиций в купечестве и о возможности

⁴⁹ Соловьев В.С. Национальный вопрос в России // Соловьев В. С. Собр. соч. в 10 т. 2-е изд. Т. 5. СПб., 1912. С. 393.

⁵⁰ Григорьев А. А. Письма. С. 264.

⁵¹ Фридендер Г.М. У истоков почвенничества (Достоевский и журнал «Светоч») // Известия АН СССР. Серия литературы и языка М.: Наука, 1971. № 5. С. 405.

⁵² Достоевский вернулся в Петербург из ссылки в 20-х числах 1859 г. (Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. 1821–1881. СПб.: Академический проект, 1999. Том 1. С. 280).

⁵³ Нечаева В С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» 1861 - 1863. М., 1972. С. 36.

⁵⁴ См.: Н. Н. Страхов. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского: СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. Отд. I. С. 270–271.

преодоления противоречий в идеологии славянофилов и западников⁵⁵, а затем в почвенническом «Времени», в первый год его существования⁵⁶.

Идеологическим предшественником почвенничества и, одновременно, прямым наследником старших славянофилов являлась так называемая «молодая редакция» журнала «Москвитянин», возглавляемая будущими сотрудниками «Времени» — А. А. Григорьевым и А. Н. Островским. Идеолого-публицистический анклав нового «Москвитянина» образовался в 1850 г., когда его редактора, М.Н. Погодин передал образы правления А. Н. Островскому. Помимо Григорьева, с журналом сотрудничали А.Ф. Писемский, Т.И. Филиппов, Б.Н. Алмазов, Е.Н. Эдельсон и др. Их объединяла тема национального самоопределения России, пути развития отечественной культуры, вопросы русской историософии. Журнал существовал вплоть до 1856 г. О причинах распада журнала А. А. Григорьев написал Е. Н. Эдельсону, что тот выдвигал требование «условиться в принципах», однако это оказалось невозможно: «если б ты знал, до чего и сколь основательно во мне вражда к официальному православию»⁵⁷. Подобного рода недоверие к методам административного управления религиозной жизнью людей было и у Достоевского, что получило свое полное воплощение в «поэме» «Великий инквизитор» в романе «Братья Карамазовы». Помимо «молодого» «Москвитянина» славянофильских позиций в эти годы придерживалась еженедельная газета «День» (1861—1865 г., гл. ред. И.С. Аксаков), а также упомянутый выше «Светоч» А. П. Милукова.

В редакцию журнала вошло немало талантливых писателей и публицистов. Помимо братьев Достоевских и А. А. Григорьева, это философ и обозреватель естественно-научной литературы Н. Н. Страхов, критик Д. Аверкиев (1836—1905), Вс. Крестовский, политический обозреватель А. Е. Разин (1823—1875), имевшего медицинское образование критика Н. И. Соловьева (1831—1874), музыкального критика П. П. Сокальского (1832—1875), Д. В. Аверкиева (1836—1905), обозревателя А. У. Порецкого (1819—1979), историка А. П. Щапова (1831—1876), других бывших участников «Москвитянина». Журнал существовал два с половиной года и был запрещен за статью Н. Н. Страхова «Роковой вопрос», посвященную праву Польши на самоопределение в связи с польским восстанием 1862—1863 гг.

⁵⁵ О правде и искренности в искусстве. По поводу одного эстетического вопроса. Письмо к А.С. Хомякову // Русская беседа. 1856. № III; Несколько слов о законах и терминах органической критики // Русское слово. 1859. № 5; Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Русское слово. 1859. №№ 2 и 3; И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо». Письма к Г. Г. А. К. Б. // Русское слово. 1859. №№ 4, 5, 6 и 8; После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Русский мир. 1860. № 5, 6, 9, 11.

⁵⁶ Народность и литература // Время. 1861. № 2; Западничество в русской литературе. Причины происхождения его и силы 1836—1851 // Время. 1861. № 3; Белинский и отрицательный взгляд в литературе // Время. 1861. № 4; Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия // Время. 1861. № 5.

⁵⁷ Письмо А. А. Григорьева Е. Н. Эдельсону от 13/25 ноября 1857 // А. А. Григорьев. Письма. С. 157.

Печатный орган почвенников, журнал «Время», начал выходить с января 1861 года. Главным редактором и владельцем журнала стал М. М. Достоевский, Федору Михайловичу как бывшему политическому ссыльному не дозволялось владение печатным органом. Его программа, не без элементов «эзопова языка», необходимого, чтобы не подвергать журнал опасности, была вкратце изложена в опубликованных в разных печатных изданиях «Объявлении о подписке на журнал “Время”». Здесь впервые прозвучали тезисы о коренном религиозно-культурного преобразования жизни России и, далее, всего человечества, проект консолидации всех общественных сил вокруг этой мысли. Последовавший затем «Ряд статей о русской литературе» Ф. М. Достоевского в первом номере только что организованного журнала разьясняет содержание этого проекта. И, разумеется, тут же подверглись жесточайшей критике с трех сторон: идеологического неприятия этой идеи со стороны «нигилистов», когнитивной неготовности ряда современников усвоить основную мысль доктрины Григорьева и братьев Достоевских и простого непонимания, связанного с неясностями в изложении основного тезиса, что, в первую очередь, объяснялось жестким цензурным надзором за бывшим политическим ссыльным Достоевским и его также не вполне благонадежным братом Михаилом Михайловичем. Журнал проводил свою политику, по ряду пунктов оппозиционную и по отношению к «реалистам» «Современник» по главе с Н. Г. Чернышевским и с консерваторами «Русского вестника» во главе с М. Н. Каткова и даже с родственным, казалось бы, славянофильскогоклонения «Днем» И. С. Аксакова. Основные оппоненты «Времени» находились в «Русском слове» и «Современнике» — Д. И. Писарев, В. А. Зайцев, М. А. Антонович. Бурная полемика Достоевского с оппонентами относительно идеи почвенничества изложена В. С. Нечаевой в ее известном труде о журнале «Время»⁵⁸.

Борьба оппонентов с «Временем» шла в двух направлениях: критика почвеннических теорий как, якобы, устаревших и ретроградных (на этом пути радикальными журналистами нигилистического склада было создано также немало пародий⁵⁹), и критика в личный адрес братьев Достоевских, Н. Н. Страхова и А. А. Григорьева. Звучали оценки А.А. Григорьева как бродяги, неудачника, последнего романтика, борца с гегельянством; Н. Н. Страхова, напротив, упрекали в гегельянстве, приписывали националистические взгляды. Говорилось также о голом схематизме почвенников, не ведущем ни к каким практическим изменениям в реальной жизни⁶⁰, как писал В. А. Зайцев, «сами они ничего не делали положительного и ничего не

⁵⁸ См.: Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1864-1863. М.: Наука, 1972. С. 195–265.

⁵⁹ 22 февраля 1863 года был опубликован фельетон В. П. Буренина и В. С. Курочкина «Ванна из „почвы“, или Галлюцинации М. М. Достоевского. Фантастическая сцена», который был откликом на почвеннические выступления журнала «Время». Фельетон в издательской форме представлял идеологию журнала братьев Достоевских, сравнивая их концепцию с жабой, которая тужилась стать великой, но в результате лопнула, и от нее осталась одна только «почва». (См.: Ф. М. Достоевский: Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 86. М.: Наука, 1973. С. 389).

⁶⁰ Писарев Д. И. Цветы невинного юмора// Писарев Д. И. Полное собрание сочинений и писем в 12 томах. М., Наука, 2002. С.325–358. О борьбе Д. И. Писарева с «Временем» братьев Достоевских см.: То же. С. 509–511.

сделали»⁶¹. С некоторыми из оппонентов, например, М. А. Антоновичем, Достоевский вступал в многомесячные полемике, пытаясь утвердить свою правоту на страницах «Времени»⁶².

О создании журнала Ф. М. Достоевский вспоминает так: «Мысль об издании журнала возникла у Михаила Михайловича еще давно. Мысль его состояла в том, что нужен свежий литературный орган, независимый от обязательных журнальных преданий, вполне самостоятельный, чуждый партий, чуждый застарелых, преемственных и почти бессознательных антипатий, не поклоняющийся авторитетам и совершенно беспристрастный. С другой стороны, необходимо обращение к народности, к началам народным и возбуждение оторвавшегося общества к изучению народа нашего и к уверованию в правду основных начал его жизни. Михаил Михайлович был убежден, что все неудачи русского общества, вся бесхарактерность некоторых слоев русской народности происходит именно от разлагающего, ленивого и апатичного нашего космополитизма. Когда-то, в молодости своей, он был страстным, самым преданным фюреристом. Процесс обращения от беспочвенного, отвлеченного к чисто русскому обращению, к русскому, родному верованию произошел с ним органически, нормально, как всегда бывает с людьми, действительно одаренными жизненностью. Он очень хорошо знал, что идея почвы, народности — идея не новая, не отысканная кем-нибудь, не мечтателем каким-нибудь, выдуманная для собственного удовольствия, а рано или поздно обязательная каждому русскому»⁶³. Название журналу подсказало общее представление о 1860-х гг. как «переходном» времени, которое на века определит будущее России⁶⁴.

Журнал существовал два с половиной года и был запрещен за статью Н. Н. Страхова «Роковой вопрос», посвященную праву Польши на самоопределение в связи с польским восстанием 1862–1863 гг. В рамках почвеннической идеи в статье анализировались глубокие различия между католической культурой Польши и православной Россией, однако это было сочтено компетентными органами посягательством на интересы империи, 24 мая 1863 г. журнал был запрещен. Цензор А. В. Никитенко записал 28 мая в своем дневнике: «В апрельской книжке журнала „Время“ напечатана статья под названием „Роковой вопрос“ и подписанная „Русский“, самого непростительного свойства. В ней поляки восхваляются, названы народом цивилизованным, а русские разруганы и названы варварами»⁶⁵.

⁶¹ Зайцев В. А. Славянофилы победили // Зайцев В. А. Избранные сочинения в 2 т. Т. 1. 1863–1865. М.: Изд-во Всесоюз. О-ва политкаторжан и ссыльнопоселенцев, [1934]. С. 242.

⁶² См.: Посторонний сатирик [М.А. Антонович]. Любовное объяснение с «Эпохой» // Современник. 1864. Т. 104. № 10. С. 245–267; Антонович М. А. О почве (не в агрономическом смысле, а в духе «Времени») // Антонович М. А. Литературно-критические статьи. М.; Л.: Гослитиздат, 1961. С. 14.

⁶³ Д., 20. 121.

⁶⁴ Эта мысль рефреном повторяется в текстах почвенников, напр.: Д., 20. 15, 173, 190, 192 и др.; Григорьев А.А. Апология почвенничества. С.329.

⁶⁵ Никитенко А. В. Дневник в трех томах. Т. 2. 1858–1865. М.: ГИХЛ, 1955. С. 335. В отставку был отправлен цензор, пропустивший статью, см. также воспоминания об этом автора статьи,

Братья Достоевский незамедлительно принялись за организацию нового журнала с синонимичным названием «Эпоха», который вышел в свет в январе следующего, 1864 года, издавался после смерти М. М. Достоевского Федором Михайловичем Достоевским и далее потерпел финансовый крах и был прекращен в 1865 г.⁶⁶ Далее почвенничество развивалось как религиозно-культурная идея и социально-общественная программа в работах Н. Н. Страхова, В. С. Соловьева, романах Достоевского, в которых на протяжении всего своего дальнейшего творческого пути писатель продолжал развивать почвеннические заветы в своих литературных творениях и публицистических работах в «Дневнике писателя» вплоть до своей кончины в 1881 г. Н. Н. Страхов, в свою очередь, реализовывал корневую методологию почвенников в своих философских трудах, выступал апологетом книги Н. Я. Данилевского «Россия и Европа».

В основе всех писаний почвенников, включая статьи А. А. Григорьева, философские труды Н. Н. Страхова и художественные произведения Ф. М. Достоевского лежала общая для них «Органическая теория». В ее основе лежала мысль, что мир представляет собой целостное единство, живое вещество-существо, типологически подобное единству биологического индивидуума, где человек — важнейший «узел бытия» этого мирового единства⁶⁷. Отсюда вытекает цель и смысл его существования — своими личными усилиями продолжить действие универсального принципа органичности на все сферы общественной и государственной организации. Социально-общественная доктрина «почвенничества» являет собой вариант ответа на «вековечный вопрос» о цели и смысле человеческого существования, о Боге и месте человека в Мироздании, требуя связать человека с тем, от чего оторван и что грубо искажает смысл его жизни и всего сообщества в целом — с религиозно-нравственной «почвой», на которой только и произрастает все ценное, что смогла выработать человеческая культура за тысячелетия своего существования.

Гносеология почвенников отталкивалась от идеи, что полная информация о мире разуму недоступна, претензии Гегеля на охват всего сущего формально-логической системой тез и антитез несостоятельна, любые умозрения и теоретические конструкции неизбежно расщепляют единство окружающего нас живого мира, требующего к себе синтетического, целостного взгляда, погружения в глубины жизни и духа. Отсюда категорическое неприятие почвенниками любых теорий и догм, включая и церковные догматы. Философский анализ «органической теории», основным автором которой был А. А. Григорьев, содержится в работах Н. Н. Страхова, который определил основную ее мысль как связность, единство и цельность всех явлений частной и общественной жизни человека⁶⁸. Согласно Страхову, мир представляет собой систему и иерархию тел, предметов, явлений и сущностей; органический принцип устройства Мироздания требует принципиальной опоры на «глубины человеческой сущности... где сливаются дух и тело, где ... сосредоточено все наше существование»⁶⁹. Основным методическим правилом в «органическом»

Н. Н. Страхова (Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб. 1883. С. 245–258).

⁶⁶ См.: Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». С. 20–22.

⁶⁷ Страхов Н. Н. Мир как целое. М.: Издательство Юрайт, 2019. С. 10.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Страхов Н. Н. Жители планет // Время. 1861. № 1. С. 52.

анализе явлений реальности, понимаемой как совершенство и «гармония», являлось стремление увидеть и зафиксировать смысл связи факта или явления с целым, опираясь на наличные признаки этой связи, в рамках принципа, что любое явление отражает в себе особенности функционирования целого, в то время как «человечество образует *единый организм*», также подчиняющийся действующему общему закону⁷⁰. Продвигая органическую концепцию, сотрудник «Времени» и «Эпохи» Д. А. Аверкиев (1836–1905), предполагал, что организм представляет собой «монаду», «нечто цельное, неделимое, законченное в самом себе, монада, развивающаяся по своим собственным законам. Не внешние причины строят организм, а он сам развивается изнутри...»⁷¹. Все это, разумеется, касалось и человеческой индивидуальности, которая изнутри своей религиозной опоры способна выстроить правильные отношения со своим окружением, преодолевая нравственные провалы и все виды социальных «расколов». Для движения в этом направлении необходимо акцентировать «чувство органической связи между явлениями жизни, чувство цельности и единства жизни»⁷², чувство прямой причастности к мирозданию, жизнь в его пределах. Из этой основной мысли почвенники делали ряд выводов, образующих эстетическую, политическую и религиозно-общественную концепции их проекта.

Эти взгляды имели очевидную религиозную подоплеку, мир понимался почвенниками как созданное Богом «стройное целое, или, как говорят — гармоническое, органическое целое. То есть части и явления мира не просто связаны, а соподчинены, представляют правильную лестницу, пирамиду, всего лучше сказать — иерархию существ и явлений»⁷³. Фактически, почвенниками была создана экзистенциальной философии с некоторыми чертами интуитивизма, заставляющими вспомнить о появившейся через полвека концепции А. Бергсона (1859–1941). В представлениях четырех представителей почвеннической идеологии «организм», «жизнь», «жизненный процесс», «живые силы» «складываются в устойчивый синонимический ряд понятий, наиболее точно передающих до конца невыразимую смысловую глубину реальности»⁷⁴. Для Достоевского эта концепция обретала черты апологии «жизни духа»: онтологическое оправдание человека может опираться на живое религиозное чувство, дающее непосредственное, внелогическое знание связей между явлениями в мире, обращенное на ближнего своего, оно формируется в братскую любовь и стремление к творчеству — социальному, бытовому, художественному.

Нет сомнений, что эта идея была унаследована почвенниками от старших славянофилов. Н. Н. Страхов указал на парадокс в корневых положениях немецкой философской мысли, в частности, на противоречивость представления о разуме, способном «распоряжаться жизнью»; протесты против всеислия логики он обнаружил и у старших славянофилов. Такого же рода размышления

⁷⁰ Страхов Н. Н. Борьба с Западом в нашей литературе. М.: Институт русской цивилизации, 2010. С. 503.

⁷¹ Аверкиев Д. Аполлон Александрович Григорьев // Эпоха. 1864. № 8. С. 3.

⁷² Григорьев А. А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 59.

⁷³ Страхов Н. Н. Мир как целое. С. 10.

⁷⁴ Богданов А. В. Указ. соч. С. 30.

содержатся и в работах А. С. Хомякова и И. В. Киреевского, далее — у А. А. Григорьева, с сарказмом фиксирующего главное достижение классической немецкой философии — «крайние пределы» развития человечества»⁷⁵. Н. Н. Страхов требовал отказа от «механического» взгляда на физический мир, окружающий человека: «истинный натуралист отказывается от слепой веры в свой разум, ищет откровений и указаний не в собственных мыслях, а в предметах. Тут есть вера в то, что мир и его явления гораздо глубже, богаче содержанием, обильнее смыслом, чем бедные и сухие построения нашего ума», отрицая «высокомерие и недоброжелательство» в восприятии реальности, ведущих к «слепоте и глухоте к явлениям жизни»⁷⁶. По мнению почвенников, естественная органическая связь человека с мирозданием не укладывается в прокрустово ложе рационализма, за пределами которого остается огромная область реального бытия, открытая «не уму, а только сердцу»⁷⁷. Эта мысль принадлежит И. В. Киреевскому, который писал о ложности пути поиска «отдельных понятий», соответствующих требованиям веры, предлагая «самый способ мышления возвысить до сочувственного согласия с верой». Согласно его идее, «цельная истина» требует «цельного разума», и только таким образом разум может пробиться к истине⁷⁸. С такой постановкой вопроса полностью был согласен А. А. Григорьев, отмечая как главное свойство органического подхода «веру в безграничность жизни», в высокой степени свойственную А. С. Хомякову⁷⁹.

Вместе с тем почвенники не абсолютизировали ни славянофильский интуитивизм, ни западнический рационализм, каждый из которых находил себе место в их органической теории: «Теория и жизнь, вот запад и восток в настоящую минуту», писал Григорьев,⁸⁰ в очередной раз указывая на ущербность теории и приветствуя живую натуру. Принципиальную безжизненность теории Григорьев усматривал в том, что она всегда есть вывод из опыта, то есть уже прошедшего, в то время как «прошедшее есть всегда только труп, в котором анатомия доберется до всего, кроме души».⁸¹ Здесь же коренится и известная сентенция Достоевского о том, что лучше Христос (воплощение «живой жизни») «без истины», чем «истина» (теория, формирующая прошедшее) «без Христа»⁸².

Разумеется, особой мишенью для критики был главный панлогист немецкой философии, Г. Гегель, которого Достоевский именовал «клопом»⁸³, имея в виду принципиальную ограниченность его взгляда на мир. А. А. Григорьев также резко оспаривал концепции рационализма, развитые немецкой классической философией, которая, по его мнению, уводил мысль от центральной идеи — обнаружения

⁷⁵ Григорьев А. А. Критическое обозрение // *Время*. 1861. №4. С. 213.

⁷⁶ Страхов Н. Н. *Борьба с Западом*. С. 380, 388.

⁷⁷ Страхов Н. Н. *Предисловие* // *Сочинения Аполлона Григорьева*. Т. 1, СПб., 1876. С. П.

⁷⁸ Киреевский И. В. *О необходимости и возможности новых начал для философии* // Киреевский И. В. *Духовные основы русской жизни*. М.: Институт русской цивилизации. 2007. С. 271–273.

⁷⁹ Григорьев А. А. *Критика и эстетика*. М.: Искусство, 1980. С. 164–165.

⁸⁰ А. А. Григорьев. *Материалы для биографии*. С. 226.

⁸¹ Григорьев А. А. *Литературная критика*. М., 1967. С. 378.

⁸² Д., 281. 176.

⁸³ Идеальное воплощение идеи «живой жизни» Иисус Христос, противопоставляется Достоевским «немецкому клопу» Гегелю, «хотел всё примирить на философии и т. д.». Д., 24. 112.

органического единства между реальностью жизни человека и устройством Вселенной как промыслом Бога. В своих «Парадоксах органической критики» он жестко критиковал деспотизм схоластических теорем, которые убивают жизнь⁸⁴, глухоту нравственного чувства, не участвующего в процессе познания⁸⁵, в то время как, по его мнению, она важнейший «регулятор» верности выводов и их соответствия истине. Достоевский в своей известной идее о чрезмерном доверии человечества к разуму, осмысленном как «болезнь»⁸⁶ выражал резкий протест против рационализма: рассудок «удовлетворяет только рассудочной способности человека», однако «натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет»⁸⁷. Отсюда вырастает требование гносеологической модели, которая не входила бы в конфликт ни с одним из фактов и явлений реальной действительности, необходимо включая в себя и григорьевскую «тайну жизни»⁸⁸, и идею Н. Н. Стрехова о цельности Мироздания, и любую версию «вековечного вопроса» Ф. М. Достоевского⁸⁹, из которых и состояла гносеологическая основа почвенничества.

От методологии почвенники переходили к прагматике реальности и утверждали, что постичь смысл и структуру русской жизни рациональным способом нельзя, как нельзя найти логику в движении стихии, но лишь «цельным взглядом», например, с помощью осмысливающего художественного слова. И. В. Киреевский называл это «духовным зрением» — состояние, когда разум поднимается на новый уровень понимания реальности, основываясь не только на опытных физических данных, но и на интуиции⁹⁰. В нем достигается то «целостное видение» мира, в котором ни одна из частей реальности не уходит из сферы внимания, преодолевается однобокость и ущербность вывода из наблюдения. В качестве примера такого рода победы живой жизни над мертвой теорией Григорьев приводил тургеневский роман «Дворянское гнездо», где борьба «славянофильства и западничества» завершается в почвенничестве — «победою жизни над теориями»⁹¹. Идея о «метафизике сердца» легла в основание творческого кредо Достоевского. Органическая концепция была основной, на которой строились конкретные дела и тексты А. А. Григорьева, Н. Н. Стрехова и братьев Достоевских, включая их общественно-религиозную доктрину строительства в стране подлинно христианской культуры. В основе этой идеи лежало сущностное и функциональное нерасторжимое единство природного, социального и духовного аспектов бытия на всех уровнях мироздания, включая и телесную организацию гомо сапиенс, и образованные человеческими сообщества институты.

⁸⁴ Григорьев А. А. Парадоксы органической критики // Эпоха. 1864. № 5. С. 260.

⁸⁵ Григорьев А. Н. А. Добролюбов // Время. 1862. №3. С. 45.

⁸⁶ «... слишком сознавать — это болезнь, настоящая, полная болезнь». Д., 5. 101.

⁸⁷ Д., 5.115.

⁸⁸ Григорьев А. А. Парадоксы органической критики // Эпоха, 1864, №5. С. 268.

⁸⁹ Д., 281, 63.

⁹⁰ По Киреевскому, интуиция ведет сознание к истине более верным путем, чем схоластические теории, от гнетущего давления которых необходимо отказаться (Киреевский И. В. О необходимости и возможности новых начал для философии // Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1998. С. 354).

⁹¹ Григорьев А. А. Апология почвенничества. С. 355.

Нельзя сказать, что Достоевский, Григорьев и Страхов понимали эту идею одинаково. Страхов больше сосредотачивался на макроуровне «мира как целого», Григорьев — на формах явления этой идеи в произведениях художественной литературы, Достоевский — на художественном анализе внутреннего мира человека, его религиозно-нравственном статусе и управляемых им поступках и жизненных решениях. Эту принципиальную неразделимость человека и окружающего его мира, принципиально отличную от известного и резко критикуемого им принципа «среда заела», Достоевский вынес из своих юношеских размышлений на эту тему — жизнью человека управляет то или иное решение им нравственно-экзистенциального «векового вопроса». В историко-ретроспективном виде картина выработки почвеннической гносеологии выглядит так: органическая теория почвенничества была принята от старших славянофилов и развита Григорьевым⁹². Страхов включил в ее парадигму естественно-научное знание и натурфилософские концепции, Достоевский привнес в нее религиозно-онтологическую проблематику, положив в основу исканий своих героев-философов 1860–1870-х гг.: это Раскольников («Преступление и наказание»), Мышкин («Идиот»), Ставрогин, Шатов и Кириллов («Бесы»), Алексей, Иван и Дмитрий Карамазовы («Братья Карамазовы»).

С начала 1860-х гг. словосочетание «живая жизнь» регулярно встречается в произведениях Достоевского⁹³; среди записей к «Подростку» встречается описание этого феномена, обозначенного как чудо, которое не воспринимается как таковое: «ОН. Живая жизнь — это, должно быть, что-нибудь ужасно простое, самое обыденное, в глаза бросающееся, до того простое, что мы никак не хотим верить, чтоб всё это было так просто, и проходим мимо, даже и не замечая, *не то что* узнавая»⁹⁴. Защищая почвенническую идею, Разумихин в «Преступлении и наказании» говорит: «что если общество устроить нормально, то разом и все преступления исчезнут, так как не для чего будет протестовать и все в один миг станут праведными. Натура не берется в расчет, натура изгоняется, натуры не полагается! <...> Живая душа требует, живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна! А тут-то хоть и мертвечинкой припахивает, из каучука сделать можно, — зато не живая, зато без воли, зато рабская, не взбунтуется!»⁹⁵.

Подобного рода терминологию видим в писаниях А. А. Григорьева, в статьях которого слова «организм» и «жизнь» имеют значение базовых знаков органической теории, обладают нравственно-религиозным смыслом, ведь поиск естественной,

⁹² Согласно мнению Ю. М. Миктюка, органическая идея была воспринята почвенниками из трудов Т. Карлейля: «Мир является настоящим, органическим целым именно потому, что “лестница” природных процессов ведет в “храм” человека» (Карлейль Т. Герои и героическое в истории. М., 2008. С. 854.) См.: Миктюк Ю. М. Категории органической теории в идеологии почвенничества // Вестник русской христианской гуманитарной академии. Т. 12. Вып. 1. СПб., 2011 С. 208–216. Не стоит также игнорировать присутствие этой идеи в «Русских нотах» В. Ф. Одоевского, произведения, которое оставило глубокий след в мировоззрении Достоевского. См.: Баршт К. А. Концепция «нового слова» в «Русских нотах» В. Ф. Одоевского и в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского // Баршт К. А. Ф. М. Достоевский: новые линии. С. 307–314.

⁹³ Д., 5. 176; 13.178, 219; 15.296 и др.

⁹⁴ Д., 16. 79.

⁹⁵ Д., 6. 197.

органической связи своего бытия в связи со всем остальным, по мнению почвенников, закономерно приводило к поиску связи с Богом⁹⁶, а эти поиски, даже вне конечного результата, формируют в человеке нравственную модель, которая, в свою очередь, становится фактором формирования общественной культуры. Поэтому поиск истины, особенно если речь идет о путях социального развития страны, должен опираться идею о неотделимости человека и общества от, пользуясь термином Григорьева, «души мира»⁹⁷. Олицетворением этой «души мира» для почвенников был Иисус Христос, богочеловеческая природа которого со всей очевидностью обозначает собой направление, по которому должно идти человечество в выстраивании программы дальнейшего исторического движения.

Размышляя о философии почвенничества, В. С. Соловьев отметил, что Ф. М. Достоевский раскрыл христианские основы земной жизни применительно к материи и телесно-вещному миру: «Веруя же действительно в Бога как в Добро, не знающее границ, необходимо признать и объективное воплощение Божества, т. е. соединение Его с самим существом нашей природы не только по духу, но и по плоти, а чрез нее и со стихиями внешнего мира, — а это значит признать природу способною к такому воплощению в нее Божества, значит поверить в искупление, освящение и обожение материи. С действительной и полной верой в Божество возвращается нам не только вера в человека, но и вера в природу»⁹⁸. Пример такого рода одухотворенной живой связи между всеми существами в живой Вселенной явлен Достоевским в «беседах» старца Зосимы в романе «Братья Карамазовы»⁹⁹. Представление о мироздании как органическом единстве заставляло почвенников искать такие виды личной творческой деятельности, которые соответствовали бы космической функции человека на Земле.

Опорным термином в литературной деятельности А. А. Григорьева, Ф. М. и М. М. Достоевских, Н. Н. Страхова была «почва»¹⁰⁰, самый важный и одновременно самый уязвимый пункт их доктрины, по-разному понимаемый в различных кругах общественности. Показательно, что Л. Н. Толстой считал почвеннические искания интеллигенции попыткой провести идею «традиции универсальной и национальной, или какой-то мистической церкви» через «толщу сто миллионного невежественного народа»¹⁰¹. Анализируя смысл этого концепта, В.

⁹⁶ А. А. Григорьев отмечал, что понятие «жизни» имеет таинственный характер, являя собой «бездну», своей неисчерпаемостью подавляющей рациональные возможности «какой бы то ни было умной головы...» (Григорьев А. Парадоксы органической критики // Эпоха. 1864. № 5. С. 260)

⁹⁷ Григорьев А. Мои литературные и нравственные скитальчества // Эпоха. 1864. № 5. С. 144.

⁹⁸ Соловьев В. С. Третья речь о Ф. М. Достоевском // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 313.

⁹⁹ Д., 14. 284-294.

¹⁰⁰ Согласно мнению А. А. Богданова, «слово “почва” несет в себе древнейшие индоарийские мифологические коннотации.... затрагивая глубинные пласты архаического народного сознания» (Богданов А. А. Политическая теория почвенничества. (А. А. Григорьев, Ф. М. Достоевский, Н. Н. Страхов). Дисс. канд. политических наук. М., 2002. С. 52.

¹⁰¹ Толстой Л. Н. Закон насилия и закон любви: О пути, об истине, о жизни. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2004. С. 100.

В. Зеньковский указывал, что в основании этой идеи лежит «глубина народной жизни, таинственная сторона» исторического движения России, смысл этого термина он видел в рамках историософского его истолкования¹⁰². Исследователь этого вопроса А. В. Богданов считает, что почва — «это разом и физическая и духовная реальность, выступающие в виде некой единой субстанции природно-космической и социальной жизни народов», в широком комплексе его культурно-национальных традиций¹⁰³.

Нельзя не отметить, что термин «почва» употреблялся писателями и публицистами XIX века в самых различных значениях, и эта многозначность отнюдь не шла на пользу почвенникам, разъясняющих суть своей концепции, в которой термин имел весьма своеобразное значение, которое проясняется лишь изнутри «органической теории», а также с помощью примеров, таких как рассказ о «великой матери сырой земле» М. Т. Лебядкиной в романе «Бесы»¹⁰⁴ или поучений старца Зосимы: «Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби, всех люби, все люби, ищи восторга и иступления сего. Омочи землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои. Иступления же сего не стыдись, дорожи им, ибо есть дар Божий, великий, да и не многим дается, а избранным»¹⁰⁵. Этот завет старца исполняет с максимально возможной полнотой в своем мистическом озарении Алеша Карамазов, обретя тем самым полноценное телесно-духовное единство со всем Сущим и получая импульс к дальнейшему движению по реализации почвеннической идеи — строительству в стране подлинной христианской культуры¹⁰⁶. Заметим, что, по совету Сони, этот же ритуал пытается исполнить и «беспочвенный» Родион Раскольников в «Преступлении и наказании»¹⁰⁷, что говорит о том, что эта модель уже созрела в сознании Достоевского к середине 1860-х гг.

Если по завету Христову необходимо «возлюбить ближнего как самого себя», то «почва» для круга органических философов «Времени» и «Эпохи» включает в себя «всех ближних», причем, не только людей, но и буквально все окружающее, сотворенное Богом или по воле Бога: животных, растения, предметы быта, и, конечно, в первую очередь землю под ногами, породившую лексическую форму самого термина. В этой любви к «почве» реализуется на самом высоком уровне действенная вера в Бога, выраженная в чувстве любви. Для Достоевского символом такой любви был крестьянин Марей, о котором он вспоминал в своем «Дневнике писателя»¹⁰⁸, особую привлекательность образу крестьянина придавала непосредственное физическое соприкосновение с «матерью-сырой-землей», своего рода буквализация метафоры. Разумеется, почвеннический идеал мог быть реализован и без непосредственного контакта с землей — таковы Шатов («Бесы») или Макар Иванович («Подорожок»).

¹⁰² Зеньковский В. В. История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. С. 391.

¹⁰³ Богданов А. В. Политическая теория почвенничества (А. А. Григорьев, Ф. М. Достоевский, Н. Н. Страхов). С. 131.

¹⁰⁴ Д., 10. 116.

¹⁰⁵ Д., 14. 292.

¹⁰⁶ Д., 14. 328.

¹⁰⁷ Д., 6. 322.

¹⁰⁸ Д., 22. 46–50.

Таким образом, «почва» обозначает собой все, что входит в круг жизненных обстоятельств человека или национального сообщества, затрагивая собой планы и намерения, влияя на принятие решений и совершение поступков. Анализируя на основе этой концепции отношения Пушкина и его няни Арины Родионовны, А. А. Григорьев определял «связь между этими двумя столь разделенными и годами и образованием существами» как «святую любовь к почве, к преданиям, к родному быту», противостоящих «сухой практичности», подчеркивая спасительность и благотворное влияние «воздуха родного края»¹⁰⁹. В этом контексте слово «почва» звучит у Григорьева как «благотворная среда». Подобного рода значение мы встречаем и в его словах: «Пушкин, поставленный в иную среду общественности, чем более жил, тем крепче срастался с почвою своей земли и сам стал смотреть на литературу как на общественное служение...»¹¹⁰. Слово-сочетание «почва земли» ясно указывает нам, что «почва» в данном случае не «земля», скорее ее можно понимать как «окружение», пользуясь известным бахтинским термином. Размышляя об этом, В. В. Зеньковский заметил: «Центр тяжести у Григорьева лежит не в самой по себе эстетике, а в апологии той “непосредственности”, которая жива лишь в органической цельности бытия, в “почве”»¹¹¹, ближайшей к человеку по смыслу и по расстоянию реальности организма Вселенной, напитанной Духом Святым.

Рассуждая о персонажах романа И. С. Тургенева «Рудин», Григорьев подтверждает такой вывод: «Смирением завершается их умственный и нравственный процесс, потому что в них больше природы, если хотите, физиологической личности, чем в Рудине и Михалевиче, — больше внутренних физиологических связей с той почвою, которая произвела их, с той средой, которая воспитала их первые впечатления...»¹¹², дополняя наше понимание различием между материалистическим пониманием «среды» и противостоящей ей «почвы», в которой вырастает и формируется не только тело, но и личность человека. Согласно определению Н. Н. Страхова, под именем почвы создателями этой доктрины «разумеются те коренные и своеобразные силы народа, в которых заключаются зародыши всех его органических проявлений. <...> Самые, по-видимому, ненормальные и уродливые формы народной жизни могут быть органическими; наоборот, самые, по-видимому, правильные и стройные явления могут оказаться нечуждыми механических примесей и инородных элементов. Таким образом, вместо того, чтобы судить народ по какой-нибудь нашей мерке, нужно стараться везде открыть его собственную мерку...»¹¹³.

Как отмечалось выше, термин «почва» был внедрен старшими славянофилами, однако они, в отличие от почвенников 1860-1870-х гг., видели в нем выражение основных ценностей жизни крестьянского земства. И. С. Аксаков отмечал: «На русском языке существует слово: земля, земство, земщина, земский, которым может называться без различия сословий, в противоположность

¹⁰⁹ Григорьев А. А. Апология почвенничества. С. 334.

¹¹⁰ Там же. С. 18.

¹¹¹ Зеньковский В. История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. С. 391.

¹¹² Григорьев А. А. Апология почвенничества. С. 304.

¹¹³ Страхов Н. Н. Из истории литературного нигилизма. СПб., 1890. С. 113–115.

правительству и правительственной среде»¹¹⁴. Этой же точки зрения придерживался и К. С. Аксаков, который в своей «Записке», переданной Александру II в 1855 году, утверждал, что реформами Петра I государство поработило «землю», основу бытия народа, тем самым разрушило основы национальной культуры, призывая новое правительство вернуть этот союз в естественное для него состояние. Достоевский и Григорьев вкладывали в понятие почвы религиозный смысл — нравственного соединения с народом, «вполне, и как можно крепче <...> слиться с ним и нравственно стать с ним как одна единица»¹¹⁵, противопоставляя себя славянофилам, трактованным как далекий от реальной жизни «ученый кружок»¹¹⁶.

Эти идеи звучали еще в «молодой редакции» «Москвитянина», требовавшей обращения «теории» в проект реальных преобразований, и А. А. Григорьев настаивал на синонимичности понятий «натура», «почва» и «среда»¹¹⁷, демонстрируя глубокую веру в прочность христианских основ русского народа, возможность его нравственной самоорганизации. В объявлении о подписке на журнал «Время» Достоевский указывал, что для здорового нравственного самоопределения человека и нации важно не только приникнуть к родной почве, но и, напротив, «отрешиться на время от почвы, чтобы трезвее и беспристрастнее взглянуть на себя», это, по мнению писателя, есть «высочайший и благороднейший дар природы, который дается очень немногим национальностям»¹¹⁸. Но такой критический взгляд и правильная нравственная самооценка возможны только от лица, крепко стоящего на своих культурных основах, и совершенно невозможны, по мнению Достоевского, для «беспочвенной» персоны, находящейся в плену «ограниченных», «коротеньких мыслей»¹¹⁹ нигилистического и историко-материалистического толка.

Попытки придать почвеннической идеологии националистический или панславистский характер, которыми отличались некоторые высказывания М. П. Погодина, не встречали у почвенников журнала «Время» понимания и одобрения. О такого рода интенциях многократно и весьма критически высказывался ряд авторов журнала. Статья П. П. Сокальского, например, создает некую геометрическую аналогию идеологической системе журнала: «почва» выступает в роли «горизонталей», а религиозно-нравственное объединение людей, связанных узами братской любви — «вертикаль»¹²⁰, из чего ясно, что вне религиозного энтузиазма человека почва сама по себе недееспособна. Такого рода понимание мы видим и в статьях Григорьева, где трактована идея о «народном организме», нравственное состояние которого зависит от сочетания этих двух факторов¹²¹.

Отвергая националистические тенденции в трактовке почвеннической идеи, Достоевский настаивал на том, что подлинно общечеловеческое и национальное друг

¹¹⁴ Аксаков И. С. Наше знамя — русская народность. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 100.

¹¹⁵ Достоевский Ф. М. Объявление о подписке на журнал «Время» на 1863 г. // Д., 20. 209.

¹¹⁶ Цит. по изд.: Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — критик. С. 198.

¹¹⁷ Григорьев А. А. Апология почвенничества С. 292.

¹¹⁸ Достоевский Ф. М. Объявление о подписке на журнал «Время» на 1861 г. // Д., 18.36–37.

¹¹⁹ Д., 11. 255.

¹²⁰ Сокальский П. Наши главные спорные пункты // Время. 1863. № 4. С. 231.

¹²¹ Григорьев А. А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 50.

другу не противоречат¹²². О несуществующем «абстрактном человечестве» Гегеля, которое на самом деле состоит из нарождающихся и умирающих народов, с немалой долей сарказма высказывался А. А. Григорьев¹²³. Общая точка зрения почвеннического сообщества заключалась в том, что для правильного понимания общечеловеческого «надобно усвоить себе хорошо национальные, потому что после тщательного только изучения национальных интересов будешь в состоянии отличать и понимать чисто общечеловеческий интерес»¹²⁴. Та же идея высказан Достоевским через два десятка лет, охватывающих историю развития теории и практики почвенничества, в «Пушкинской речи». В русле такого понимания идея о мессианизме назначении русского народа оказывалась далека от какого-либо национализма, который утверждён в идеологии почвенничества по мнению А. де Лазари. По его мнению, мысль о богоизбранности русского народа ведет к своего рода культурной глобализации¹²⁵. Однако идея «всемирности» русского человека, который не навязывает другим свои культурные модели, но сам интегрируется в культурные модели человечества, составляя с ним единство, остается главной для Достоевского.

После его смерти (1881) вопрос о соотношении национального и интернационального вышел на новый уровень в споре Н. Н. Страхова с В. С. Соловьевым (1888–1889) относительно типологии, выдвинутой Н. Я. Данилевским в его известном труде «Россия и Европа». Вопрос о том, представляет ли собой человечество единое «живое целое», стихийное образование, которое лишь условно поддается типологизации, посвящены содержательные работы Н. Н. Страхова «Наша культура и всемирное единство» и «Исторические взгляды г. Рюккерта и Н. Я. Данилевского»¹²⁶. В. С. Соловьев в рамках его концепции вселенской теократии предполагал уничтожение самого понятия национальности, которая в его глазах выглядела «стертой монетой», полностью снимая вопрос о ценности национальной «почвы» для культурно-социального строительства. Достоевский, в свою очередь, находил «русскую идею» тождественной с идеей «всечеловеческого», которая занимала ведущее место в его речи на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве в 1880 г., где с максимальной точностью и силой были высказаны занимавшие писателя более двадцати лет почвеннические идеи. В ней прозвучала мысль, что «наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей», а в «Объяснительном слове по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине» выразил надежду, что русский народ, по его мнению, способен «вместить в себе идею всечеловеческого единения, братской любви...»¹²⁷. Эта идея, как минимум, совпадает, а более вероятно — зародилась не без влияния А. М. Бухарева, который утверждал: «Должно стоять за все стороны человечества как за собственность Христову... и подавление и стеснение, а тем более отвержение чего

¹²² Достоевский Ф. М. Два лагеря теоретиков // Д., 20. С. 7.

¹²³ Григорьев А. А. Белинский и отрицательный взгляд в литературе // Время. 1861. № 4. С. 203.

¹²⁴ Достоевский Ф. М. Два лагеря теоретиков. С. 19.

¹²⁵ Лазари А. де. В кругу Федора Достоевского. Почвенничество. М.: Наука, 2004. С. 205.

¹²⁶ Страхов Н. Н. Борьба с Западом в нашей литературе. С. 387–439, 480–512.

¹²⁷ Д., 26. 131, 147.

бы то ни было истинно человеческого есть уже посягательство на самую благодать Христову»¹²⁸.

Препятствием к этому является особенность национальной ментальности, отмеченная писателем в словах персонажа «Братьев Карамазовых»: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой»¹²⁹. Объективность этой оценки подтверждает Н. О. Лосский: «Самые разнообразные и даже противоположные друг другу свойства и способы поведения существуют в русской жизни»¹³⁰. Констатация «зверства и греха» в русском народе не лишила Достоевского надежд на то, что хотя народ «грешит и пакостится ежедневно, но в лучшие минуты, во Христовы минуты, он никогда в правде не ошибется»¹³¹. Способность принять в свою жизнь «гениев чужих наций» заставляла Достоевского сделать вывод, что «назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только ... стать братом всех людей...»¹³². Из этого ясно, что почвенничество не имело никакой политической подоплеки, полностью выходя за рамки вопросов обретения или дележа власти, сосредотачиваясь на личности отдельного человека и культурном облике национальностей, которые в пределах своих ментальных возможностей становятся братьями друг другу, избегая друг по отношению к другу каких-либо требований и претензий.

Свою уверенность в возможности преодоления распрей на всех уровнях общественно-политической жизни Достоевский основывал на феномене национальной органичности и цельности русского народа. Во введении к своему «Ряду статей о русской литературе» он указывал на небольшое стремление граждан России к преодолению социального расслоения с помощью насилия, а также религиозный энтузиазм, готовность отдать жизнь за свободу выбора своего пути к Богу, что он увидел в староверах во время пребывания в Сибири. Органичный религиозно-нравственный статус человека, обеспеченный его живой связью с Богом, был корневым основанием почвеннической доктрины, направленной на преодоление зла в общественной жизни, основанной на антропологической концепции, утверждающий человека как «орган мира»¹³³.

В нереализованной версии романа «Бесы» Князь утверждает главную идею почвенничества: «дело не в промышленности, а в нравственности, не в экономическом, а в нравственном возрождении России»¹³⁴. Надо признать, что эта идея получила поддержку целого ряда мыслителей, В. В. Зеньковский выражал уверенность, что именно за счет нравственной силы развиваются и самоопределяются народы, фактически, поддерживая тем самым почвенническую теории органической связи

¹²⁸ Бухарев А. М. О Православии в отношении к современности. СПб., 1860. С. 20.

¹²⁹ Д., 14. 100

¹³⁰ Лосский Н. О. Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа. М.: Политиздат, 1991. С. 280.

¹³¹ Д., 26.152.

¹³² Д. 26. 147.

¹³³ Страхов Н. Н. Мир как целое. С. 10.

¹³⁴ Д., 11. С.196

человека с мирозданием¹³⁵. Почвенники пытались выстроить подлинно христианскую антропологию и непротиворечивую «органическую» социологию, в которой будут преодолены сословные и социальные различия между людьми, «открыть двери и для народа, дать свободный простор его свежим силам»¹³⁶. Реализовать этот проект, по мнению почвенников, возможно в помощью новой высокого уровня системы образования, которая предоставит ищущим смысл жизни «русским мальчикам» возможность свободно развивать свой интеллект и знания в контакте с лучшими достижениями мировой культуры и в опоре на родную «почву»: «Распространение образования усиленное, скорейшее и во что бы то ни стало — вот главная задача нашего времени, первый шаг ко всякой деятельности»¹³⁷. Эту идею Достоевский называет «цементом» проекта, который должен образовать фундамент будущей русской общности, свободной от «лакейства мысли» и националистического угара: «... одна почва, на которой все сойдется и примирится, — это всеобщее духовное примирение, начало которому лежит в образовании»¹³⁸. Со своей стороны, Страхов полагал, что именно «европейское просвещение» должно подтолкнуть русское общество к «уяснению наших собственных духовных инстинктов», который, по законам органической теории, дадут стране «историческое оправдание», и тогда «пробудится в нас настоящая умственная жизнь, и то непонятное для себя и для других чудище Мира, которое называется Россией, придет к сознанию самого себя»¹³⁹.

В задуманном почвенниками обществе, проникнутом «духом Христовым», любое знание окажется органичным, нравственно и прагматически оправданным, воспитывая мысль в направлении повышения творческого самосознания человека; следует забыть о концепции «*tabula rasa*» по мнению Страхова, воспитать полноценного гражданина как творческую личность, не пытаясь «отняв у него наперед самостоятельность и свободу», манифестировал Достоевский во «Времени»¹⁴⁰. Вполне ясно, что такая постановка вопроса свидетельствовала о глубокой неудовлетворенности почвенников наличным состоянием системы образования в стране, равно как и об ущербном, по их мнению, религиозно-нравственном состоянии общества и Православной церкви.

Путь Григорьева к этой мысли пролегал через юношеский атеизм, затем погружение в Православие и разочарование в деятельности современной ему Церкви; для Григорьева Православие не было тождественно наличному институту Церкви, он писал о «стихийно-историческом начале, которому суждено жить и дать новые формы жизни»¹⁴¹. О первых двух этапах Б.Ф. Егоров писал: «К 1846 году Григорьев все более стал отталкиваться от эгоистичности и зыбкой дробности идеалов и персонажей. Всегда наблюдаемая тяга мыслителя и

¹³⁵ Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т.1. Ч.2. С.241.

¹³⁶ Достоевский Ф. М. Два лагеря теоретиков // Д., 20. 20.

¹³⁷ Достоевский Ф. М. Объявление о подписке на журнал "Время" на 1861 год // Достоевский Ф. М. Л., 1978, т.18, с.37

¹³⁸ Достоевский Ф. М. Ряд статей о русской литературе // Д., 18. С.50

¹³⁹ Страхов Н. Н. Предисловие к первому изданию // Страхов Н. Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. первая. СПб, 1887. С. V.

¹⁴⁰ Время. 1862. № 10. С. 154.

¹⁴¹ Д., 20. 41.

художника к значительному, к крупномасштабному, выразилась в рецензиях “Финского вестника” в виде неожиданных дифирамбов официальному православию и даже формуле “православие, самодержавие, народность”¹⁴². Но далее был третий этап, в котором произошел отказ от рационального знания, расчленяющего действительность на мелкие фрагменты, от чрезмерно стесняющего свободу мысли официального православия. Окончательно его органическая теория сформировалась к 1861 году и получила свое оформление в статье «О законах и терминах органической критики»¹⁴³. (1861 г.), где гносеологическая основа почвенничества, концепция «живознания», получила свое максимально точное воплощение. Как и у Достоевского, почвеннический проект Григорьева основан на вере в существовании в народе имманентной вере, хотя, по его словам, его «идеал еще расплывается в беспредельности, что он только вера, вера в жизнь и народ»¹⁴⁴.

«Время» и «Эпоха», избегая цензурных преследований, занимались самоцензурой, делая уступки официальным требованиям, идя на компромиссы и допуская временные блокирования с вчерашними противниками, например, с «Современником», что не помогало читателю как следует понять почвенническую идею и довериться ей. Это вызывало протест со стороны Григорьева, который желал идеальной идеологической чистоты журнала, в котором сотрудничал и весьма радикально настроенный А. Е. Разин: «Нельзя „работати Богу и Маммоне“ <...> ... дружитья с „Современником“ <...> ... дешевого либерализма держать в политике Стеньку Разина»¹⁴⁵. Нетерпимость Григорьева к любым компромиссам не была совместима с возможностью выживания литературного журнала в условиях 1860-х гг. Достоевский по этому поводу заметил: «... Григорьев не мог бы ужиться вполне спокойно ни в одной редакции в мире. А если б у него был свой журнал, то он бы утопил его сам, месяцев через пять после основания»¹⁴⁶. Нельзя сказать, что Григорьев не отдавал себе отчет в своем максимализме, выразив чувство гордости тем, что не написал «в жизнь свою ни одной строчки, в которую бы ... не верил от искреннего сердца...»¹⁴⁷. Однако, расхождения во взглядах между почвенниками не имели принципиального характера, выглядели как вариации на тему «органической» теории и ее частного случая — необходимости социальной, нравственной и онтологической опоры человека на родную почву.

Энтузиазм А. А. Григорьева и черты утопизма в его программе были замечены оппонентами из «Русского слова», Д. И. Писарев в статье «Прогулка по садам российской словесности» подверг почвеннический проект жестокой критике с позиций последовательного рационализма¹⁴⁸. Но для Григорьева эти упреки ничего не значили, его восприятие реальности основывалось на представлении об органическом характере Мироздания, частью которого является человек, связанный с ним необходимыми нитями, признает он тот или не признает. Отсюда история человечества,

¹⁴² Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев. М.: Мол. Гвардия, 2000. С. 77.

¹⁴³ Григорьев А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. С. 117–133.

¹⁴⁴ Григорьев А. Воспоминания. М.; Л., 1930. С. 356.

¹⁴⁵ А. А. Григорьев. Материалы для биографии. С. 285.

¹⁴⁶ Д., 20.136.

¹⁴⁷ Григорьев А. А. Письма. С. 267.

¹⁴⁸ См.: Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». С. 214–215.

отдельной личности или национальности есть маршрут Провидения, и чем глубже осознание этого обстоятельства, чем этот маршрут окажется благополучнее.

Основной темой публицистической деятельности Н. Н. Страхова в журнале «Время» была, также основанная на «органической концепции», борьба с нигилизмом и материализмом как социально-общественным злом, которое, по его мнению, было прямым продолжением гегельянства, опошленного популярными адаптациями до уровня языческого культа, разрушительного для незрелого ума и для страны в целом. Авторские интенции Страхова были нацелены на развенчание гегелевского «абсолюта», вместо которого он предлагал мысль о человеке, занимающем «центральное место во всем направлении связей, соединяющих мир в одно целое; он есть главная сущность и главное явление, и главный орган мира»¹⁴⁹, почвенники ясно видели связь между диалектикой Гегеля и революционными учениями «нигилистов». В своих «Заметках о Пушкине» (1874) Страхов утвердил творчество поэта как полноценное воплощение органических связей русской действительности, ту же мысль мы видим и в его работе о Н. В. Гоголе «Об иронии в русской литературе» (1875)¹⁵⁰.

Позиция Ф. М. Достоевского в этом вопросе акцентировалась на необходимости для любого человека решения вопроса о смысле его существования, что неминуемо должно вывести его к формированию нравственного чувства. Анализируя творчество А.С. Пушкина, А. А. Григорьев пришел к выводу, что русский народ состоит из двух основных типов людей — смиренных (напр., Белкин) и гордых, хищных (Алеко, Герман и др.), причем, здоровье нации поддерживается именно первым типом: «Белкин ... простой здравый толк и здравое чувство, кроткое и смиренное, вопиющий законно против злоупотребления нами нашей широкой способности и чувствовать...»¹⁵¹. Ту же мысль мы видим в «Вечном муже» Достоевского, именно такой смысл был им сложен в призыв «смириться» и вернуться к своей «почве» в Пушкинской речи.

Относительно судьбы родной страны он находился на позиции, сформированной А. С. Хомяковым, утверждавшим, что любой народ может быть счастлив, развивая общественные институты в опоре на собственную почву: «Человечество тогда только и будет жить полной жизнью, когда всякий народ разовьется на своих началах и принесет от себя в общую сумму жизни какую-нибудь особенно развитую сторону»¹⁵². Эти идеи отражены Достоевским в статьях «Гобов и вопрос об искусстве», «Два лагеря теоретиков», «Объявлении о подписке на журнал «Время»» на 1863 г. Как бывший ссыльный, находясь под полицейским надзором, Достоевский часто прибегал к «эзопову языку», пропагандируя свою концепцию: «Мы не могли еще в нем разъяснить вполне основную мысль нашу. Осветить все ее стороны, оправдать в обществе ее потребность и жизненность можно только целым годом или даже годами издания журнала. Мы веруем только в одно, — что наша мысль отзывается на потребности общества.

¹⁴⁹ Страхов Н. Н. Мир как целое. М.: Айрис-пресс, 2007. С. 67

¹⁵⁰ Говоря о Н. Н. Страхове, сотруднике журнала «Время», следует учесть наличие в русского литературной жизни другого автора с тем же именем и фамилией.

¹⁵¹ Григорьев А. А. Апология почвенничества. С. 211

¹⁵² Достоевский Ф. М. Два лагеря теоретиков // ПСС. Т. 20. С. 7.

Да и не мы первые провозгласили ее. Она давно уже вырывалась наружу и искала заявить себя: — и в горячем слове, и в надеждах на будущее и в охлаждении к обеим старинным партиям, еще так недавно разделявшим всю мыслящую часть нашего общества»¹⁵³.

С «органической» почвеннической позиции Достоевский оспаривал замечания юриста А. Д. Градовского, который подверг критике его выступление на открытии памятника Пушкину (1880), утверждая примат личности человека как неотъемлемой части единого целого Мироздания, отпаривая мысль о приоритете «общественных гражданских идеалов», которые, по мнению, вторичны по отношению к нравственному статусу каждого отдельного человека. Что касается общественной морали, она «есть единственно только продукт нравственного самосовершенствования единиц, с него и начинается, и что было так спокон века и пребудет во веки веков»¹⁵⁴. Следует отметить, что мысль о первичности индивидуальности относительно любого общественного института Достоевский почерпнул из трудов А. С. Хомякова¹⁵⁵. Понимая, что в настоящее время народ находится в тяжелейшей ситуации, он писал: «Не раз уже приходилось народу выручать себя! Он найдет в себе охранительную силу, которую всегда находил; найдет в себе начала, охраняющие и спасающие, — вот те самые, которые ни за что не находит в нем наша интеллигенция»¹⁵⁶. Комментируя взгляды писателя, В. С. Соловьев заметил: «Его вера в человека была свободна от всякого одностороннего идеализма или спиритуализма: он брал человека во всей его полноте и действительности; такой человек тесно связан с материальной природой — и Достоевский с глубокой любовью и нежностью обращался к природе, понимал и любил землю и все земное, верил в чистоту, святость и красоту материи. <...> ... верить в природу — значит признавать в ней сокровенную светлость и красоту, которые делают ее *телом Божиим*. Истинный гуманизм есть вера в *Богочеловека*, и истинный натурализм есть вера в *Богоматерию*»¹⁵⁷.

Основную мысль в почвенничестве Достоевского Н. А. Бердяев трактовал как версию «религиозного народничества» и рецепт спасения страны с помощью полноценного воплощения в реальной жизни Нового Завета: «[А. И.] Кошелев говорил, что русский народ хорош только с православием, а без православия — дрянь»¹⁵⁸. Эту мысль подтверждают христианские праведники — герои романов Достоевского 1870-х гг. С. Т. Верховенский («Бесы») транслирует мысль автора романа о том, что «Человеку гораздо необходимее собственного счастья знать и каждое мгновение веровать в то, что есть где-то уже совершенное и спокойное счастье, для всех и для всего...»¹⁵⁹. Деятельность почвенников — А. А. Григорьева, М. М. и Ф. М.

¹⁵³ Д., 18. 115.

¹⁵⁴ Д., 26. 165.

¹⁵⁵ См. Кошелев В. А. А. С. Хомяков. Жизнеописание в документах, рассуждениях и разысканиях. М.: НЛО, 2000.; Зернов Н. М Три русских пророка: Хомяков; Достоевский, Соловьев. СПб.: Русская симфония, 2010.

¹⁵⁶ Д., 21. 95.

¹⁵⁷ Соловьев В. С. Три речь и память Достоевского // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 315.

¹⁵⁸ Бердяев Н. А. Русская идея. Мирозерцание Достоевского. М.: Издательство «Э», 2016. С. 457.

¹⁵⁹ Д., 10. 506.

Достоевских, Н. Н. Страхова — одухотворяла мысль о спасении страны от грядущей катастрофы, к которой неизбежно придет она под давлением марксизма, «вывоченного на улицу», по выражению Достоевского, левыми радикальными общественными деятелями. Так же, как и Достоевский, в основании задуманного им ненасильственного единения людей, которое одно лишь может образовать здоровое сообщество, Григорьев располагал органическую интенцию «души человека», «стремящуюся к единому идеалу правды, красоты и любви»¹⁶⁰. Путь к спасению лежит в глубокой христианизации общественной жизни на всех уровнях и во всех деталях, что не является каким-то привнесенным извне чужеродным проектом, напротив, восстановлением естественной и необходимой связи человека со своей «почвой», ближайшей к нему культурной субстанцией органического целого Мироздания.

Согласно мнению почвенников, главный порок существующих отечественных социальных проектов проявляется в лишении людей свободного нравственного выбора. Насилие над личностью оказывает разрушительное влияние на «органичность» всех видов связей между человеком и другими людьми, с обществом, с Мирозданием, лишает оснований для формирования нравственного чувства — основного движителя развития общества, согласно почвеннической доктрине. Любая попытка построить счастье одних людей на несчастье других чревата провалом, считали почвенники, в силу того, что любое нарушение органичности социально-этической связи заведомо ущербно. Социальная проблематика, сравнительно с «вековечными вопросами», волновала почвенников не столь сильно, однако следует отметить многочисленные выпады Григорьева и Достоевского против «администрации» и любых форм бюрократии, понимаемых ими как противная жизни форма насилия над человеком.

А. А. Григорьев в одном из своих стихотворений дал такое описание Петербургу: «Прощай, холодный и бесстрастный, / Великолепный град рабов, / Казарм, борделей и дворцов, / С твоею ночью гнойно-ясной, / С твоей холодностью ужасной / К ударам палок и кнутов, / С твоею подлой царской службой»¹⁶¹. Это отношение было сформировано старшими славянофилами. А. С. Хомяков писал: «... закон согласился принять на себя ответственность за мерзость рабства, введенного уже обычаем, что закон освятил и укоренил давно вкрадывавшееся злоупотребление аристократии...»¹⁶². В своей работе «Доктрина и органическая жизнь» И. С. Аксаков подтверждал: «... там, где начало государственности вышло бы за свои пределы, мало-помалу иссякла бы всякая животворная сила»¹⁶³. Претензия почвенников на решение судьбы России, разумеется, не могла обойтись без обращения к общественно-политическим вопросам, но они ставились под углом преобразования нравственного облика человека. Достоевский призывал начинать именно с этого: «Были бы братья, а братство будет», в одном из

¹⁶⁰ Григорьев А. А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 46–47.

¹⁶¹ Григорьев А. А. Собр. соч. в 10 т. Т. 1. СПб., 2021. С. 162.

¹⁶² Хомяков А. С. Сочинения в двух томах Т. 1. М.: «МЕДИУМ», 1994. С. 460.

¹⁶³ Аксаков И. С. Сочинения. Славянофильство и западничество. 1860–1886. Статьи из „Дня“, „Москвы“, „Москвича“ и „Руси“. Т. 2. Изд. 2-ое. СПб.: Типография А. С. Суворина. 1891. С. 19.

своих писем к Н. Н. Страхову А. А. Григорьев написал: «Есть вопрос и глубже, и обширнее по своему значению всех наших вопросов ... Это вопрос о нашей умственной и нравственной самостоятельности»¹⁶⁴. Почвенники выражали серьезные сомнения в праведности юридического контроля за нравственным состоянием общества, отраженные в «Дневнике писателя» и в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского¹⁶⁵. Таких же взглядов придерживался и А. А. Григорьев, выпускник юридического факультета Московского университета. Презрение к внешнему контролю поведения человека, которое оформляется в виде юридических кодексов живо в его сознании со студенческой скамьи.

Григорьев восставал против любой формы «централизации», которая для него была тождественна деспотизму, категорически неприемлемому, «... николаевскому или робеспьеровскому, что *равно* гадко...»¹⁶⁶. Его ужасала мысль о «об отвлеченном, однообразном, форменном, мундирном человечестве. Разве социальная блуза лучше мундиров *блаженной памяти* и <мператора> Н<иколая> П<авловича> незабвенного, и фаланстера лучше его казарм? В сущности это одно и то же».¹⁶⁷ В собственном ему стиле научной полемики Н. Н. Страхов разяснял: «Всякая форма жизни, всякий склад и строй ее должны быть терпимы; против такой формы жизни дозволяется вооружаться только в том случае, если она сама нетерпима, если она насильственно подчиняет себе людей, если растет и развивается не своею силою, а при помощи внешней силы»¹⁶⁸, эту же мысль положил Достоевский в сюжет «Поэмы о Великом инквизиторе» в романе «Братья Карамазовы»: по этому поводу писал: «Когда изживалась нравственно-религиозная идея в национальности, то всегда выступала панически-трусливая потребность единения, с единственной целью “спасти животишки” — других целей гражданского единения тогда не бывает», однако это «есть самая бессильная и последняя идея из всех идей, единящих человечество. Это уже начало конца, предчувствие конца. Единятся, а сами уже навестили глаза, как бы при первой опасности рассыпаться врознь. И что тут может спасти “учреждение” как таковое, как взятое само по себе? <...> Эта неестественность и эти «неразрешимые» политические вопросы непременно должны привести к огромной, окончательной, разделочной политической войне, в которой все будут замешаны...»¹⁶⁹. Оторванность от нравственно-религиозных оснований имела для почвенников принципиальное значение, обозначая непродуктивность и вредоносность той или иной идеи или проекта. Отстраненность государства от реальной жизни простых граждан, которую Т. Гоббс уподобил «Левиафану», приводит к разрушению культурных и онтологических корней общественной системы; почвенники противопоставили этому требование свободы выбора во всех сферах жизни — религиозной, общественной-политической, производственно-бытовой. Н. Н. Страхов заметил: «... можно назвать организмом государство, армию, школу, департамент,

¹⁶⁴ Эпоха. 1864. № 9. С. 12.

¹⁶⁵ Д., 15. 89-178.

¹⁶⁶ Письмо А. А. Григорьева Н. Н. Страхову от 17 сентября 1860 г. // Григорьев А. А. Письма. С. 231.

¹⁶⁷ Григорьев А. А. Письма. С. 167. Письмо А. А. Григорьева М. П. Погодину // Григорьев А. А. Письма. С. 128.

¹⁶⁸ Страхов Н. Н. Из истории литературного нигилизма. СПб., 1890. С.591.

¹⁶⁹ Д., 26. 167.

но еще лучше — народ, язык, мифологию, семейство, всякую форму, которая растет сама собою, где намеренность и сознательность отступают на задний план»¹⁷⁰.

На началах «органической» концепции базируется и эстетика почвенников, выдвигавших требование не столько «отражать» окружающую реальность, сколько реализовать личную связь человека с Мирозданием, сделав «художественное произведение из самого себя», поскольку Творение само по себе являет «целое искусство»¹⁷¹. Отказываясь от примитивного натурализма и настаивая на «идеализме» (или «реализме в высшем смысле»), что подразумевало писать только «правду и дело»¹⁷²). Это требование прямо вытекало из прагматики литературного действия, в котором художник, активизируя свою органическую нравственно-онтологическую связь с Мирозданием, приоткрывает тайны жизни человеческого духа, социального и внутреннего состояния человека, охватывая его в единстве его кругозора и окружения. В унисон Достоевскому, А. А. Григорьев заметил: «...искусство как выражение правды жизни не имеет права ни на минуту быть неправдою: в правде — его искренность, в правде — его нравственность, в правде — его объективность»¹⁷³. Из этих требований к творцу художественного произведения вытекало и требование к критику — необходимости истолкования литературного произведения как выражения одной из форм органической жизни, связывающей тело и душу человека со всем Сущим. Эти положения эстетики почвенников возводили на самый высокий уровень художественное постижение действительности, искусство, по их мнению, являет собой значительно более совершенный способ познания и моделирования действительности, чем философия, основанная на ущербном для поиска истины диктате рассудка. А. А. Григорьев разъяснял: «...мысль, не прикованная к теории, такой свободой своей ужасно много теряет в своей силе, хоть, может быть, и много выигрывает в своей правде»¹⁷⁴. Отсюда ясно, что естественные науки, по мнению Григорьева, также не имеют самостоятельной «жизненной силы», так как лишь опосредованно связаны с онтологией человека¹⁷⁵. Согласно мнению А. В. Богданова, эту идею почвенники также унаследовали от старших славянофилов¹⁷⁶.

В статье «Несколько слов о законах и терминах органической критики» А. А. Григорьев оспаривает взгляд на искусство «как нечто от жизни отрешенное» или как некий «даггеротипно-бессмысленное» отражение действительности, настаивая на том, что в нем, благодаря актуализации живой связи человека с

¹⁷⁰ Страхов Н. Н. Борьба с Западом. С. 401–402.

¹⁷¹ Д., 18.13.

¹⁷² См.: Баршт К. А. О «реализме в высшем смысле» и символе веры Ф. М. Достоевского // *Russica Romana. Rivista internazionale di studi russistici*. V. XXIV. 2017. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore. MMXVIII. С. 29–46.

¹⁷³ Григорьев А. Эстетика и критика. С. 104–115.

¹⁷⁴ Григорьев А. А. Воспоминания. С. 322.

¹⁷⁵ Григорьев А. Критическое обозрение // *Время*. 1861. № 4. С. 173.

¹⁷⁶ Традиция понимания искусства в качестве воплощенного «живознания», несомненно, была почерпнута почвенниками из трудов А. Хомякова И. Киреевского» (См.: Богданов А. В. Политическая философия почвенничества. Дисс. уч. ст. канд. полит. наук. М., 2002. С. 44)

Мирозданием, формулируется «синтетическое, цельное, непосредственное, пожалуй интуитивное понимание жизни»¹⁷⁷. Анализируя с этой позиции творчество И. С. Тургенева, Григорьев писал, что «Записки охотника», взятые как «простые изображения действительности» будут выглядеть «совершенною фальшью» проникнутые «односторонней заумностью», однако «все это дорого и в высокой степени поэтично как голос известной почвы, местности, имеющей право на свое гражданство, на свой отзыв и голос в общенародной жизни...»¹⁷⁸. «Почва» в «Записках охотника», по Григорьеву, это мир в поле зрения частного человека в области физического соприкосновения с ним — «этот мир — его же собственный мир, с которым ему нельзя, да и незачем разделяться»¹⁷⁹.

Оценивая с этой точки зрения «Дворянское гнездо», Григорьев сосредотачивается на поиске почвенных корней в Лаврецком, который, по его мнению, «такой же идеалист, но в нем есть плоть, кровь, натура: у него сознание не ограничилось одним отрицанием и перешло в дело... В нем столько же природы и привязанности к почве, сколько идеализма», «человек почвы»¹⁸⁰, возвращаясь на «родную, взрастившую его почву <...> живет впервые полною гармоническою жизнью»¹⁸¹. Подобного рода объяснения содержатся и в разборе «Обломова» И. А. Гончарова, в котором Григорьев с сарказмом пишет о стремлении некоторых критиков «как анатомическим ножом, рассекать то, что вы называете Обломовкой и обломовщиной», настаивая на том, что жизнь человека «неотделима органически от его собственного бытия, что только на ее почве может он жить неискусственною, негальваническою жизнью»¹⁸². Подобного рода методология содержится и в статьях Достоевского о русской литературе. Искусство для почвенников относится к такого же рода явлениям органической жизни как и любое живое тело, следовательно, генезис и значение любого художественного произведения может быть верным лишь с учетом свойств той «почвы» на которой оно произошло; искусство — это незамутненный и непосредственный голос почвы¹⁸³. Природное, стихийное творчество Григорьев именова «растительной поэзией»¹⁸⁴. Свою трактовку «органической теории», применительно к новым открытиям в области естественных наук развивал Н. Н. Страхов. Апология идеи «живая жизнь», неразрывно связанной со своим основанием в виде «почвы», мы видим в произведениях Ф. М. Достоевского.

Поскольку почвенничество предлагало человеку поиск своего места в Мироздании и исходящей из этого модели нравственно-онтологической самоидентификации, в опоре на родную для него «почву», в центре этой мировоззренческой картины мира находился Богочеловек, Иисус Христос. Достоевский посвятил немало строк доказательству того, что без этого идеального лица, принятого в свою душу, невозможна органическая, следовательно, справедливая общественная жизнь. На страницах черновиков к «Бесам» и в других текстах он не раз повторяет мысль о том, что

¹⁷⁷ Григорьев А. А. Критика и эстетика. С. 117–118.

¹⁷⁸ Григорьев А. А. Апология почвенничества. С. 146.

¹⁷⁹ Там же. С. 355.

¹⁸⁰ Там же. С. 332.

¹⁸¹ Там же. С. 333.

¹⁸² Там же. С. 343.

¹⁸³ Там же. С. 396.

¹⁸⁴ Григорьев А. А. Критика и эстетика. С. 123.

Христос олицетворяет максимум просвещенности человеческого тела Духом Святым, подчеркивая возможность приближения к высокому уровню морального состояния как для отдельного человека, так и для человечества в целом. Мысль о необходимом снятии всех противоречий социальной жизни, если люди нравственно уподобятся Иисусу Христу, многократно повторяется в черновиках к «Бесам»: «все будут Христы», «все взаимно и будут счастливы», «не будет бедных», станет невозможен «пауперизм», окажутся невозможными «теперешние шатания»¹⁸⁵. Работая над романом «Преступление и наказание», Достоевский вспоминает имя Ария, утверждавшего человеческую сущность Иисуса Христа¹⁸⁶ и, одновременно, настаивавшем на Богочеловеке как примере для подражания. Основной и катастрофический недостаток современных ему социальных теорий Достоевский видел в том, что они пытаются победить зло извне человека, в то время как оно коренится внутри его сознания. После выхода из каторги в январе 1854 г. в своем письме Н. Д. Фонвизиной он написал: «... нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной»¹⁸⁷.

Достоевский прекрасно отдавал себе отчет в том, что он имеет в виду, говоря о необходимости и реальности почвеннического проекта, но также знал, что любая идея, сформулированная в виде некой дефиниции, непременно станет мишенью для издевательств и шельмования одновременно с ее автором. Поэтому он подводил к ней осторожно, деликатно, намеками и «притчами» в своих публицистических статьях и только в своих художественных творениях позволял своим персонажам говорить о них прямо. Ведь для осуществления своего плана Достоевскому требовалось ни много ни мало основательное преобразование религиозной жизни в стране и во всем мире. Речь шла о построении общества, основанного не на принципе юридического контроля и принуждения, а на глубоком религиозном вдохновении каждого человека, сосредоточенного на достижении полного соответствия доказанного личного бессмертия и реальной деятельности в земном существовании. Достоевский, разумеется, не верил в то, что проект осуществится при его жизни, называя почвенничество «ранней песней», которая «не споется теперь», однако другой альтернативы у страны и мира нет, так как светское общество «более готово к нигилизму», и лишь в народе, «обращенном в податную единицу», еще встречаются начала живого религиозного чувства, идущие из древности¹⁸⁸. Обратим внимание, что, начиная с первого «Объявления» об издании «Времени», Достоевский говорит только о будущем: «Мы предугадываем, и предугадываем с благоговением, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что

¹⁸⁵ Текстологическое исследование записных тетрадей Ф. М. Достоевского к роману «Бесы»: Дипломатическая транскрипция. СПб.: Наука, 2021. С. 225, 299, 291–292.

¹⁸⁶ См.: Barsht K. Kaligraficzne pismo F.M. Dostojewskiego w rękopisach powieści «Zbrodnia i kara» // Napis. 2018. Ser. XXIV. P. 242–287.

¹⁸⁷ Д., 281. 176.

¹⁸⁸ Д., 21. 255.

русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях; что, может быть, все враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской национальности¹⁸⁹. Достоевский называл свою идею «окончательным словом великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону»¹⁹⁰. Основной упор в реализации проекта делается на новый тип образования, который практически во всех своих компонентах совпадает с тем, что писал А. С. Хомяков в своей статье «О православном образовании». Из этого ясно, что определения почвенничества как «утопического» проекта¹⁹¹ неточны, писатель прекрасно отдавал себе отчет в препятствиях на пути осуществления этой идеи, об этом он говорит и в поэме Ивана «Великий Инквизитор», и в самом начале пути, в 1861 году: общество в настоящее время слишком слабо «само по себе»¹⁹². Фиксируя в современном обществе отход от направления общественного развития, заданного Иисусом Христом, готовясь к написанию своего «Инквизитора», он замечает: «Все Христовы идеи оспоримы человеческим умом и кажутся невозможными к исполнению»¹⁹³.

Та же тема звучит в письме А. Е. Врангелю от 31 марта / 14 апреля 1865 года, а ранее, после смерти жены Марии Дмитриевны, он сделал запись, открывающую эпохальный характер его идеи почвенничества как проекта по глубокому преобразованию человечества из «недоделанных людей»¹⁹⁴ в полноценные существа, осознанно живущие одновременно и во времени, и в вечности: «...после появления Христа, как идеала человека во плоти, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. <...> Это-то и есть рай Христов. Вся история, как человечества, так отчасти и каждого отдельно, есть только развитие, борьба, стремление и достижение этой цели. <...> человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное»¹⁹⁵. Почвеннический проект — это и есть инструмент насущно необходимого «перехода». В максимально полном виде суть почвенничества Достоевский обнаружил в своей «Пушкинской речи». В качестве примера того, что именно должно преодолеть почвенничество, он взял характер Алеко из поэмы А. С. Пушкина «Цыгань», «несчастливого скитальца в родной земле, того исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем»¹⁹⁶.

¹⁸⁹ Д., 18. 37.

¹⁹⁰ Д., 26. 149.

¹⁹¹ Лазари А. де В кругу Федора Достоевского. Почвенничество. С. 30.

¹⁹² Д., 18. 69.

¹⁹³ Д., 27. 56.

¹⁹⁴ Д., 25. 47.

¹⁹⁵ Д., 20. 172–173.

¹⁹⁶ Д., 26. 137.

В. В. Зеньковский справедливо указал на почвенничество как в первую очередь религиозно-философская доктрина¹⁹⁷, основная мысль которого заключается в глубокой христианизации всех сфер жизни общества¹⁹⁸ и формировании подлинной христианской культуры в стране. Развиваемый Достоевским и его сотоварищи проект основан на идеале братской любви, формирующей общество нового типа, основанного на «еще не распознанной соборности», преодолении всех уровней общественного «раскола», утверждал Г. В. Флоровский¹⁹⁹. О почвенничестве как лекарстве в борьбе с отравлением России нигилизмом писал Г. П. Федотов²⁰⁰. Немало верных мыслей о корнях и прагматических смыслах этой идеологии содержится в работах Н. А. Бердяева и В. В. Розанова, которые также отмечали огромный нравственный потенциал программы по переустройству России с помощью возвращения форм жизни к органическим началам.

В качестве предтеч этой спасительной для страны доктрины А. А. Григорьев называл старших славянофилов во главе с А. С. Хомяковым, обладавшим «умом истинно глубоким», а также «несколько стихийного» архимандрита Феодора (в миру А. М. Бухарев), автора книги «наделавшей много шума»²⁰¹. Речь идет о его книге «О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской» (М.: Издание книгопродавца Манухина, 1865), хотя и другие его труды вызвали повышенный интерес общества к человеку, который в чине архимандрита посмел бросить вызов Священному Синоду, требуя отказа Церкви от духовной цензуры и жесткого администрирования религиозной жизни прихожан. («О Новом Завете Господа нашего Иисуса Христа». СПб., 1861). В центре писаний Бухарева, встретивших жесткое осуждение Священного синода, была мысль о повсеместном и общепринятом искажении Христова Завета, массовом отходе общества от «апостольского православия» и требование отказа от укоренившихся в обществе фарисейских и языческих культурных моделей. Описывая в своем исследовании условия перехода от Ветхого Завета к Новому, Бухарев прозрачно намекал, что в нынешние времена сохранилось слишком много от архаических времен, что переход на новозаветные принципы жизни необходимо осуществить, выводя человечество к ценностям истинного нравственного состояния, чтобы в обстановке «свободной духовности и открылся оный в апостольской Церкви»²⁰². Различия между нравственно чистым «апостольским православием» и жизнью современной ему Православной Церкви терзали душу Бухарева, в 1860 году он опубликовал первую книгу цикла «О православии в отношении к современности», которую Григорьев рассматривал как орудие борьбы против «мрака и застоя», против обскурантизма, в частности, издававшего в Петербурге (1858—1877) еженедельную газету «Домашняя беседа для народного чтения» В.И. Аскоченского, который не брезговал никакими

¹⁹⁷ Зеньковский В. В. История русской философии Л., 1991. Т. 1. Ч. 2. С. 209.

¹⁹⁸ Там же. С. 215.

¹⁹⁹ Флоровский Г. В. Пути русского богословия // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 341.

²⁰⁰ Федотов Г. П. Трагедия интеллигенции // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 408–409.

²⁰¹ Григорьев А. А. Апология почвенничества. С. 180.

²⁰² Бухарев А. М. О Новом Завете Господа нашего Иисуса Христа. СПб., 1861. С. 134.

средствами (ни клеветой, ни доносами). Журнал братьев Достоевских вступился за своего союзника, опального архимандрита, статьей Григорьева «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия»²⁰³.

Труды архимандрита Феодора оказали глубокое влияние на почвенников «Времени», произведения Достоевского наполнены многочисленными аллюзиями на его сочинения²⁰⁴. В русле бухаревских книг почвенники пытались угадать и реализовать на практике параметры обновленного христианства — духовного единства помимо границ сословий — воспринимая это как прямое воплощение органической цельности бытия, естественным образом сближающее людей нравственным идеалом Христа. Осуществляя свободный, принципиально неподвластный внешнему контролю поиск своего места в мире, следование выработанным в итоге нравственным принципам в каждодневной жизни. Почвеннический проект не был для круга «Времени» лишённой перспектив прекраснодушной мечтой. И для Бухарева, увидевшего в марксизме надвигающийся на Россию «Армагеддон» с неизвестным исходом битвы, и для Достоевского с его пророчествами о будущем кровавом катаклизме, христианизация общества была единственной возможностью избежать грядущих катастроф, которые, были уверены почвенники, затронут не только Россию, но и Европу и весь мир. Почвеннический проект был попыткой группы философов и писателей остановить надвигающийся на страну тяжелый кризис. Они увидели единственный выход в спасении человечества в живых родниках религиозного чувства, которые, верили они, есть в душе любого человека, и которые могут стать основой строительства культуры, базирующейся на братской любви каждого к каждому.

Эти идеи развивает герой ключевого почвеннического произведения русской литературы, романа «Братья Карамазовы»: сообщество людей должно выходить «на правильную и истинную дорогу, единственно ведущую к вечным целям»²⁰⁵. Источник общественного единения на основе позитивного нравственного чувства — религиозная потребность каждого человека, ищущего ответ на вопрос о смысле своего существования. Отсюда общественный прогресс понимается почвенниками как нравственный прогресс граждан, от которого зависят и все остальные формы общественного развития — экономика, промышленность, система образования и пр.; совершенное общество понимается как единение нравственно совершенных людей; новая культура формируется как система традиций («обычаев»), в которых зафиксированы формы реализации нравственного начала в конкретном человеке и всевозможных анклавах. Тактика осуществления проекта виделась почвенникам как манифестация этих идей в литературных и публицистических выступлениях, при полном отказе от «партийной борьбы»; они считали ценной не апелляцию к «гражданским чувствам» людей, но к их внутреннему интимному личностному бытию, требующему ответа на основной нравственно-онтологический «вековечный вопрос»: «Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя и себя себе подчини, овладей собой — и

²⁰³ Время. 1861. № 5. С. 1–35 (вторая пагинация).

²⁰⁴ См. об этом: Баршт К. А. Ф. М. Достоевский: новые линии. СПб.: Нестор-История. С. 405–465.

²⁰⁵ Д., 14. 58.

узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою»²⁰⁶.

Этот труд выливается в основное «дело» человека согласно почвеннической доктрине, суть которого в преодолении разрывов в органической ткани Мироздания — между интеллигенцией и народом, между богатыми и бедными, образованными и необразованными, между личностью человека и Вселенной и т.д. Многие в ту пору верили, что необходимо ждать политических перемен от верховной власти и заниматься введением своего жизненного пути в новозаветное русло: «народ наш не пойдет по следам европейских революционеров и, не веря в новую пугачевщину, будет терпеливо ждать решения своей судьбы от верховной власти... ни в какой иной путь он не верит»²⁰⁷. Здесь очевиден оттенок мысли славянофилов о том, что социальная система России сама собой устроится со временем и без специальных административных мер.

Согласно В. В. Розанову, Достоевский верил в то, что баланс внутренние/внешние культурно-юридические ограничения, смещенный в европейских странах в правую сторону оппозиции, в России могут быть сдвинут в противоположном направлении, народ «нравственною стороною своею, полнотою своего существа» сможет образовать цельное единство, в котором не будет места насилию над личностью и административного контроля с претензией на подчинение себе «жизни духа»²⁰⁸. Основания для такого вывода были разработаны И. В. Киреевским, который писал: «Даже самое слово “право” было у нас неизвестно в западном смысле, но означало только справедливость, правду»²⁰⁹. В почвенниках, как и в старших славянофилах, жила уверенность в том, что народные представления об общественной правде основывались не столько на каких-то общих законодательно закрепленных принципах, сколько на непосредственных, органичных выражениях братского чувства к ближнему.

Почвенничество и лежащая в его основании органическая теория оказали значительное влияние на русскую общественную жизнь и литературу конца XIX-начала XX в. На уровне социально-политическом отзывались в сборниках «Вехи», «Из глубины», монографиях и статьях писателей и философов этого периода, на уровне историко-эстетическом стали одним из факторов возникновения целого ряда эстетических школ — акмеизма, символизма, имажинизма, футуризма. На уровне идеологическом некоторые идеи почвенником были продолжены Н. Я. Данилевским в его известном труде «Россия и Европа». А. А. Блок считал, что почвенничество — «единственный мост, перекинутый к нам от Грибоедова и Пушкина: шаткий, висящий над страшной пропастью интеллигентского безвременья, но единственный мост»²¹⁰, по его мнению, деятельность

²⁰⁶ Д., 26.139

²⁰⁷ Письма С. Д. Яновского к Ф. М. и А. Г. Достоевским // Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. М., 1924. С. 391–392.

²⁰⁸ Розанов В. В. О Достоевском // Розанов В. В. Литературные очерки. СПб.: Типография М. Меркушева, 1899. С. 150.

²⁰⁹ Киреевский И. В. В ответ А. С. Хомякову // Киреевский И. В. Духовные основы русской жизни. М.: Институт русской цивилизации, 2007. С. 355.

²¹⁰ Блок А. Судьба Аполлона Григорьева // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т.4. С. 221.

Григорьева не уместается в «блуждание» между славянофилами и западниками²¹¹. В этот период вышел ряд замечательных исследований феномена почвенничества и деятельности его авторов²¹².

Особым и чрезвычайно интересным направлением развития почвеннической идеи была деятельность В. С. Соловьева, который, как и Достоевский считал, что реформы в общественной жизни могут произойти в России «изнутри — из ума и сердца человеческого»²¹³, способных к такого рода единению с ближним своими. Повторяя идеи Бухарева и, одновременно, мысля в русле почвенничества, Соловьев призывал отказаться от «антихристианского догматизма» и намеревался «создать христианство живое, социальное, вселенское»²¹⁴. Всеединство, нравственный прогресс человечества, «Софийный идеал», нравственный идеал «Богочеловека» — стали корневыми понятия в философской и общественной деятельности Соловьева в 1880-1890 гг. в его попытке слить воедино науку, религию и общественно-политическую сферы жизни, называя это намерение, как это делал и Достоевский, «проектом»²¹⁵, фактически, продолжая мысль о «деле» преобразования России, которую выдвигали почвенники.

Н. Н. Страхов еще в 1878 г. намечал именно такого рода задачу: «Соображая теперь все его лекции, я вижу, что он хотел произвести синтез Востока и Запада, слить в одну систему атомизм, дарвинизм, пантеизм, христианство и т.д. Дать всему свое место. Задача хоть куда...»²¹⁶, ему также не были чужды интенции «богоматериального процесса», как позже формулировал Соловьев. «Всеединство» Соловьева, опираясь доктрину почвенников, имеет также немало черт сходства с концепциями О. Конта и А. М. Бухарева; идея о «теократии», способной заменить собой юридическое государство, повторяет аргументы Ивана в споре с Алешей на страницах романа «Братья Карамазовы»²¹⁷. В своей «Философия религии Соловьев пытался соединить шеллигианские «почвенные» идеи с достижениями современных наук, а также религиозной мистикой целого ряда конфессий»²¹⁸. Развивая корневой почвеннический тезис о «цельном знании», он формирует своеобразную «теософию», на основе «аскетики православного Востока»²¹⁹. Если почвенники уповали на

²¹¹ Там же. С. 198.

²¹² Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии / Под ред. Вл. Княжнина. П., 1917; Михайлов Д. Аполлон Григорьев; жизнь в связи с характером литературной деятельности. СПб., 1900; Радлов Э. Несколько замечаний о философии Н. Н. Страхова // Журнал министерства народного просвещения, 1896, его же статья о Стракове в Энциклопедическом словаре Брокгауза–Эфрона; и мн. др.) Работы В. В. Зеньковского, Г. В. Флоровского, Г. П. Федотова.

²¹³ Соловьев В. С. Письма. СПб., 1911. Т. 3. С. 88.

²¹⁴ Там же. С. 393.

²¹⁵ См. об этом: Фатеев В. А. Философия религии Вл. С. Соловьева: Критический анализ. Часть вторая // Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской Духовной Академии. 2021. № 4 (12). С. 127–145

²¹⁶ Переписка Л. Н. Толстого и Н. Н. Страхова: В 2 т. Т. 1. СПб., 2018. С. 628.

²¹⁷ Д., 14. 57-63.

²¹⁸ См.: Фатеев В. А. Философия религии Вл. С. Соловьева: Критический анализ. Часть вторая // Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской Духовной Академии. 2021. № 4 (12). С. 133.

²¹⁹ Там же. С. 139.

«апостольское православие» (освобожденное от догм и слишком строгих предписаний), но Соловьев, основываясь на той же «органической» концепции, формировал в 18180-1890-е гг. новую мировую религию, своего рода «религиозно-философский синтез, вбирающий в себя все сферы человеческого бытия, духовного и физического мира, деятельности и окружения человека: наук, искусств и религиозных верований»²²⁰. Соловьев развивал почвенническую мысль о необходимости направить все силы человечества на преодоление животного эгоизма, совершенствование человека, в котором «нет того разлада, раздора и разделения, нет той розни и взаимной ненависти отдельных особей... В человеке совершенном, идеальном, все приведено к всеединству»²²¹. Как и Достоевский, Соловьев не признавал существованием никакой иной прогресс, кроме нравственного²²², подобно А. А. Григорьеву, Соловьеву был ненавистен «зоологический национализм» русских публицистов, «охранителей нашего церковно-казенного строя»²²³. Жесткие реплики Соловьева в адрес Русской православной церкви привели К. Н. Леонтьева к мысли о необходимости выслать философа из страны²²⁴.

Крупный вклад в развитие почвеннической парадигмы внес один из самых активных и последовательных его критиков, Н. К. Михайловский, который предпринимал попытки опровергнуть доктрину Достоевского о корневой народной нравственности, органически присущей русскому человеку, о существовании некой «народной правды», способной стать основой для социально-культурного преобразования страны. Согласно мнению Михайловского, «народная правда», не является чем-то единым и устойчивым, там есть мнения, «порожденные народной темнотой и забитостью, — мнения жестокие, несправедливые»²²⁵. Упрекая почвенников в мечтательности, Михайловский отчетливо видел их отличие от славянофилов²²⁶.

Следы деятельности почвенников в истории русской литературы многообразны и достаточно ощутимы. Это эпистолярный участников журналов «Время» и «Эпоха», в котором отражены перипетии развития этого движения. А. А. Григорьев оставил после себя не только ряд статей, но и автобиографическое сочинение «Мои литературные и нравственные скитальчества», опубликованные в четырех частях в журналах «Время» и «Эпоха» (1862, 1864). Ряд авторов, которых нельзя напрямую причислить к почвенническому движению, развивали тему оторванности интеллигенции от национальных корней: «Люди сороковых годов» А. Ф. Писемского (1869), «Новь» И. С. Тургенева (1877), «Эпизод из

²²⁰ Фатеев В. А. Философия религии Вл. С. Соловьева. С. 141.

²²¹ Трубецкой Е. Н. Мирозерцание В. С. Соловьева. М.: Товарищество типографии А. П. Мамонтова. [Б.г.]. С. 351.

²²² Ср.: «Если русский национальный идеал точно христианский, то он тем самым должен быть идеалом общественной правды и прогресса» (Фатеев В. А. Философия религии Вл. С. Соловьева... С. 104).

²²³ Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1989. С. 212.

²²⁴ Леонтьев К. Н. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. Т. 12. Кн. 3. СПб., 2021. С. 233.

²²⁵ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М.: ГИХЛ, 1957. С. 77.

²²⁶ Там же. С. 91.

жизни ни павы, ни вороны» А. О. Новодворского (1877) и др. По мнению Н. К. Михайловского, некоторыми сторонами своего творчества к почвенникам приблизился и Л. Н. Толстой²²⁷.

Идеи почвенничества о возможности религиозного слияния интеллигенции с народом звучали в сборниках «Вехи» и «Из глубины», получили свое развитие или интерпретацию в концепциях К. Н. Леонтьева, пьесах А. Н. Островского, в произведениях Н. С. Лескова и Ф. И. Тютчева; далее в философии и литературе Серебряного века, в произведениях этого периода нередко звучала идея «почвы» как основы бытия человека («Миф» В. Зайцева (1906), «Природа» Д. Мережковского, («Земля» З. Гиппиус (1902) и др.), в творческой деятельности мыслителей Русского Зарубежья (В. В. Зеньковский, Г.В. Флоровский, Г.П. Федотов и др.), писателей и поэтов («Свидетель истории» М. А. Осоргина, «Дар земле» К. Бальмонта, «Земля: современный роман» А.Н. Мазурова, «Земля в алмазах» А. Бурова, поэтических произведениях В. Хлебникова и И. Северянина. Погрешенными в эту тематику оказались и многие произведения советской литературы 1920 гг. (Вяч. Иванов, А. Блок, С. Есенин, Н. Клюев, М. Зенкевич, В. Маяковский и др.). Корневой тезис почвенников: для изменения социальной жизни нужно не изменение политического строя, а изменение культуры — звучал в произведениях Н. С. Трубецкого²²⁸.

Советская литература второй половины XX в. также оказалась не чужда этой тематике, таковы многие произведения А. Солженицын, И. Шафаревича, Л. Гумилева, С. Куняева, В. Бондаренко, В. Распутина, В. Кожинова, А. Панарина, М. Пришвина, К. Паустовского, Ф. Абрамова, В. Солоухина, В. Белова, Н. Рубцова, В. Астафьева, В. Шукшина и др. В связи с этой темой русская литература создала значительный фонд информации о национальном характере русского народа и смысле тех перемен, которые могут обеспечить его благополучие. Важнейшей темой был и остается вопрос об отношении России к Западу и Востоку. На эту тему и круг смежных вопросов литература отвечала глубоким анализом этих и набором перспектив их реализации, отражая надежды и экзистенциальные тревоги общества.

Оригинальная и, одновременно, творчески продолжающая ряд линий развития предшествующей русской мысли, теория почвенничества предложила проект переустройства России на нравственно-онтологических началах, органически вырастающих из свойств самосознания человека, надеясь, что строительство общественной системы не на административно-юридических, а на новозаветных началах избавил страну от грядущей социальной катастрофы, приближение которой было для них очевидно. В осуществлении этого проекта онтологически оправданная духовная «почва», на которой должны сойтись противоречия русской жизни, должна оказаться базисом для строительства в стране подлинной, не формальной христианской культуры. А. А. Григорьев, Н. Н. Страхов и Ф. М. Достоевский — литературный критик, философ и писатель — образовывали творческий альянс, в котором каждый в присущей ему форме отстаивал «органическую теорию», которая в конечном итоге должна вывести человека и страну в целом на путь нравственного преображения.

²²⁷ Там же. С. 81.

²²⁸ Трубецкой Н. С. Мы и другие // Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М., 1995. С. 352.

НАРОДНИЧЕСТВО КАК ИДЕОЛОГИЯ И КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ТЕЧЕНИЕ

«Хождение в народ» и радикализация народничества середины 1870-х годов.

Своеобразным явлением русской литературы было творчество писателей, вдохновлявшихся идеями народничества, главного общественно-политического движения в России 1870-х гг. На этот период пришлась пора самоопределения и общественной активности движения, поставившего во главу угла лозунг А. И. Герцена «в народ!», который был провозглашен со страниц «Колокола» еще в 1861 г. с целью развертывания среди крестьян пропаганды социализма. Герцен был сторонником общинного землевладения, т. е. «безнаследственной» поземельной собственности, усматривая в нем основу общественного устройства, базирующегося на принципах социального равенства, но с прививкой результатов западной науки и положительного цивилизационного опыта. Народничество не было однородным ни по целям, ни по представлениям о путях их достижения (радикальный или постепенный, насильственный или мирный), что нашло отражение в творчестве писателей-народников. Различия эти, тем не менее, не перечеркивали устремленность всего движения к народу (в первую очередь, к крестьянству) и желание способствовать его социально-экономическому освобождению. Мужик и его мир (крестьянская община) стали центром произведений писателей-народников. Для них представители образованного дворянства и разночинной интеллигенции уже не обладали былой притягательной силой как образы, отражающие важнейшие тенденции в развитии русского общества.

Писателями-народниками создавались произведения как для легальной печати, в которых учитывался весь спектр возможностей для художественно-публицистического претворения народнических идей, так и для неподцензурных пропагандистских изданий, которые писались для крестьян с целью радикального воздействия на их настроения («Надо идти в народ, чтобы разжечь существующие в нем революционные страсти и тем возбудить его немедленно же ко всеобщему восстанию»¹). Нелегальные издания захватывали и рабочую аудиторию, поскольку основную ее массу составляли ушедшие на фабрики и заводы крестьяне. История самого движения, причем на всех его этапах, получила в творчестве писателей-народников многообразное отражение: формирование и разработка идеологии, «хождение в народ» 1873—1874 г. как момент высочайшего подъема, спад движения и последующая идейная трансформация в русской общественно-политической жизни. Это был один из важных моментов революционного движения в России, завершившегося революцией 1917 г.

Круг авторов, которые писали для нелегальных изданий, был не велик (В. В. Берви-Флеровский, С. М. Степняк-Кравчинский, Л. А. Тихомиров, В. Е. Варзар, А. И. Иванчин-Писарев, Л. Э. Шишко, С. С. Синегуб, Д. А. Клеменц и др.). Произведения предназначались для простонародья, что определяло арсенал избираемых жанрово-стилистических инструментов и способы воплощения революционно-просветительских идей. В сказке аллегорической и сатирической, в

¹ Богучарский В. Я. Активное народничество семидесятых годов. М., 1912. С. 1.

историческом очерке и рассказе-диалоге, где действовали лица из крестьянского мира, в прозе и стихах (песня, былина, поэма), во всех жанрах, использовавшихся авторами-пропагандистами, сочинения звучали как самая острая и злободневная публицистика. Пропагандистами опора делалась на историко-статистические работы с описаниями бедственного положения народонаселения России и Западной Европы. Если сторонники мирного пути, живописуя те же язвы действительности, рассчитывали воздействовать на общественное мнение словом (Некрасов, Салтыков-Щедрин), то авторы пропагандистских сочинений, обратившиеся к их созданию в канун «хождения народ», руководствовались исключительно революционными идеями о победе «над армией обладателей и охранителей капитала». ² Речь шла о ликвидации всех религиозных, политических, экономических и социальных учреждений огромной страны. «Ты ненавидишь помещика, ненавидишь подьячего, боишься их — и совершенно прав; но веришь еще в царя и в архиерея... не верь им. Царь с ними, и они его», — обращался к «страдальцу земли русской» в 1861 г. со страниц своего «Колокола» Герцен. ³ В рассказе-диалоге «Внушителя словили» Иванчин-Писарев, вторя ему, наставительно писал: «Царь, чиновник, барин, купец, поп — все враги ваши». ⁴ Это было то, о чем писал Чернышевский в прокламации «Барским крестьянам» (1861), предупреждая, что из-за сословных привилегий нация разделена «на классы, презирающие или ненавидящие друг друга». ⁵

Спасением народа провозглашался бунт «против царя и всего начальства, которое, — по словам Степняка-Кравчинского в «побывальщине» «Из огня да в полымя!», — затем только и стоит, чтоб защищать грабителей народных». ⁶ (с. 154). Для авторов нелегальных изданий Российская империя делилась на два лагеря — это народ и его враги. Решение проблемы их противостояния не разрешалось каким-либо дележом, переделом земли или же убийством царя. В рассказе «Внушителя словили» агитатор вопрошал крестьян о царе: «...известен <...> его одного — какая польза?» ⁷ (с. 337). Представителям вражеского лагеря предназначалась единая участь, о которой высказался один из героев в сказке Тихомирова «Где лучше?»: «Всем, кто станет народу противиться, веревку на шею, и конец». ⁸ (с. 282). «Бей, губи их, злодеев проклятых!» — призывал П. Л. Лавров, сторонник самых решительных мер, в «Новой песне» («Рабочая марсельеза» (1875), в марте-октябре 1917 г. гимн России), ⁹ которую процитировал Иванчин-Писарев в конце своего «чтения для народа» «О смутном времени на Руси».

Поколение первопроходцев 1860-х гг., с их стремлением к выработке основных положений борьбы за социальную справедливость (своего рода исключением был в нем П. Г. Зайчевский, призывавший «в топоры» «Молодую Россию» еще в 1862 г.),

² Лавров П. Л. (Н. Миртов). Народники-пропагандисты 1873–1879 гг. СПб., 1907. С. 8.

³ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 15. С. 135.

⁴ Агитационная литература русских революционных народников (потасные произведения 1873-1875 гг.) / Вступ. ст. В. Г. Базанова; подгот. текстов и коммент. О. Б. Алексеевой. Л., 1970. С. 333. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁵ Революционный радикализм в России: Век девятнадцатый / ИРИ РАН. М., 1997. С. 15.

⁶ Агитационная литература русских революционных народников. С. 154.

⁷ Там же. С. 337.

⁸ Там же. С. 282.

⁹ Вольная русская поэзия XVIII-XIX веков: В 2 т. Л., 1988. Т. 2. С. 191.

сменило поколение истинных революционеров, полное решимости воплотить все лозунги в жизнь. Готовившие «хождение в народ» прозаики и стихотворцы открыто говорили о реках крови как искуплении свободной и счастливой жизни. Из традиции фольклорной заимствовалось именование бунта кровавым пиром, из церковной — святого деяния: «Высоко и свято дело восстания народа <...> Топор и нож суем мы тебе в руки, но не разбойное это орудие, а святое, как сама святая правда!» — восклицал Степняк-Кравчинский в сказке «Из огня да в полымя!»¹⁰ (с. 133). Отсутствие активного протеста со стороны терпеливого русского мужика рассматривалось как его трусость, порицаемая авторами нелегальных брошюр (см., например, «За Богом молитва, за царем служба не пропадает», автор неизв.).

Особую ненависть пропагандистов-народников вызывала христианская церковь. Как царство кривды она была представлена в сказке «О правде и кривде», где Степняк-Кравчинский утверждал, что победа «над ложью поповской» будет «самой важной и самой трудной».¹¹ (с. 109). Выставляя в предельно пасквильных изображениях попов и монахов, «для обману народа поставленных» («Как должно жить по закону природы и правды» Берви-Флеровского, с. 90),¹² пропагандисты-народники избегали критических прикосновений к образу самого Христа. Они не уклонялись от новозаветных притч, цитат, образов, но придавали им радикальный политический смысл с целью оправдания своей борьбы с «богопротивным» порядком. Идеи пропагандистов-народников облекались в форму проповеди социализма как новой религии равенства, братства и свободы: «И не будет уже на земле, — писал Степняк-Кравчинский, — ни бедных, ни богатых, ни господ, ни рабов <...> Все будут равны, как братья, все будут любить друг друга, как братья. Ибо теперь-то приближается то самое царство правды и любви <...> которое Иисус Христос первый проповедовал людям и за которое он замучен был врагами народа!»¹³ (с. 117). В «Сказке о Мудрице Наумовне» он преподносил крестьянам новый сонм истинно «святых», которые погибли и погибли за правду в тюрьмах и рудниках, на каторге и виселице, став образцом и духовной опорой для тех, кто продолжит борьбу. По убеждению Степняка-Кравчинского, дети и внуки освобожденных будут благословлять тех, кто выведет народ из «земли рабства» («О правде и кривде», с. 122).¹⁴

В пропагандистских брошюрах набрасывались контуры экономического устройства будущего «царства правды и любви». Принципы его устройства упрощены, но в них узнаются идеи Герцена, Чернышевского, Бакунина, Лаврова (общая собственность, общий труд, федерации трудящихся). Благополучие народа пропагандисты-народники связывали с развитием сельской общины и городской артели равноправных тружеников («рабочницкий порядок»). «Надо, — растолковывал в «Хитрой механике» Варзок, в будущем видный специалист в области российской и советской статистики, — чтобы <...> и трудился-то всякий не так, как теперь, только для себя одного, а со всеми сообща, каждый по своей силушке, а брал бы — сколько нужно каждому <...> чтобы ни у кого ни излишества, ни недостатка не было»

¹⁰ Агитационная литература русских революционных народников. С. 133.

¹¹ Там же. С. 109.

¹² Там же. С. 90.

¹³ Там же. С. 117.

¹⁴ Там же. С. 122.

(с. 000).¹⁵ Мечтания социалистов простирались до расцвета всем доступных наук и искусств, в которых преуспевать будут лишь совершенно чуждые корысти деятели («Сказка о Мудрице Наумовне», с. 233).¹⁶

Острую публицистичность сочинениям пропагандистов-народников придавала критика реформы 1861 г., простиравшаяся до проклятий тем, кто обманул ожидания крестьян (как в поэме Синегуба «Стенька Разин»: «...надул их царь да помазанник» с. 431).¹⁷ Начиная с лондонской книжки Бакунина «Народное дело. Романов, Пугачев или Пестель?» (1862), убеждением в том, что освобождение крестьян должно было осуществиться с землей и раскрепощением общинного владения от помещичьего и правительственного произвола, проникнуты все нелегальные издания. В народнических изданиях это передавалось в форме высшей заповеди, как в сказке Тихомирова, где утверждается, что земля является «Божьей, а не помещичьей» (с. 271).¹⁸ Во многих сочинениях повторялась одни и те же данные из официальных документов: в результате реформы крестьянам была передана только пятая часть всей земли. Стенания о малых пореформенных наделах перемежались с призывами к захвату помещичьих угодий. В брошюры попали сообщения из газет начала 1870-х гг. о варварских способах взимания податей с крестьян, когда на продажу уводился весь скот и даже снимались крыши с избы (см. в поэме «Стенька Разин», с. 426).¹⁹ Критике подвергались и самые свежие правительственные решения: мизерность помощи в 1873 г. голодающим самарским крестьянам, незначительность ассигнований на народные школы, преподавание закона Божьего как условие открытия школ и т. п.

В книжках и прокламациях народников велась критика имперского милитаризма с возложением вины за содержание огромной армии и разорительные войны (включая Крымскую) на «царей» и «спесь царскую» («О смутном времени на Руси» Иванчина-Писарева с. 369; «За Богом молитва, за царем служба не пропадает», автор неизв., с. 399).²⁰ Эта критика преследовала далеко идущие цели по перевоспитанию солдатских масс, которые были главным орудием по усмирению, как подчеркивали пропагандисты, своих бунтующих отцов и братьев. Варзар в «Хитрой механике» растолковывал крестьянам положенные в основу воинской присяги идеи, вкпе с девизом «за веру, царя и отчество», как чуждые учению Христа (с. 168).²¹

Пропагандисты-народники затрагивали в своих брошюрах проблемы, связанные с организацией работы среди крестьян и рабочих. В 11-й главе «Сказки о Мудрице Наумовне» изображалось собрание народников с раскрытием их целей и призывом к народу быть с ними «заодно». Здесь же крестьянам внушалась провокационная мысль о плодотворности внезапных выступлений, поскольку на подмогу к бунтующим подоспеют «сотни тысяч» (с. 208).²² «Мы безусловно верили, — вспоминал участник «хождения в народ» Л. Г. Дейч, — заявлениям Бакунина относительно русского народа, об его всегдашней будто бы готовности к бунту и легкости

¹⁵ Там же. С. 000.

¹⁶ Там же. С. 233.

¹⁷ Там же. С. 431.

¹⁸ Там же. С. 271.

¹⁹ Там же. С. 426.

²⁰ Там же. С. 369, 399.

²¹ Там же. С. 168.

²² Там же. С. 208.

возмутить любую деревню».²³ Пропагандисты-народники придавали исключительное значение подготовке агитаторов из среды народа. Иванчин-Писарев в финале своего «чтения» «О смутном времени на Руси» выражал полную уверенность, как оказалось ложную, в скорейшем их появлении.

В пропагандистских брошюрах содержались образцы «критической историографии» в виде симбиоза экономической теории К. Маркса и общинных идеалов народников. Исторические экскурсы давались в очерках В. В. Берви-Флеровского и В. Е. Варзара, популяризовавших сведения из области политической экономии; их материалы использовались в сочинениях других авторов с добавлением новых исторических иллюстраций, которые должны были свидетельствовать о неизбежности революционных потрясений. Страницы истории Англии преподносились как доказательство неотвратимого в будущем обнищания неимущих классов, вплоть до вымирания, в условиях беспредельной власти «богатеев». Успехи в улучшении положения современных английских рабочих связывались с возможностью для них свободных демократических выступлений, что при отсутствии таковых в российской действительности делало, по убеждениям пропагандистов-народников, неизбежной революцию как единственный путь к улучшению жизни народа. Победу Великой Французской революции Степняк-Кравчинский объяснял в своей «думе» «О правде и кривде» религиозным освобождением, которое принесла Западной Европе Реформация и которым сумели воспользоваться французы, «самый умный из чужеземных народов» (с. 111-113).²⁴ Русская история XVIII-XIX вв. представлялась в сочинении Берви-Флеровского «Как должно жить...» в виде смены правления «преступных обманщиков» (т. е. царей), причем с заведомым искажением событий, что становилось возможным благодаря изложению, стилизованному под «мнения народные» (например, великий князь Константин Павлович объявлялся «ядом отравленным», с. 92).²⁵ Исключение, подобно историкам советской эпохи, Берви-Флеровский сделал лишь для вставшего на европейский путь развития царя, оправдав убийство им сына: царевича Алексея «вельможи в таком злодействе воспитывали, что сам Петр пожалел народ и велел убить его при жизни своей» (с. 91).²⁶

Пропагандисты останавливались особо на исторических персонажах, интерес к которым не ослабевал в народных песнях и сказаниях. С величайшим сочувствием, проникнутым бакунинским пафосом, обрисовывались в поэме Синегуба «Стенька Разин» обстоятельства начала бунта во имя уничтожения господ и «торгашества», захвата земель и возвращения воли. Автор восхваляет беспощадность разинцев, для которых всё вокруг становится «алой скатертью, кровяной рекой» (с. 432).²⁷ Заканчивается поэма призывом к Разину вернуться, чтобы «атаманствовать» на Руси, причем этот «грозный клич» должен «гаркнуть» тот народ, которому Синегуб посвящает свою поэму. Другое его поэтическое «предание» относит рассказ ко временам крепостничества и рисует в образе атамана Сидорка благородного разбойника, отдававшего награбленное «вдовам, сиротам, людям немощным» (с. 433).²⁸ В книге

²³ Полонский В. Краткая история жизни Михаила Бакунина. 2-е изд., доп. М., 1924. С. 195.

²⁴ Агитационная литература русских революционных народников. С. 111-113.

²⁵ Там же. С. 92.

²⁶ Там же. С. 91.

²⁷ Там же. С. 432.

²⁸ Там же. С. 433.

Тихомирова и Кропоткина «Емельян Иванович Пугачёв, или Бунт 1773 года» рассматриваются обстоятельства восстания с остановкой на тех «ошибках», которые вели к его поражению (об этом наставительно, чтобы «вперед сызнава не прогореть», говорилось во вступлении для народа). Всё это свидетельствовало о разработке тактики революционных выступлений.

В нелегальной публицистике пропагандистов-народников первой половины 1870-х гг. проявились черты самой решительной и последовательной революционности. Выпущенные ими книжки, по воспоминаниям участников «хождения в народ», не имели успеха в рабоче-крестьянской среде, в первую очередь, из-за сплошной неграмотности простого народа. Большее впечатление они произвели на образованное русское общество, что впоследствии проявилось как в активном отторжении от воплотившегося в них крайнего радикализма,²⁹ так и в интересе, а затем все большем и большем приятии идеи неизбежности русской революции. Нелегальная публицистика свидетельствовала о поступательном продвижении в развитии семидесятниками теории и практики социально-экономического переворота в России. Революционное народничество 1879-1881 гг. стало закономерным результатом не только разочарований в пропаганде среди крестьян, но и итогом разгрома народнического движения.

Беллетристы-народники
Наумов. Нефёдов

Связь с проблематикой движения произведений писателей-народников, создававшихся для подцензурной печати, прослеживается на всех этапах его развития, т. е. как в канун «хождения в народ», так и в момент его наивысшего подъема, а затем спада, разгрома и дальнейшего преобразования, вплоть до рубежа XIX—XX вв., когда рождается неонародничество в его радикальном или же реформаторском изводе. Осмысление на страницах произведений 1880—1890-х гг. того, что переживали и могли наблюдать энтузиасты движения в предшествующее десятилетие, носило характер подведения итогов, весьма ценных для понимания творчества писателей-народников 1870-х гг. Это был путь, по которому шла часть образованного русского общества, питавшая надежды на коренное преобразование страны.

В 1909 г. в статье «Разрушение личности» Горький писал: «Попробуйте <...> уложить в рамки народничества таких писателей, как Слепцов, Помяловский, Левитов, Печерский <Мельников-Печерский>, Гл. Успенский, Осипович <Осипович-Новодворский> <...> и вы увидите, что народничество Лаврова, Юзова <псевд. И. И. Каблица> и Михайловского будет для них ложем Прокруста. Даже те, кого принято считать "чистыми народниками": Златовратский, Каронин, Засодимский, Бажин, О. Забытый <Г. И. Недетовский>, Нефедов, Наумов и ряд других сотрудников "Отечественных записок", "Дела", "Слова", "Мысли", и "Русского богатства" не входят в эти рамки — от каждого из них остается нечто, что дает нам право сказать

²⁹ С. Н. Булгаков в статье «Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции)» впоследствии напишет: «Легион бесов вошел в гигантское тело России и сотрясает его в конвульсиях, мучает и калечит» (Вехи: Сб. статей о русской интеллигенции. М., 1909. С. 68).

так: старый писатель там, где политическое учение могло ограничить его художественную силу, умел встать над политикой, а не подчинялся ей рабски...».³⁰ Убеждения того или иного автора, упоминаемого современными критиками или же последующими историками литературы в ряду писателей-народников, не совпадали с идеологией движения (в особенности в отношении самых радикальных целей). Исключением здесь были лишь авторы-пропагандисты, продолжавшие публицистическую деятельность во имя радикализации общественных настроений и издававшие свои сочинения, главным образом, за границей (как, например, С. М. Степняк-Кравчинский). Основной причиной, побуждавшей современных критиков включать в ряд писателей-народников того или иного автора, была всепоглощающая любовь к народу, которая проявлялась в стремлении воплотить какие-то из сторон народной жизни в художественных образах. Здесь не было всё усредняющего идеологического единства, поскольку авторы были различны по своему социальному происхождению, образованию, роду занятий, региональному опыту. Итогом творческих усилий писателей-народников становилась картина жизни трудящегося народа на огромном пространстве Российской империи, представлявшаяся во множестве разнообразнейших эпизодов и судеб. Изображение народного горя под гнетом несправедливости и притеснений было в них преобладающим, но не повсеместным, поскольку произведения писателей-народников вмещали в себя картины и довольства, и счастья, и праздничного веселья трудящегося люда. Писатели-народники были способны проявлять свое народолюбие как идеалисты и обличители, романтики и сатирики. Негативизм в оценке того или иного автора был обусловлен общественно-политической позицией современного критика, ожидавшего от него определенного отклика на развитие в стране народнического движения. В русской периодике присутствовала жажда самых радикальных и суровых выводов о царящих в России порядках, поэтому не всех устраивало народознание как ценнейший в культурологическом отношении результат творческих усилий писателей этого направления.

В момент «хождения в народ» ряд произведений попал в орбиту интересов его активных участников, движимых желанием просветить крестьян и возбудить в них дремлющие, как они полагали, бунтарские настроения. Особым успехом у крестьянской аудитории, по свидетельству народников, пользовался сборник Н. И. Наумова (1838–1901) «Сила солому ломит» (1874), в который вошли изданные им в 1863–1873 гг. рассказы. Сборник был выпущен по инициативе «чайковцев»³¹ — петербургского народнического кружка под руководством Н. В. Чайковского, вошедшего в историю русского революционного движения как Большое общество пропаганды. Сборник был запрещен к распространению в 1877 г. Он вобрал в себя картины вопиющей народной нищеты, например, в рассказе «Юровая»: «У печки висела люлька, в которой стонал обернутый в какие-то лохмотья больной ребенок <...> сидела с прялкой в руках подросток-девочка, в одной грубой пестрядинной рубахе, прикрывавшей ее тощее тело. <...> пожилая женщина с болезненно истомленным лицом, укачивала на руках другого больного ребенка <...> чтобы унять его плач и

³⁰ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 65.

³¹ Указанию мемуаристов на участие «чайковцев» в выпуске сборника не противоречит напечатанный В. А. Доманским договор Наумова с издателем К. Н. Плотниковым, хозяином типографии (см.: Чины и муза. СПб.; Тверь, 2017. С. 529).

удушливый кашель». Отец этого семейства плачет, обращаясь к обобравшему его купцу: «Ведь ты сы-ыт, избытошно Богом-то взыскан, а я нищ, ни-и-ищ!» При публикации из рассказа была исключена авторская сентенция: «Вот этим-то надрывным плачем, от шумной Волги до пустынных Оби и Енисея, нередко оплакивает русский мужичок свою горькую долю, свою безысходную нужду!»³²

Уроженец Сибири, Наумов посвятил все свои творческие силы родному краю. Г. Н. Потанин, ценивший «верное изображение крестьянской жизни» в рассказах Наумова, писал в 1876 г., что ими «начинается сибирская беллетристика».³³ В литературной деятельности Наумова самыми продуктивными были 1860–1864 и 1869–1881 гг., когда он жил в Петербурге, вдохновляясь общением с широким кругом участников народного движения и печатаясь в демократических журналах. Произведения Наумова, изображавшие разного рода трагические события простонародной жизни, несли на себе отпечаток обширного опыта многознающего чиновника, который прекрасно разбирался в причинах происходящего на сибирских просторах и мог рассказать об этом детально, не минуя в очередном сюжете какой-либо из этапов притеснения, обкрадывания или разорения неграмотного люда (например, в рассказе «Мирской учет» (1873), где от лица крестьянина-учетчика подробно перечисляются статьи злоупотреблений выборных волостных чиновников). Это была, как следует из рассказа «Юровая» (1872), «постоянная борьба то с мироедами, подтачивающими в корне народное благосостояние, то с волостными головами, писарями и сельскими старостами».³⁴ (т. 1, с. 88). Именно поэтому сочинения Наумова привлекали внимание и той части читательской аудитории, которую представляли сановные круги Российской империи.³⁵

Наумов разделял идеи сибирского областничества, зародившегося в близком ему петербургском земляческом кружке 1859-1863 гг. В раннем цикле его рассказов «Мирные сцены военного быта» (1861—1862) затрагивалась тема отличия сибиряка от «российца», которую обсуждают солдаты одного из сибирских острожных гарнизонов.³⁶ Специфичность волновавших Наумова проблем Сибири проявлялась в его произведениях с различной интенсивностью, но одна из них была для него особенно болезненной — это превращение региона в каторжный край и заселение его бывшими каторжниками, привносившими в жизнь сибиряков, даже в больших городах, черты зверской жестокости («Поскотник», 1881, «Гонимые», 1882; «Роковая встреча», 1883). Улучшение быта рабочих и условий переселенческого движения в Сибирь, пересмотр положения каторжников в местах несения ими наказания, развитие сибирской торговли и промышленности, образования и культуры — все эти чаяния были близки Наумову, писавшему о проблемах действительности родного края на примере трагических судеб своих героев. Следов симпатии к призывам федерализации восточных территорий России, свойственной областникам, в его творчестве

³² Наумов Н. И. Собр. соч.: В 3 т. Новосибирск, 1940. Т. 1. С. 103—104, 105, 107. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

³³ Литературное наследство Сибири: В 8 т. Т. 7: Григорий Николаевич Потанин. Новосибирск, 1969. С. 230-231.

³⁴ Наумов Н. И. Собр. соч. Т. 1. С. 88.

³⁵ Ядринцев Н. М. К моей автобиографии // Русская мысль. 1904. № 6. Отд. II. С. 167-168.

³⁶ Наумов Н. И. Ротный праздник // Светоч. 1861. № 11. С. 86.

не прослеживается, что способствовало его оправданию в ходе дознания 1865—1868 гг. по делу Общества независимости Сибири.

Служа в Сибири чиновником по крестьянским и переселенческим делам, Наумов не терял надежды на благотворность положительных изменений, хотя их медлительность его угнетала и разочаровывала. Значителен вклад Наумова в разработку темы крестьян-переселенцев, весьма популярной в русской литературе последней трети XIX в. («Роковая встреча», 1883; 000). На протяжении всего своего творческого пути он вновь и вновь возвращался к трагическим судьбам тех, кто, становясь ходатаем за мир, оказывался в остроге как подстрекатель («У перевоза», 1863; «Мирской учет», 1873; «Еж», 1873; «Умалишенный», 1879; и др.). Без сатирического утрирования, но с ощущением личной боли за погибающих Наумов касался темы пьянства простого русского народа (см., например, в рассказе «Умалишенный» (1879): «...у общества совесть-то давно уж с вина перегорела, так што и угольков от нее не осталось...» — т. 1, с. 301).³⁷

Разрабатывавшиеся Наумовым сюжеты имели локальную привязку к обстоятельствам времени и места и не складывались в масштабные картины народной жизни. Свои произведения он называл очерками, сценами, набросками, эскизами. Зброшенность того мира, которому они были посвящены, была подчеркнута в названиях последних сборников Наумова: «В тихом омуте» (1881), «В забытом краю» (1882). Выход в 1897 г. собрания сочинений Наумова вызвал рецензии, выражавшие крайне критическое отношение к народничеству. А. И. Богданович утверждал, что Наумов и близкие ему по духу писатели были только «публицистами определенного направления, вместе с которым и умерли».³⁸ Г. В. Плеханов в статье «Н. И. Наумов» (1897) подчеркивал, что его персонажи были только «эксплоататорами и эксплуатируемыми», не имеющими каких-либо «связующих звеньев», сам же автор «никаких действительных решений поднимаемых им общественных вопросов» не предлагал, что и стало причиной его быстрого забвения.³⁹

Под влиянием критики, в том числе со стороны друзей, Наумов пытался актуализировать свое творчество, придав ему большую идейную остроту. Выводы его о крестьянской жизни несли на себе след горьких раздумий и наблюдений: «Ищу везде общину, общинные инстинкты, так звучно воспетые Златовратским и, о горе... не нахожу, — писал Наумов А. М. Скабичевскому в 1884 г. — Нахожу только одно, что все тащут друг у друга...». В 1885 г. он затронул эту тему еще резче: «Я окупился в народную жизнь и вынес самые безотрадные впечатления от нее... Это какая-то поголовная оргия хищничества. Хищничество, возведенное в закон...»⁴⁰ Этот был своеобразный итог раздумий писателя о характере сибиряка, который на таежной заимке терял без остатка черты коллективизма, свойственные русскому мужику: «...проглянет ли когда в этот темный исстрадавшийся мир теплый луч разумной жизни, разумных человеческих отношений, один Бог весть» (т. 1, с. 121).⁴¹

³⁷ Наумов Н. И. Собр. соч. Т. 1. С. 301.

³⁸ Мир Божий. 1897. № 2. Отд. 2. С. 2.

³⁹ Плеханов Г. В. Соч.: В 24 т. М.; Л., 1925. Т. 10. С. 116, 117.

⁴⁰ Горячкина М. С. Сатира Щедрина и русская демократическая литература 60-80-х годов XIX века. М., 1977. С. 30.

⁴¹ Наумов Н. И. Собр. соч. Т. 121 (отрывок был исключен цензурой), 347.

В произведениях Наумова Сибирь — это край повсеместного беззакония купцов-монополистов. Церковными молебнами они венчают свои грабительские сделки, облитые слезами бедных людей («Деревенский торгаш», 1871; «Святое озеро», 1881). Наумов был одним из первых литераторов, кто привлек внимание к происходящему на сибирских золотых приисках. Для начальства, которое орудовало в глухой тайге, не было «границ произволу с людьми, зависящими от него» («Еж», 1873; т. 1, с. 270).⁴² В таких роковых обстоятельствах Наумов находил героев, способных и на протест, и на острог, который становился для них неизбежным. Особая тема рассказов Наумова — это покровительство беззаконию со стороны полиции и чиновничества («Паутина», «Горная идиллия», 1880; «Таежные коноводы», 1895–1897; «Эскизы без теней», 1-я ред. 1886, 2-я ред. 1893; «Святотатец», «Астафыч», 1890-е). Герой рассказа «Гонимые» (1882) заключает свое повествование о зауральских чиновниках: «...а что с казенными заводами и имуществом творят, так помилуй Бог: все сыты около них, только казне вечный убыток... о-ох!.. Сибирь, Сибирь!»⁴³ (т. 3, с. 104).

Особенностью творческой манеры Наумова было отсутствие стремления выставить мужика «в карикатурно глуповатом виде».⁴⁴ 26 октября 1881 г. Наумов, выступая в Петербурге на праздновании в честь 300-летия Сибири, поднял тост «за нашего простолюдина, за этого скромного гиганта-труженика, потом и кровью создающего благосостояние и величие России»: «...судьба дала мне возможность с детства наблюдать жизнь нашего простолюдина, оценить гибкий, мощный ум его, таящийся под покровом невежества, постоянно слышать его речь, дышащую неистощимым юмором и сарказмом, не раз видеть поразительные примеры мужества и энергии, скажу без преувеличения, беспримерные. Такой народ стоит того, чтобы посвятить ему свои силы, и я до конца дней своих останусь верен задаче служить по мере данных мне природных способностей моей родине и народу».⁴⁵ В 1892 г. на праздновании в Томске 25-летие своей литературной деятельности Наумов сказал, обращаясь к молодежи: «...вы получили образование за счет народа, который по вине правительства остается невежественным, и вы должны беззаветно отдать потом народу все свои знания».⁴⁶ Это было кредо народника, до конца оставшегося ему верным.

Писатель, настроенный весьма миролюбиво в отношении устройства государственного и социального мира, мог попасть в ряд писателей-народников благодаря интересному для участников народнических кружков изображению русской деревни и соответствующему настрою в восприятии крестьянского мира. Яркий пример тому — творчество Ф. Д. Нефёдова (1838–1902), который происходил из семьи

⁴² Там же. С. 270.

⁴³ Там же. Т. 3. С. 104.

⁴⁴ Письма Н. М. Ядринцева к Г. Н. Потанину. Красноярск, 1918. Вып. 1 (с 20 февраля 1872 г. по 8 апреля 1873 г.). С. 87 (из письма от 16 августа 1872 г.).

⁴⁵ Речь писателя Н. И. Наумова в день 300-летия покорения Сибири / Публ. Н. Ф. Бабушкина // Томск: Альм. Томск, 1948. Вып. 3. С. 114. Ср.: «Г-н Наумов как народный писатель обратил внимание на жизнь народа в Сибири и на его историческое тружничество. Он предлагал почтить своим приветом и уважением этот труд сибирского крестьянина» (300-летие Сибири. Празднование в Петербурге и Москве дня 26 октября 1581 года. СПб., 1882. С. 13).

⁴⁶ Наумова-Широких В. Н. Из прошлых лет // Томск: Альм. Томск, 1948. Вып. 3. С. 112.

зжиточного крепостного крестьянина, владельца небольшой фабрики и торгового дела. В середине 1860-х гг. определились тематика его сочинений, где он мог реализовать знание хорошо знакомой ему народной среды, — жизнь фабричных рабочих, бывших крепостных владимирского села Иваново (ныне одноименного города), известного в России как крупнейший центр текстильной промышленности. Серию газетных публикаций об ивановском «чертовом болоте» увенчали в 1871 г. очерки Нефёдова «Наши фабрики и заводы», которые не были завершены из-за цензурного запрета. Изображение исключительной тяжести условий работы на текстильных фабриках и бедности фабричных сел отвечало потребностям членов народнических кружков, стремившихся к ознакомлению с жизнью трудящегося люда. Очерки рисовали народные страдания, которые будущие участники «хождения в народ» намеревались пережить вместе с ним.

Из разработки той же тематики родились рассказы Нефёдова «Девичник» (1868) и «Святки в селе Данилово» (1871), обозначенные им как очерки «фабричных нравов» и «русской фабричной жизни» и пронизанные живыми фольклорно-этнографическими материалами, которыми он обильно насыщал свои произведения. Крестьянская жизнь в рассказах Нефёдова — это трагическое переплетение трудов и бедствий, усугубленных пореформенными порядками: «А по приметам глядеть, не к лучшему, а к худшему дело идет» («Иван-воин», 1868)⁴⁷. Простодушие неграмотного сельского люда, в изображении которого Нефёдов использовал и нотки комизма, становится причиной множества жизненных неудач («Нечаянная беда», 1868). В повести «Детство Протасова (из жизни и нравов фабричного мира)» (1893) он отозвался об этой стороне народной жизни как об «умственном убожестве», неразрывно слитом с «материальной нищетой».⁴⁸ «Да когда же это наш край просветится?!» — восклицал писатель в финале своего рассказа «Леший обошел» (1871).⁴⁹

Большой популярностью среди участников «хождения в народ» пользовался рассказ о жизни крестьянина Григория Максимова, затравленного богатеем-старостой («Безоброчный», 1871). Созвучность очерков и рассказов Нефёдова их ожиданиям не означала, что он был близок к ним идеологически. С конца 1870-х гг. критика всё больше сосредоточивается на идейно-художественной незначительности его произведений. В рецензии на «Очерки и рассказы» (1878) Нефёдова, автором которой был, вероятнее всего, Н. К. Михайловский, высокая оценка дается его сочинениям о «наших фабриках и заводах», а за собственно деревенскими очерками признается лишь некое «культурно-бытовое» значение. Рецензента не устраивала мизерность выводов автора, поскольку вина за гибель богатых личностей среди крестьянства, подобно «Безоброчному», лежит «не в бурмистрах», и «не в случайностях заключается горе нашей деревни».⁵⁰ Далеко отстояло от народничества и проникновенное религиозное чувство, отражавшееся в произведениях Нефёдова, который не решался вывести священника в неприглядном виде. В большей степени идеологов народничества могли удовлетворить сочинения Нефёдова, посвященные Башкирии, где он побывал в 000 г. Критика имперской колонизаторской политики

⁴⁷ Нефёдов Ф. Д. На миру. М., 1872. С. 148.

⁴⁸ Северный вестник. 1893. № 4. С. 148.

⁴⁹ Нефёдов Ф. Д. На миру. С. 203.

⁵⁰ Отечественные записки. 1879. № 4. Отд. II. С. 198.

усиливается тем восхищением, которое у Нефедова вызвали поэтические предания о Салавате, вожде башкир, восставших на «злого врага» своей родины («Движение среди башкир перед пугачевским бунтом. Салават, башкирский батыр», 1880).

В начале XX вв. критический взгляд на литературные достижения Нефёдова смягчился, и его все решительнее стали причислять к писателям-народникам. Это был ответ на разворот литературы в сторону новых героев — заводских рабочих и босяков, затмивших русского мужика. Именно на этом фоне прозвучало воспоминание С. И. Васюкова о Нефедове как о «чистокровном народнике», который был и остался верен «обессиленной русской деревне».⁵¹ Это была дань признательности писателю, творчество которого было проникнуто сознанием, что «личное горе ничтожно в сравнении с народным горем» («На Новый год», 1872).⁵²

⁵¹ Исторический вестник. 1902. № 5. С.584. Ср. отзыв о нем как о «представителе крайнего народничества» в изд.: Галерея русских писателей. М., 1901. С. 551.

⁵² Нефедов Ф. Д. Святочные рассказы. М., 1895. С. 66.

А. К. ТОЛСТОЙ

А. К. Толстой (1817–1875) предстает крупной и рельефной фигурой по своему общественному положению, мировоззрению и литературной деятельности. Принадлежавший к высшей аристократии — старой, по отцу графу К. П. Толстому, и новой, по матери А. А. Перовской из рода Разумовских, он с детских лет был близок с цесаревичем Александром Николаевичем, эта близость (разумеется, соблюдающая иерархию) сохранялась и позже, когда тот стал императором; нужно упомянуть и о взаимной дружеской симпатии с императрицей Марией Александровной. Будучи сторонником сословно-монархического строя, он, однако, не раз пытался отказаться от придворной и государственной службы, в произведениях и письмах заявлял о пороках политического и социального уклада России, находя в нем «азиатчину», укorenившуюся с начала Московского царства, и предпочитая вечерую демократию Киевской Руси. При этом он был беспощаден к нигилистам, adeptам материализма и коммунизма, навлекая на себя их негодование за свои сатирические экзекуции. В 1860-е годы, когда пропагандисты «отрицательных доктрин» ниспровергали авторитеты и традиции и нашли себе поддержку в обществе, Толстой решительно выступил «против течения», так и назвав свое программное стихотворение 1867 года¹. В обстановке идейного противоборства западников и славянофилов, консерваторов и прогрессистов он не стал ни чьим союзником, ему претило идти под каким-либо идеологическим знаменем, и он еще в 1858 г. сказал о себе: «Двух станов не боец, но только гость случайный» (1, 79).

Хотя его интерес к национальным началам подчас мог принимать славянофильскую окраску и его считали своим А. С. Хомяков, Константин и Иван Аксаковы, он всегда оставался приверженцем европейской цивилизации и явным германофилом. Также и монархизм Толстого плохо уживался с его стремлением к личной независимости и художественной свободе, его «охранительство» нередко вступало в противоречие с его либеральными убеждениями. Но отказаться от чего-либо в себе Толстой не мог и не хотел. Бесплодными оказывались его попытки изменить себя, он признавался: «Согласить я силюсь, что несогласимо, / Но напрасно разум бьется и хлопчет...» (1, 83). Он вмещал в себе православное вероисповедание и увлечение спиритизмом, трагическое самоощущение и смеховой мир. Душевные силы нередко ослаблялись в нем постоянной рефлексией, следствием были мучительные состояния: «И на свете жить мне тяжело и больно!» (1, 83).

Таков Толстой, и свойствам его личности вполне соответствовал сложный состав умственной и творческой жизни, весь спектр литературной деятельности. Не говоря о многообразии жанров (от лирики до былин², баллад, поэм, романа,

¹ См.: Толстой А. К. Полн. собр. соч. и письма: в 5 т. / Гл. ред. В. А. Котельников. М.: Ред.-изд. центр «Классика». 2017. Т. 1. С. 119–121. Далее при ссылке на это издание в скобках после цитаты указывается номер тома и страницы.

² Такое жанровое обозначение ряда произведений Толстого по установившейся еще в его прижизненных публикациях и закрепившейся в изданиях И. Г. Ямпольского и других литературоведов традиции повторяет авторское их наименование и, разумеется, является условным: эти тексты лишь соотносятся с каноническим фольклорным жанром своими

повестей и очерков, до трагедий, сатир, пародий, бурлесков), он перепробовал романтические сюжеты (излагая их также и на французском языке), приемы натуральной школы, прибегал к поэтическим мистификациям, использовал обценные мотивы и создавал абсурдистские тексты.

* * *

В детские и юношеские годы Толстого на его литературные интересы и сочинительство большое влияние оказывал его дядя А. А. Перовский, известный романтик, приятель Пушкина, писавший под псевдонимом Антоний Погорельский. Он познакомил его с европейской литературой и даже с самим Гете, ввел в круг писателей и оценивал первые опыты племянника³. Из ранних стихотворений Толстого только пять дошли до нас благодаря тому, что А. Лирондель обнаружил их среди бумаг В. Ф. Одоевского в Историческом музее (ныне в Отделе письменных источников ГИМ они отсутствуют) и опубликовал в своей книге⁴. Они свидетельствуют, что Толстой к этому времени овладел сюжетикой и повествовательной техникой стихотворной сказки и баллады, предпринял лирическую разработку мотива разлуки с любимой в здешнем мире и встречи с нею в мире потустороннем (стихотворение «Прости» — 2, 241) — мотива, который не раз будет использован им впоследствии. Кроме того, известно юношеское стихотворение «Я верю в чистую любовь...» (2, 228), написанное в 1832 г. и приведенное автором в его письме к С. А. Миллер от 19 июня 1855 г.

Другие ранние тексты не датированы, но по ряду признаков — грамматические ошибки, стилевые неточности (которые воспроизвел Лирондель в публикации автографов), явная зависимость от книжно-романтических образцов — стихотворения «Сказка про короля и про монаха», «Вихорь-конь», «Телескоп», «Прости», «Молитва стрелков» нужно отнести к середине 1830-х годов (2, 227–242).

Повествовательная манера и стихотворная форма «Сказки...» отмечены несомненным влиянием сказок В. А. Жуковского, прежде всего его «Сказки о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери» (1833). Кроме того, в этой сказке Толстой использовал сюжет с превращением короля в оленя и последующим обретением королем человеческого облика, лежащий в основе пьесы К. Гоцци (Gozzi, 1720–1806) «Король-олень» («Il Re Cervo», 1762) и восходящий к европейским сказочным фабулам. В стихотворении «Вихорь-конь» (как и в «Телескопе») уже отчетливо обозначилось тяготение Толстого к балладным сюжетам, что получит развитие на различном тематическом материале в дальнейшем.

персонажами (нередко с изменением их характеров и поступков), сюжетами, некоторыми мотивами и стилевыми приемами. А поскольку на основе фольклорной сказки возникла и прочно утвердилась литературная сказка, то не исключено и существование литературной былины. Вопрос о жанровой классификации произведений поэта требует специального рассмотрения; он был поднят А. В. Федоровым в статье «Научное собрание сочинений А. К. Толстого как историко-литературная проблема» (Толстовские чтения: Научно-практ. конф., посвящ. творчеству А. К. Толстого. Почеп, 2009. С. 10–13).

³ Об их отношениях см: Кондратьев А. А. Граф А. К. Толстой: Материалы ля истории жизни и творчества. СПб., 1912; Турьян М. А. Личность А. А. Перовского и литературное наследие Антония Погорельского // Погорельский А. Сочинения. Письма. СПб.: Наука. 2010. С. 589–593; в этом же издании письма Перовского к Толстому — С. 419, 421, 424, 426.

⁴ Lirondelle A. Le poète Alexis Tolstoï. L'homme et l'oeuvre. P., 1912. P. 614–629.

С марта по май 1831 г. вышедший в отставку Перовский вместе с сестрой и Алейшей совершил путешествие по Италии, во время которого они посетили Венецию, Рим, Флоренцию и другие города, осмотрели многие музеи, памятники архитектуры. Здесь сложилось представление Толстого о совершенной красоте, установились критерии, по которым он судил об искусстве. Античность и Ренессанс всегда присутствовали в его эстетическом горизонте, о чем свидетельствует, в частности, стихотворение «Мадонна Рафаэля» (1858 — 1, 95), написанное по воспоминанию о картине «La Madonna della Seggiola», а также множество отсылок к греческой и римской мифологии и к ее отражениям в европейской живописи и скульптуре.

В октябре 1837 г., вернувшись в черниговские имения из Франкфурта, где он находился при русской миссии, Толстой с ноября по май следующего года вел переписку с петербургским приятелем Н. В. Адлербергом. Бытовые части писем Толстой перемежал комическими «фантазиями» в жанре драматических *tutti frutti*: «*Floran Tailleur* и Виктор портной — соперники, или За чем пойдешь, то и найдешь», «*Semikolon*», «*Comma* (Запятая)» (2, 243–298). Это первые опыты писателя в стиле гротесково-смеховой игры с литературными формами и персонажами, историческими и современными реалиями; такие опыты получили продолжение и развитие в юмористических и сатирических произведениях Толстого, в текстах Козьмы Прутков, подчас в эпистолярных импровизациях⁵, чему предшествовали ранние опусы 1830-х годов: «Басня о том, что, дискать, как один философ остался без огурцов» и «О том, как юный президент Вашингтон в скором времени сделался человеком». Названные тексты предвосхищают поэтику абсурда⁶ в творчестве Чинареи, в первую очередь — Д. Хармса. Как выясняется, последний переписывал абсурдистские тексты Толстого (в частности, фрагменты из его посланий Адлербергу) и, несомненно, учитывал их в своем творчестве.

Осенью 1838 г. и в следующую за тем зиму Толстой пребывал в Италии вместе с матерью. В эту пору уже была в основном написана повесть «Упырь» (1838–1841 — 4, 6–63), в которой нашли отражение свежие итальянские впечатления автора и некоторые реалии его пребывания в городе Комо. Ею открывается ряд произведений, созданных Толстым в стиле демонологической фантастики, источниками которой для него были русский и европейский фольклор, творчество Гоголя и таких писателей, как Дж. У. Полидори (опубликовавший повесть «Вампир» под именем Байрона), Ш. Нодье, П. Мериме, Т. Готье, Л. Тик, А. Мюльнер, З. Вернер, Ф. Грильпарцер и др. Наиболее значительным было влияние Э.-Т.-А. Гофмана — как непосредственно его произведений, так и связанных с ними сочинений А. А. Перовского.

К «Упырю» примыкают написанные Толстым на французском языке (что также подчеркивает ориентацию автора на западную традицию) рассказы «*La famille du vourdalak. Fragment inédit des mémoires d'un inconnu*» («Семья вурдалака. Незданный отрывок из воспоминаний неизвестного») (конец 1830-х или начало 1840-х гг. — 4, 64–109) и «*Le rendez-vous dans trois cent ans*» («Встреча через триста лет») (конец 1830-х или начало 1840-х гг. — 4, 110–148). Параллельно с прозаической

⁵ См.: Пенская Е. Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе: Поэтика абсурда в творчестве А. К. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. В. Сухово-Кобылина. М., 2000. С. 45–54.

⁶ См. ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. 1. № 77. Л. 21–25.

разработкой демонологической темы поэтической данью ей стали написанные в тот же период баллада «Волки» (1, 128–129), стихотворение «Слова для мазурки» (2, 301).

Названные вещи — это, конечно, приговорительные классы Толстого перед вступлением в большую литературу, но они сыграли свою роль, отчасти имея, так сказать, отрицательное значение для автора: потом зрелый Толстой хорошо знал, о чем и как не надо писать и что из романтизма стоит ему сохранить в творчестве.

Вместе с тем уже в 1840-е годы, еще увлеченный романтической фантастикой и «готикой», Толстой намечал выходы к определенному историческому материалу. Первым шагом была повесть «Амена» (1845), предьявленная читателю как «Отрывок из романа “Стебеловский”». Вряд ли такой роман задумывался, а тем более писался — ни следов, ни намеков на то не имеется. Это только вольные вариации на тему раннего христианства во времена императора Максимиана. Содержание повести можно назвать условно-историческим, но в нем уже обнаруживалось влечение к прошлому и дар оживлять его в слове. Способствовал тому и возникший у историков и писателей интерес к лицам и событиям той эпохи. Несомненно, повлиял на Толстого Ф.-Р. де Шатобриан, показавший в «*Les Martyrs, ou le Triomphe de la foi chrétienne*» драматизм сознания Эндора с его сомнениями и временным отречением от новой веры — такую же драму переживает герой «Амены» Амвросий.

Кстати будет заметить, что коллизия «двух вер» привлекла Толстого и в стихотворении Гете «*Die Braut von Korinth*» (1797), сюжет которого заимствован у греческого писателя Флегона из Тралл в Карию (Φλέγων; II в.). В своем популярном тогда и в средневековье произведении «*Περὶ θαυμασίων καὶ μακρόβιων*» Флегон рассказал о необычайном происшествии в одном семействе, где умершая дочь, восстав из могилы, отвергла принятое родными христианство ради чувственных радостей и возвращения к языческим верованиям, стала вампиром и высосала кровь у юноши, ранее нареченного ее женихом. Толстой взялся переводить стихотворение, и результатом долгого труда (начиная, вероятно, с 1857 г.)⁷ стала его «Коринфская невеста» (1867 — 2, 209–215).

От воображаемых происшествий позднеантичных времен Толстой двинулся к обработке национальной истории, художественно представляя ее персонажей и события в балладах, трагедиях и романе и одновременно захватывая материал любимого им «норманского» периода истории европейской.

Но попутно он не миновал, в те же 1840-е годы, влияния натуральной школы. В рассказе «Артемий Семенович Бервенковский» (1845 — 4, 163–171) Толстой предпринял попытку именно в духе этого направления изобразить некий тип чудаковатого помещика со всеми бытовыми, зачастую намеренно сниженными подробностями его существования. Еще одной данью «школе» было стихотворение «По гребле неровной и тряской...» (1840-е гг.). Поэт воспользовался распространенным

⁷ При совершенном владении немецким языком и русским стихом перевод стоил ему больших усилий: в первой записной книжке наброски и варианты занимают 50 листов, во второй находится промежуточная редакция с правкой (см.: Котельников В. А. Алексей Константинович Толстой в жизни и в литературе. СПб.: «Дмитрий Буланин». 2020. С. 252–271). Другие переводы давались ему гораздо легче. Вообще же его наследие как переводчика невелико: два стихотворения Байрона, шесть стихотворений А. Шенье, четыре стихотворения Гете, шесть стихотворений Гейне, одно Гервега и баллада «Эдвард» из шотландского фольклора.

в русской литературе 1840–1850-х годов «дорожным» лирическим сюжетом, связывающим ряд пейзажных зарисовок и деревенских сцен в картине сельской России. У Толстого такой сюжет осложняется интроспекцией, обращенной к подсознательной памяти⁸. Прием перечислительного подбора прозаически-обыденных образов с чертами заброшенности, бедности, упадка, с общим «серым и пасмурным» пейзажным колоритом Толстой явно сближается с поэтикой натуральной школы, в частности, с описаниями природы и крестьянской жизни у Н. А. Некрасова. Отразилось в данном стихотворении и подобное лирическое восприятие России, намеченное Лермонтовым в «Родине» (1841), прямая отсылка к которому дана Толстым в его программном послании «И. С. Аксакову» (1859), где, отвечая на прежние упреки адресата в излишней «торжественности» некоторых его стихов, Толстой прямо объяснял свою позицию (1, 108).

Две названные вещи стали единственными значительными рефлексамии натуральной школы в творчестве Толстого, если не считать разбросанных кое-где фрагментов и деталей в ее манере. Все это оказалось чуждым эстетике и жизнерадостности поэта. Со временем он окончательно отверг общественные задачи и литературные приемы «школы», резко осудив их даже у Достоевского и Писемского. Тем не менее в 1858 г. легкий рецидив, опять-таки в «дорожном» сюжете, деталях и колорите обстановки, можно найти в его стихотворении «Что за грустная обитель...» (1856 — 1, 47), также отмеченном некоторым психологическим осложнением.

* * *

Получая в годы службы частые и длительные отпуска, Толстой совершал поездки в Европу, а однажды даже отправился за ее пределы: весной 1847 г. он поехал в Марсель, откуда вскоре отплыл в Алжир, о чем сообщает Кондратьев по известным ему источникам⁹, но мы никаких достоверных сведений об этом путешествии сегодня не имеем. Впечатления морского плаванья, возможно, отразились в начальных строфах незавершенного стихотворения «Бегут разорванные тучи...» (1840-е гг. — 2, 300) и в третьей главе поэмы «Алхимик» (1867). В первом примечательны два параллельно развиваемых мотива. Один явно связан с Испанией (хотя опять-таки о посещении ее Толстым нам ничего не известно):

Простите вы, картины юга,
Прости, гитар веселый звон,
И песней пламенная вьюга,
И соблазнительный балкон.

Строка из черного автографа стихотворения усиливает этот мотив: «И площ, и шпага, и балкон!» (2, 455), что, оставаясь здесь поэтическим клише, все-таки намечает движение к антуражу и «местному колориту» будущих «Дон Жуана» и «Алхимика».

Второй мотив — возвращение, пока в воображении, на родину, описываемую перифрастически:

Увижу ль тройку удалую

⁸ Это заметил и оценил Н. Н. Страхов. См.: Страхов Н. Критические заметки. Стихи графа А. К. Толстого // Отечественные записки. 1867. № 6. С. 130–131.

⁹ Кондратьев. С. 23–24.

Среди степей на всем бегу
Гремушки, кованную сбрую
И золоченую дугу? (2, 300)

Мотив влечения к родной природе и быту вместе с картинным набором типичных их подробностей закрепился у Толстого в устойчивом лирическом высказывании, которое он считал нужным позже воспроизвести (с некоторыми изменениями) в своего рода эстетической декларации «И. С. Аксакову» (зима 1858–1859 гг. — 1, 108–109).

Воспитанный на европейской литературе, Толстой-лирик отозвался на романтический призыв *Dahin, dahin!* («Туда, туда! — *нем.*), что сказалось в стихотворениях 1840-х годов. В наиболее раннем из них, «Благовест» (2, 6), лирическому изложению названного мотива придан автобиографический вид, но психологическое наполнение еще бедно; эмотивный драматизм условен, слишком близок к литературным образцам, из которых «Вечерний звон» (1828) И. И. Козлова (перевод им Т. Moore's «Those evening bells...») был ближайшим, но не единственным. Побуждением к лирическому излиянию героя становится доносящийся «через могилы» (как то и следует по правилам «кладбищенской» лирики) колокольный звон.

Более предметно содержание стихотворения «Как часто ночью в тишине глубокой...», явленное герою в тревожном «дивном сне» в образе некоего дворца с истуканами на крыше.

Туда, туда неведомая сила

Вдоль по реке влечет мою ладью... (2, 7)

Движимое упомянутым мотивом *Dahin, dahin!* — психологическим и лирическим стремлением к далекому во времени и в пространстве миру, сохраняемому лишь интимной и исторической памятью, — стихотворение «Ты знаешь край, где все обильем дышит...» (1840-е гг. — 1, 23–24) уже насыщено множеством пейзажных, бытовых, исторических реалий Малороссии, с которой еще в детстве сроднился Толстой и к которой всегда влекло его во время жизни в Петербурге и за границей. Здесь чувствуется у него вхождение в живое природное и народное тело.

Не случаен и имеет высокий литературный статус лирико-риторический зачин «Ты знаешь край...». Он встречается неоднократно в русской поэзии и восходит к началу песни Миньоны «*Kennst du das Land...*» («Ты знаешь край...», *нем.*) из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796; ч. I, книга третья, глава первая), и было естественно Толстому к нему обратиться. К тому же тексту Гёте восходит рефрен «Туда, туда...» («*Dahin, dahin...*»). Возникшее в таком контексте, данное выражение в европейской литературе выступало лирическим восклицанием романтического порыва за пределы обыденного существования, к нездешним горизонтам. Толстой, однако, отходит от этой традиции и целью своего душевного устремления делает реальное место, Малороссию — ее цветущую природу, прошлое, народную жизнь.

Туда, туда всем сердцем я стремлюся,

Туда, где сердцу было так легко... (1, 23)

Еще одно обращение к малороссийскому прошлому — теперь в наиболее широком и политически актуальном историческом контексте — в те же годы происходит

в знаменитом стихотворении «Колокольчики мои...». Стихотворение неоднократно дорабатывалось, но ясно, что первая часть (имеющая раннюю и позднюю редакции и варианты отдельных стихов — см.: 1, 335–338) писалась в 1840-е годы. Вторая же могла быть написана и присоединена позже, около 1854 г., когда праздновалось присоединение Украины к России (что, впрочем, не отменяет значения этой части как самостоятельного произведения)¹⁰. В четвертой строфе основного текста тема не знающего цели вольного безудержного движения дополняется мотивом национальной, славянской стихии, в этом движении воплощенной. После шестой строфы, говорящей о возможном гибельном исходе движения на границах азиатских степей, происходит резкий поворот от лирического сюжета к эпико-историческому: первоначальная тема получает направление к единению русского и украинского народов, элегическая эмотивность сменяется подъемом национально-политических чувств в 7–11-й строфах, изображающих въезд украинцев в Москву и встречу их с русским царем.

Что идеи и надежды панславизма были одно время не чужды Толстому, говорит стихотворение «Ой стоги́, стоги́...» (1840-е гг. — 1, 18–19) — с прямым выражением в нем излюбленной славянофильской мысли объединения славянских племен; последние аллегорически представлены разбросанными по лугу стогами, которые взывают о защите к «отцу далекому», орлу, выступающему здесь, как и у некоторых поэтов XVIII — первой трети XIX вв. символом России.

* * *

Наряду с познанием и переживанием внешнего мира в его прошлом и настоящем, с поэтическими откликами на его явления и события, внутренний мир Толстого и, соответственно, лирика его отмечены углубленной и часто драматичной рефлексией, прежде всего нравственной. Однако точно передать свои душевные состояния, индивидуальную их конкретность Толстому поначалу было трудно, и он использовал готовые схемы самоанализа и банальные средства описания. Так это получалось в стихотворении «Дождя отшумевшего капли...» (1840-е гг. — 1, 17).

Но Толстой быстро отбросил этот квазипсихологизм и литературную вторичность рефлексии. Уже в начале 50-х гг. он нашел другие пути к внутренней правде личности и к поэтическим формам, эту правду выражающим. Так это происходит в стихотворении «С ружьем за плечами, один, при луне...» (1851 — 1, 33), где лирического героя сопровождает его двойник, «горько и зло» обличающий ложность его чувств, что не решался сделать сам герой, — в этой форме разрешалась тяжелая нравственная коллизия автора, связанная с его отношениями с С. А. Миллер¹¹.

Тогда же Толстой в стихотворении «Мне в душу, полную ничтожной суеты...» (1851/1852 — 1, 34) рассказал о пережитом им душевном перевороте и сделал это с

¹⁰ Таковую датировку и истолкование весьма убедительно обосновывает А. С. Курилов: Курилов А. С. Когда и о чем звенели колокольчики? К вопросу о датировке стихотворения А. К. Толстого // Литературоведческий журнал. 2016. № 39. С. 114–143. С ним солидарен и А. В. Федоров в своем обстоятельном и контекстуально богатом разборе стихотворения; см. Федоров А. В. Алексей Константинович Толстой и русская литература его времени. М.: Русское слово, 2017. С. 116–140.

¹¹ О них см.: Котельников В. А. Указ. соч. С. 318–358.

абсолютной искренностью, не заслоняемой готовыми поэтизмами, прямо превращая вербализацию своего психического состояния в лирическую речь.

То, что здесь различимы отклики на тексты Пушкина, повышает не столько книжно-литературную, сколько субъектно-творческую ценность высказывания. Является реминисценция из пушкинского «Ариона» (1827) («Вдруг лоно волн / Измял с налета вихорь шумный...»). Воспроизводит Толстой и лирический сюжет этого произведения (заменяя его аллегорическое наполнение субъективно-психологическим): вторжение стихии — разрушение прежнего порядка вещей — спасение и возрождение к жизни и творчеству. И в последней строфе — метроритмический отклик на строки из стихотворения Пушкина «Ты и вы» (1828).

Со временем рефлексия у Толстого принимает и спиритуалистическое направление. Это произошло в начале 50-х годов, и способствовало тому знакомство с философскими и мистическими сочинениями, а в жизненном плане — встреча с С. А. Миллер). Под влиянием этих обстоятельств создавалось стихотворение «Меня, во мраке и в пыли...» (1851 — 1, 36).

Интимно-психическим импульсом к его созданию явилось возрастающее чувство Толстого к Миллер («Меня <...> / Любви крылья вознесли...»); отправляясь от него, поэт возводит тему на религиозно-метафизическую высоту. Он развертывает сюжет духовного перерождения и обретения высшего миропонимания, в связи с чем использует очевидные здесь мотивы и реминисценции из пушкинского «Пророка» (1826). Вместе с тем выдвинутая на первый план уже в третьем стихе тема любви развивается Толстым в направлении религиозно-этического и онтологического понимания любви как связующей мировой силы, исходящей от Бога и влекущей к Нему весь тварный мир. Развитие этой темы очевидно отправляется от мистического истолкования любви и основанного на ней божественного миропорядка (отражающегося в небесном царстве ангелов и духов) шведским ученым, теософом и «духовидцем» Эммануэлем Сведенборгом (Swedenborg; 1688–1772), прежде всего в его трактатах «Arcana coelestia» (1739–1756), «De coelo et inferno» (1758), «Sapientia angelica de divino amore et de divina sapientia» (1763). Толстой, несомненно, был знаком с сочинениями Сведенборга по немецким переводам. Неслучайно своему стихотворению «В стране лучей, незримой нашим взорам...» (1856) он в журнальной публикации предпослал помету «(Из Сведенборга)» (1, 54). Интерес Толстого к мистическому мировосприятию вскоре сказался и в участии его в спиритических сеансах, которые проводил в Большом дворце знаменитый тогда английский спирит Дэниэл Дуглас Юм (Hume; 1833–1866). Интерес этот не исчезает и позже.

Знаменательно указание на «отчизну пламени и Слова» — т. е. на небеса, где царит Бог-Слово, окруженный серафимами («пламенными»), ближайшими к Богу чинами небесной иерархии. Можно допустить, что здесь прямо не упоминаемый Толстым серафим (фигурирующий в 6-й главе Книги пророка Исаии и в стихотворении Пушкина «Пророк», 1826) выступает для него имплицитным источником мотива пламени и в этом качестве входит в образно-семантический фон стихотворения. Кроме того, в этом фоне присутствует и в толстовском тексте разрозненно отражается лермонтовский образ: «Из пламя и света / Рожденное слово» («Есть речи — значенье...», 1840).

В сближении у Толстого мотивов пламени-света и божественного Слова также вероятны влияния Сведенборга, для которого идея единства этих религиозно-мистических категорий была одним из центральных пунктов его теософии. Стихи «Все рожденное от Слова ~ К Нему вернуться жаждет снова» отсылают к фундаментальному представлению христианской онтологии: все сотворенное Богом-Словом возвращается в Его лоно по завершении своего природно-космического бытия. Источником для Толстого послужили Евангелие Иоанна, любимого ученика Иисуса («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» — Ин 1: 1), и вся его новозаветная проповедь любви. Кроме того, здесь Толстой дает расширительное толкование идеи Сведенборга, полагая, что в акт соединения вовлекается весь тварный мир. Таким образом, в этом тексте лирический герой предстает уже в ином, «горнем» свете и с иной смысловой глубиной своей рефлексии.

* * *

Названными темами и жанрово-стилевыми направлениями движение лирического дискурса у Толстого не ограничилось. Склонность его к очень свободному творческому поведению в поле культуры, проявившаяся не только в мистификациях, в имитациях чужих стилей, в актуализации языковой архаики (в письмах к Н. И. Костомарову, например), во вживании в инокультурные области, привела к органическому усвоению и предъявлению в литературе народнопоэтических форм как форм собственно авторских¹², на этом пути происходила внутренняя фольклоризация лирики Толстого¹³. Что по-своему отметил К. С. Аксаков в его притче «Ходит Спесь надуваючись...» (1855–1856 — 1, 151): «В этой песне уже не слышен автор: ее как будто народ спел. Хотя слишком дерзко отдельному лицу решать дело за народ, но осмеливаемся сказать, что, кажется, сам народ принял бы песню “Спесь” за свою»¹⁴.

Многие жизненные обстоятельства второй половины 1850-х годов, в том числе смерть матери и дяди, осложнения в отношениях с Миллер погрузили его в жизненную и творческую тему, которая долго не отпускала; затем она стала тягостно нескончаемой. Ощущение и осознание горечи существования, омраченности горизонтов стало искать другие формы выражения, помимо прежней лирической рефлексии, прямых lamentаций. В ряде таких случаев у Толстого-лирика творческий акт претерпел глубокое качественное изменение: он фольклоризовался в самой своей основе. В таком высказывании нет стилизации — использования поэтом мотивов и речевых средств народного творчества в своих литературных целях — нет вторичности относительно первоначальных текстов. Толстой вселялся в родственного ему по национальной почве народного субъекта, который в этот момент оказывался носителем его жизненного чувства и брал на себя лирическое проживание темы. Его голос становился голосом Толстого.

Внутренней фольклоризацией темы горя отмечено стихотворение 1857 г. «Не Божиим громом горе ударило...» (1, 62). Побудительный мотив его известен: переживание Толстым чреды жизненных невзгод. Высказать его и было поручено

¹² Несколько иначе интерпретируются функции таких форм в ценной по материалу и анализам книге: Иванова Т. В. Фольклор в творчестве А. К. Толстого. Петрозаводск, 2004.

¹³ См. об этом: Котельников В. А. Указ. соч. С. 200–213.

¹⁴ Русская беседа. 1857. Кн. 5. Обозрения. С. 10.

народному «доброму молодцу» с его характерным строем чувств, со своеобразным нравственно-поэтическим этикетом его жалоб на судьбу. В данном тексте в стихе «Мелким дождичком осенним» читается отсылка к классическому случаю взаимопроникновения литературы и фольклора — это реминисценция из несохранившегося стихотворения А. А. Дельвига, которое сменило субъекта высказывания и вполне естественно превратилось в народную песню «Не осенний мелкий дождичек...». И в связи с этим показательна участь толстовского стихотворения 1856 г. на ту же тему «Грядой клубится белою / Над озером туман; / Тоскою добрый молодец / И горем обуян» (1, 45). Глубина его внутренней фольклоризации оказалась такова, что оно прочно вошло в народный песенный обиход и его бытование было зафиксировано собирателями¹⁵.

В написанном той же зимой 1857/58 г. стихотворении «Ты почто, злая кручинушка, / Не вконец извела меня, бедную? / Разорвала лишь душу надвое?» (1, 77) Толстой передал тему героине из простонародья — и это оказалось удачным опытом вживания в натуру русской женщины, ставшей жертвой семейной драмы. Так же внутренне фольклоризированная, эта лирическая пьеса с диалогами персонажей и поэтичными монологами героини написана тонким пером, следующим за движением женских чувств, за нравственными переживаниями.

В разработке этой темы особенно очевидна близость Толстого к поэзии Кольцова, у которого народный язык, народный песенный лад были натуральной основой его речи и стиха, что очевидно в стихотворениях «Горькая доля» (1837): «Разойдусь с бедою — С горем повстречаюсь...»; «Измена суженой» (1838): «Пала грусть-тоска тяжелая / На кручинную головушку...»; «Горе» (1839): «Ах ты, горе, горе, / Горе горькое!...».

Опыты в этом роде предпринимались Толстым и прежде. Еще в 1854 г. он взялся за эту тему («Уж ты мать-тоска, горе-гореваньице...» — 1, 39), описывая встречу добра молодца с горем; текст буквально сростается с народной песней, где использован тот же речепозитивский оборот:

Ох, в горе жить — не кручинну быть!
А и горе, горе, гореваньице!

В течение 1850-х годов (и в отдельных текстах позже) фольклор оставался источником и фоном нескольких лирических произведений Толстого, среди которых были, конечно, и стилизации, и имитации, примерами чего могут служить стихотворения «Ой, каб Волга-матушка да вспять побежала!..» (1855/1856 — 1, 150), «Хорошо, братцы, тому на свете жить...» (1858 — 1, 105), «Правда» (1858 — 1, 154–155), «Государь ты наш батюшка...» (1861 — 1, 157–158), «Ушкуйник» (1870 — 1, 198). Новую форму и новое бытование получил былинный рассказ о богатыре в балладе «Илья Муромец» (1871 — 1, 212–214) — замечательном образце литературной поэтизации фольклорного героя. Отъезд Ильи из Киева, его ссора с князем Владимиром (в былине описанная жесткими чертами) смягченно переданы языком «старого да казака Ильи Муромца», органично вырастающим из авторского повествования, поэтому текст вызвал большой интерес у поэтов, критиков, филологов того и

¹⁵ Архив кафедры русского устного народного творчества Московского государственного университета, ФП 01.5071; запись от М. С. Томиной в г. Руза, 1961 г.

позднейшего времени. Интересно, что часть текста также перешла в живой фольклор, оказавшись включенной в записанную в 1939 г. от сказительницы А. М. Пашковой былинку «Илья Муромец»¹⁶.

В те же 40-е е годы Толстой начинает входить во вкус балладного письма. Его всегда привлекали действующий герой и напряженная событийность, что сочинялось им без усилий, и замешанный на воображении и свободном изложении легендарного или исторического материала рассказ оказался очень привлекательной и легкой формой. После Жуковского вторым русским «балладником» стал Толстой, значительно расширивший границы жанра сравнительно с романтическими его образцами.

Правда, слишком близкими к этим образцам еще остаются «Слова для мазурки», «Как филин поймал летучую мышь...». Небольшой шаг от них в сторону оригинальной русской баллады сделал Толстой в опусе «Где гнутся над омутом лозы...» (1840-е гг. — 1, 130), хотя в ней усматривается некоторое сходство с балладой Гёте «Erlkonig» (1782; «Лесной царь» в переводе В. А. Жуковского, 1818). Уже вполне самостоятельной балладной формой отличается «Курган» (1840-е гг. — 1, 131–132), однако повествовательный темп здесь замедляется описаниями и авторскими рассуждениями — текст теряет динамичность, зато панорама былых и нынешних событий развертывается в неспешной картинности и позволяет разглядеть все подробности. Гораздо динамичнее оказалась «Ночь перед приступом» (1840-е гг.), с заостряющимся в перспективе сюжетом и энергично действующими героями.

Но Толстой не был склонен держаться установившихся форм. В балладе «Алеша Попович» (1871 — 1, 224–228) он далеко ушел от деяний удалого и сметливого младшего члена богатырской троицы, он сделал его героем любовного сюжета, внося в повествование несвойственные былинам эротические тона. Отчасти по этой причине публикация баллады осложнилась неблагоприятным отношением к ней редакторов, далеко не во всем объективным. Между тем, вопреки обвинениям автора в фальши и непристойности рассказа (таков был отзыв М. Н. Каткова), любовные мотивы в тексте не самодовлеющи, они погружены в речной пейзаж, слиты с песенной мелодикой баллады¹⁷.

Поэтически-вольно изложил Толстой зимой 1871/72 г. народную легенду о Садко (1, 229–236), которая давно занимала его воображение. Он отказался следовать первородной былинной эпичности, тем более соперничать с ней, он свободно вводил в повествование авторский лиризм, комические детали, иронию, использовал свои изобразительные приемы.

¹⁶ Илья Муромец / Подгот. текстов, вступ. ст., коммент. А. М. Астаховой. М.; Л., 1958. С. 251.

¹⁷ Ср. огрубленную обработку подобного сюжета Н. А. Некрасовым в стихотворении «Осторожность» (1865, цикл «Песни о свободном слове»):

В Ледовитом океане
Лодка утлая плывет,
Молодой, пригожей Тане
Парень песенку поет:
<...>
Хорошо поет, собака,
Убедительно поет!

Еще более свободно распорядился Толстой былинными материалами в балладе, получившей форму песенного сказа, «Сватовство» (1871 — 1, 215–223), но это не помешало инкорпорации текста в народнопоэтическое творчество. Во всяком случае исследователями отмечены совпадения с балладой былины М. С. Крюковой «Странники пришли ко князю Владимиру». Если у сказительницы не имелось иных источников (а скорее всего так оно и было), то вполне возможно, что основой ее былины стало произведение Толстого, которое она услышала «от проходящего мужика <...>. Так вроде ссыльного или студента»¹⁸.

В высшей степени неслучайно, что действие самой жизнерадостной баллады «Сватовство» Толстой приурочил к весне: «По вешнему по складу / Мы песню завели» (1, 215) и в конце мая начал писать ее. Для него это бывало временем обновленного и просветленного началечувствования, ясности неба и земных горизонтов, возбуждения телесных и душевных сил.

На фоне затемнявшей его кругозор темы «горя злочастья» уже в конце зимы 1858 г. вдруг возникал неожиданный просвет — подчас только предчувствие весеннего воскресения. Толстой жадно ловил его предвестья обострившимся слухом и отзывался новым стихом («Вновь растворилась дверь на влажное крыльцо...» 1870 — 1, 123):

Еще трещит камин, отливами огня
Минувший тесный мир зимы напоминая,
Но жаворонок там, над озимью звеня,
Сегодня возвестил, что жизнь пришла иная.

Весенние витальные потоки иногда уносят Толстого за пределы обычных жизненных реалий и связанных с ними лирических сюжетов — в область мифологизированных фантазий. Одна из привлекательных фигур в античной мифологии для поэта — бык как зооморфный образ могучих сил природы; он неоднократно возникает у Толстого. С быком юмористически ассоциирует себя герой стихотворения «Весенние чувства необузданного древнего» (1859 — 2, 40). Продолжение подобной ассоциации, уже применительно к себе и с эротическим смыслом, находим в письме к Маркевичу от 7 февраля 1869 г. (5, 318).

Однако ни весенние, ни иной поры подъемы недолговечны у Толстого, они вновь сменяются упадком сил и угасанием воли. В эти повторяющиеся периоды внутреннего замирания он взывает к Богу в надежде воскресения, и это происходит тоже среди весны 1858 г.: «Я задремал, главу понурая, / И прежних сил не узнаю; / Дохни, Господь, живящей бурей / На душу сонную мою!» (1, 99).

Может быть, свойственными Толстому переменами настроения следует объяснять его обращения к далеким и даже чуждым темам, когда ни обстановка, ни движение поэтической мысли как будто к тому не ведут. Вопрос вызывает стихотворение «Колодники» (1854 — 2, 14), написанное в пору, когда Толстой был исполнен военно-патриотического энтузиазма и отправлялся в действующую армию в связи с начавшейся Крымской войной. В этом неожиданном этюде из совершенно незнакомой автору действительности печальный сюжет развертывается в ходе тяжелой поступи амфибрахия, поддержанной синтаксической изоморфностью стихов, что в артикуляции порождает заунывный интонационный строй. Впоследствии такое

¹⁸ Былины М. С. Крюковой. М., 1939. Т. 1. С. 47, 614–622, 716.

фоносемантическое качество текста способствовало слиянию его с сочиненной А. Т. Гречаниновым в траурно-маршевом миноре мелодией, в результате чего родилась популярная среди политических заключенных песня, отражающая скорбно-героическое настроение тех, кто мыслил себя участником «борьбы роковой» «за волю, за лучшую долю» и воспринимал себя ее жертвой. Поэтому песня получила также широкое распространение в демократической среде во второй половине девятнадцатого века. Не исключено, однако, что здесь подспудно действовало чувство скормности существования тягостными моментами в отношениях с Миллер. Ведь в том же году писалось о «горе-гореваньице», явившемся добру молодцу в облике красной девицы, перед которой у него «Ноги скорые-то подкосятся, / И тугой лук из рук выпадет» (1, 39).

* * *

Есть достаточно случаев убедиться в способности (и склонности) Толстого не только замещать себя лирическим героем, но и принимать в себя иносуъектное содержание, предъявлять от своего «я», собственной речью несобственный душевный опыт. Критическое рассмотрение его поэтических высказываний может выдвинуть вопрос: какие лирические тексты порождены действительными эмоциональными и интеллектуальными состояниями Толстого, обусловленными обстоятельствами жизни, его психическим складом, а какие тексты есть высказывания лирических героев, созданных мыслью и воображением поэта и лишь некоторыми чертами ему близких? Ответ на такой вопрос может быть получен при сопоставлении того, что Толстой сообщал о своих состояниях такому confidentу, как С. А. Миллер (с 1863 г. — Толстая), с которой он был абсолютно искренен и точен, — с относящимися к тому же времени лирическими текстами. Когда письмо к Софье Андреевне от 13 декабря 1856 г. он начинает словами «Так больно, так грустно, что мочи нет» (5, 85) и около этого же времени в стихотворениях неоднократно говорит о горе, о набежавшей «мучительной думе», вводит в тексты признания «Лишь больное сердце не залечит раны!», «И гибну, раненый в бою!», «И на свете жить мне тяжело и больно!» — можно с уверенностью утверждать, что такие тексты являются удостоверениями внутренних состояний поэта, нравственным и психологическим документом.

В последнем из «весенней серии» стихотворении «То было раннею весной...» (до 20 мая 1871 г. — 1, 126) Толстой сливает свой восторженно поющий о весне и любви голос с голосом лирического героя, которого он решил поселить в инокультурной и инопозычной среде, и называет текст «маленькой пастораль, переведенной из Гёте» (5, 433; подлинник по-французски). Позднее исследователи предположили, что стихотворение написано под влиянием «Mailied» («Майская песня») Гёте¹⁹.

Почему Толстому понадобилась очередная мистификация — на этот раз про немецкую пастораль? Потому, что в момент писания воображением и языком он был в Германии. Живое ощущение ее и немецкая память Толстого вызвали гетевское «Mailied», которое дало экскламативный рефрен, но его повлекло далее в культурную среду Германии, столь же родную ему²⁰, как песенно-поэтическая среда

¹⁹ См.: Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. Л., 1982. С. 351, 526–527.

²⁰ О творчестве Толстого в контексте немецкой литературы см. содержательную монографию: Шешнева Т. Н. А. К. Толстой и Германия: Из истории международных литературных связей. М., 2008.

Малороссии и России. Сейчас он писал по-русски, но чувствовал по-немецки. Иногда он мог вообще с одинаковым упоением отдаваться разработке и русской, и немецкой темы.

Углубление в немецкую культуру вызвало у Толстого интерес к современной философской проблематике, в разработке которой главную роль играли немецкие мыслители, — интерес, как выясняется, отнюдь не случайный и не поверхностный. Стоит взглянуть в интеллектуальные линии, проступающие в стихах и письмах, как мы отчетливо различаем, наряду с историческими, этическими воззрениями, метафизические устремления его мысли²¹. В чем, бесспорно, сказывалось влияние немецкого идеализма в его романтических (Шиллер, иенцы и гейдельбержцы), натурфилософских (Гёте, Шеллинг) и — в меньшей степени — рационалистических (Гегель) версиях. Д. Н. Цертелев утверждал, что «ближе всего по воззрениям стоял он к Шопенгауэру. Он любил и перечитывал этого остроумного философа, часто ссылаясь на него. Он был недалек от буддийских верований»²².

Толстому действительно были наиболее вняты идеи и понятийно-логический язык А. Шопенгауэра, что, в частности, явствует из чтения им и комментирования его сочинения «*Parerga und Paralipomena*» (1841, 1851). Об этом он писал из Берлина жене 12 (24) января 1868 г., завершая письмо простым и остроумным логическим аргументом.

Стремление Толстого глубоко проникнуть в инокультурные миры сказалось в неоконченной поэме «Алхимик» (1867 — 1, 277–282) и в поэме «Дракон» (1875 — 1, 305–328). Причем в обоих случаях это было влечение не просто к иной национальной жизни (испанской и итальянской), но и к далеким эпохам, к иным типам мировоззрения и поведения.

Вместе с тем ему всегда был свойствен интерес к историческим и легендарным сюжетам, в которых заключались или могли быть в них вписаны острые моральные, психологические коллизии: они позволяли создать эффектно проявляющийся характер, динамичное повествование. Подобные сюжеты он использовал в «Князе Серебряном», в балладах, былинах, в «Дон Жуане», в поэмах «Иоанн Дамаскин», «Дракон». Легенды, связанные с Раймундом Луллием, давали богатый материал для такой поэтической разработки. Толстого привлекла возникшая в XIV в. и распространившаяся позже молва об успешных занятиях Луллия алхимией; соединить эту тему с любовью героя, его путешествиями и подвигами писатель и задумал в поэме, однако дальше трех экспозиционных глав писание ее не продвинулось²³.

* * *

²¹ Настолько серьезные, что, по мнению А. Ф. Лосева, метафизическая мысль Толстого, облеченная в поэтическую форму, воздействовала на философию Вл. С. Соловьева; см.: Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время. М., 1990. С. 49–56. В названной форме она выражалась в толстовских стихотворениях «Меня, во мраке и пыли...» (1851 или 1852 — 1, 36), «В стране лучей, незримой нашим взорам...» (1856 — 1, 54), «О, не спеши туда, где жизнь светлей и чище...» (1858 — 1, 94) и др.

²² Цертелев Д. Н. Записки о графе Алексее Константиновиче Толстом (Материалы для некролога) // РО ПД. Ф. 293. Оп. 1. № 1644. Л. 7. О его «буддийских верованиях» можно составить представления по некоторым его письмам к Маркевичу.

²³ Об источниках поэмы и работе над ней см.: Котельников В. А. Указ. соч. С. 276–286.

Если в 1840-е годы у Толстого еще бывали сомнения в своем призвании, то в начале 1850-х он окончательно решил для себя, что «рожден художником» и должен посвятить жизнь исключительно литературному творчеству²⁴.

Перед этим уже возникала у него тема поэта — как двойственного существа, принадлежащего и обыденному земному миру, и миру высокому, духовному. Написанное в 1850 г. стихотворение «Поэт» (2, 10–11) трактует творца в традиции романтического «двоомирия», дает ему «двойное гражданство».

Толстой развертывает лирический сюжет, лежащий в основе стихотворения Пушкина «Поэт» («Пока не требует поэта...», 1827). При этом он использует или трансформирует мотивы, речепозитические обороты пушкинского произведения, его образы и лексику. Ср. у Толстого: «В жизни светской, жизни душевной ~ В нем личной равнодушной / Скрыта Божия печать», «Дремлет буря вдохновений / В отдыхающих струнах», «Свет чела его коснется, / Дрожь по жилам пробежит, / Сердце чутко встрепенется ~ Зрит его орлиный взгляд». И беспредельно возвышает образ поэта, прямо вдохновляемого Богом («В облаках под голос грома / Он настроил свой псалтырь» — 2, 10), что позже будет перенесен Толстым на себя и введено в стихотворение «И. С. Аксакову» («Судя меня довольно строго...», 1859 — 1, 108–109): «И я не раз под голос грома, / Быть может, строил свой псалтырь». В данном образе заключена аллюзия на библейское употребление слова «гром» в значении гласа Божьего, веления Его: «Но Господь возгремел в тот день сильным громом...» (1 Цар 7: 10); «Господь Саваоф посетит тебя громом...» (Ис 29: 6). В этом же семантическом ряду стоят новые, апостольские имена двух учеников Иисуса, когда Он поставил «Иакова Зеведеева и Иоанна, брата Иакова, нарекиши им имена Воанергес, то есть “сыны громовы”» (Мк 3: 17).

Такой момент внезапного перехода в себе от человека обыденного к поэту Толстой через природные уподобления изображает и в лирическом автопортрете «Б. М. Маркевичу» (1856 — 1, 55).

Толстой тверд в своем конечном убеждении: в явлении жизни поэт прозревает высшие, надмирные смыслы, внемлет высшим зовам, но отвечать им он может только на языке чистого искусства, с которым он и связал свое эстетическое самоопределение. Теоретическое обоснование идеалистической эстетики Толстой дал в «дидактическом стихотворении» 1856 г. «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!» (1, 56). В нем он интерпретирует в романтическом духе учение Платона об эйдосах вещей, населяя сверхчувственный мир прямыми прообразами искусства, постигая которые в творческом экстазе, художник воплощает их в своем произведении. Вполне возможно, что в этом представлении сказалось и влияние «духовидца» Э. Сведенборга, прозревавшего, как он был убежден, высшие сущности в мирах иных. То же представление высказано протагонистом Толстого Иоанном Дамаскиным в его монологе о художнике, для которого «сокровища природы»: «Лишь тень таинственных красот, / Которых вечное виденье / В душе избранника живет» (1, 258).

В стихотворении 1858 г. «Когда природа вся трепещет и сияет...» — 1, 85) Толстой вписал в осенний пейзаж пробуждение творческого духа. К пушкинской «Осени» («Октябрь уж наступил — уж роща отряхает...», 1833) восходят и

²⁴ См. письмо к С. А. Миллер от 14 октября 1851 г. (5, 39–41, подлинник по-французски).

лирическая идея, и тематический состав стихотворения. В обоих текстах отрицательной посылкой выступает мотив весеннего «броженья»²⁵ в природе и человеке — как попутно возникающий (ст. 9–11) у Пушкина, и как вступление (ст. 1–4) у Толстого. В противопоставлении этому мотиву (у Пушкина еще и мотиву лета) положительно утверждается осеннее равновесие жизненных сил и пробуждение в этом состоянии творческого вдохновения. Пушкин излагает эпизоды данной темы компактно, в строфическом оформлении, Толстой чередует их в разрозненных и разновеликих высказываниях. Кроме того, Толстой «удвоил» пушкинское присутствие в своем стихотворении, введя в него пейзажные реминисценции из стихотворения «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» (1830). Однако реминисценция приобретает полемический по отношению к источнику характер: автор выходит из тесного «карантинного» пространства, из которого созерцал свой «вид» Пушкин, «оставляет дом» — и прозаические подробности пушкинского «вида», перенесенные в толстовский лирический пейзаж, смягчаются, окружаются красками живого леса, занимая уже второстепенное место в расширенной картине осенней природы. Таким, по Толстому, должен быть взгляд поэта на мир.

В поэме «Иоанн Дамаскин» (1858 — 1, 256–276) тема творчества возводится Толстым на религиозно-метафизическую высоту, он выходит к проблеме оправдания искусства перед Богом и сам, вместе с пережившим духовную драму героем, получает свыше благословение на «свободу петь». Толстой мастерски интерпретировал житие Иоанна Дамаскина, изложенное митрополитом Димитрием Ростовским под 4 декабря в его «Четьих Минеях». Вершиной поэтической техники стало переложение тропаря, сочиненного Иоанном на отпевание усопшего монаха, «Какая сладость в жизни сей...» (1, 268–270). Толстой сумел создать близкий к славянскому источнику поэтический текст, не нарушая религиозного смысла и высокого стиля церковно-служебного канона, решив трудную для светского поэта задачу.

Рядом с фигурой великого отца Восточной Церкви, богослова и песнетворца, Толстой прославляет и мирского поэта. Таков герой баллады «Слепой» (1873 — 1, 243–248), этого последнего манифеста приверженности Толстого идеалу свободного искусства. Толстой под конец жизни еще раз провозглашает, что свободное творчество есть ценность «an sich und für sich» («в себе и для себя» — *нем.*); говоря о значении искусства, Толстой неоднократно использовал это выражение, восходящее к гегелевским определениям *an-sich-sein* und *für-sich-sein*. Заключенная в балладе идея самоценности искусства и самодостаточности творческого акта, не зависящего ни от каких целей, условий и обстоятельств, которые действительность может навязывать поэту, вместе с безупречной метроритмической и композиционной формой, нашла сочувственный отклик у современников, не только поэтов и критиков, но и композиторов, в том числе Ф. Листа, написавшего музыку на этот текст.

Идею непреходящей красоты и автономности искусства Толстой энергично отстаивал в 60–70-е годы, противодействуя утилитаристским и нигилистическим тенденциям в жизни и в литературе, в острой полемике прибегая к формам программной («Против течения»), памфлетной поэзии, сатиры («Пантелей-целитель», 1866 — 1, 159–160; «Порой веселой мая...», 1871 — 1, 206–211).

²⁵ Что как окказиональный здесь поэтический прием Толстого не умаляет устойчивой «положительности» и творческой продуктивности весенних мотивов в других его вещах.

Вынужденный исполнять служебные и придворные обязанности, он все более тяготился своим официальным положением и все чаще стремился удалиться от него в две излюбленные области — в литературу и в природу. Природа Малороссии, с которой с детства сроднился Толстой, а позже и леса Петербургской губернии вошли в его лирические пейзажи.

Влечение к природе было необычайно сильным и, может быть, иногда соперничало с влечением к литературе. Черниговские леса, рощи, поля, затем горы и пышная растительность Крыма — все это, насыщенное красками, запахами, звуками, движениями воздуха и воды, остро воспринимаемыми Толстым, составляло необходимую среду его существования, что, естественно, нашло выражение и в цельных поэтических картинах, и в пейзажных деталях. Их суггестивный эффект оказывался неожиданно сильным и стойким. Не склонный к преувеличениям мемуарист М. А. Александров вспоминал, что во время чтения «Ильи Муромца» Достоевским, когда прозвучали последние строки, все в зале действительно почувствовали, как «смолой и земляникой / Пахнет темный бор»²⁶.

Лирические локуции, подобные процитированной, у Толстого стоят обычно в сильной (начальной или конечной) позиции текста, и их предметно-образное содержание выделяется особенно интенсивным (при переходе от молчания к речи и от нее — к молчанию) интонированием. Здесь наиболее отчетливо слышно живое дыхание автора, модулируемое психическим и телесным состоянием (в стихе А. А. Фета оно слышно столь же явственно, но отличается по ритму и чувственной окраске). Примеры многочисленны: «Колокольчики мои, Цветики степные! / Что глядите на меня, темно-голубые?», «Не ветер, вея с высоты, / Листов коснулся ночью лунной...», «Край ты мой, родимый край! / Конский бег на воле!», «То было раннею весной, / Трава едва всходила...», «Благословляю вас, леса...» и т. п. Такие лирические локуции (живущие в литературной памяти уже как самостоятельные речепозитические образования) задают эмотивную семантику текста и открывают возможность (и даже необходимость) музыкального, прежде всего вокального, ее воплощения — вот почему десятки текстов поэта были положены на музыку десятками композиторов²⁷.

В своей мировоззренческой и эстетической основе отношение к природе и изображение ее у Толстого соответствует той русской традиции XIX в., которая нашла выражение в творчестве Я. П. Полонского, А. Н. Майкова, в определенной степени А. А. Фета. Наиболее близок он к Полонскому, когда по ходу натурального живописания у него возникают мгновенные смелые образы предметно точные и визуально яркие, бросающие отблески на окружающий их пейзаж: «В розе нежной и пахучей, / Нежась, спит блестящий жук», «И ходит трепетная смесь / Полутеней в прохладе мгlistой...», «...Мерцающей звезды / У ног моих в воде явилось отраженье», «Не шелестя над головой моей, / В прозрачный мрак деревья улетали» и т. п. Многообразии ракурсов, неожиданная подчас фокусировка направленного на природу

²⁶ Александров М. А. Федор Михайлович Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872–1881 годах // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. [М.,] 1964. Т. 2. С. 255.

²⁷ См. указания на это в изданиях: Иванов Г. К. Русская поэзия в отечественной музыке. М., 1966 (по указателям); Демченко А. И. А. К. Толстой и музыка. Саратов, 2009; Орлова Е. Романсы на слова А. К. Толстого // Орлова Е. Романсы Чайковского. М.; Л., 1948. С. 47–57.

поэтического взгляда Толстого ставят его пейзажное письмо рядом с лучшими образцами такового в русской поэзии XIX и XX вв.

Природный мир у Толстого — не только область наблюдений и созерцаний, но и место действия — действия лирического героя, персонажа, самого автора. Толстой — заядлый охотник, и большинство его знакомых непременно упоминало об этом его увлечении. Охота для Толстого — как и для С. Т. Аксакова, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, Е. Э. Дрианского (автора знаменитых «Записок мелкотравчатого», 1851–1859), М. М. Пришвина — поэзия деятельного вхождения в природу. Примечательно, что одновременно с возрастающим пристрастием к охоте в 1840-е годы возрастает и творческая активность Толстого. Только в январе 1841 г. он трижды выезжал охотиться; в дальнейшем выезды были также нередки. Несколько летних дней с 22 июня 1841 г. он провел в степи под Оренбургом, поехав в гости к дяде Василию Алексеевичу Перовскому (1795–1857), бывшему в 1833–1842 годах оренбургским военным губернатором. Там Толстой охотился с местным казаком Репниковым на сайгаков, и впечатления его вскоре отразились в шестой строфе стихотворения «Колокольчики мои...», а также в новом для писателя жанре — в очерке «Два дня в Киргизской степи» (1842; 4, 149–160). Более ранний случай в лесу также вызвал желание описать его — появилась заметка «Волчий приемыш» (1843; 4, 161–162). Продляя этот тематический ряд, нужно указать стихотворение «На тяге» (1871 — 1, 124–125) — шедевр русской охотничьей лирики, сопоставимый с поэтичной охотничьей прозой С. Т. Аксакова, Тургенева, М. М. Пришвина.

В мае–июне вместе с С. А. Миллер и В. М. Жемчужниковым Толстой совершает поездку по Крыму, что нашло отражение в стихотворном цикле «Крымские очерки» (1, 66–74), а также в не включенных автором в цикл стихотворениях «Дерево мое миндальное...» (1, 65), «Растянулся на просторе...», «Если б я был богом океана...», «Как здесь хорошо и приятно...», «Что за время, что за нравы...», «Войдем сюда, здесь меж руин...», «Как вчера хорош у моря...» (2, 17–20, 303, 304).

Писавшиеся летом и осенью 1856 г. (и частично позже) «Крымские очерки» занимают заметное место в поэтической разработке крымской темы, вообще представленной в русской литературе весьма широко и многообразно.²⁸ Такая разработка в некоторой степени ориентировалась на сложившийся в новоевропейской культуре образ Юга как благодатной страны света, тепла, жизненного цветения; в этот образ зачастую включались персонажи и сюжеты античной мифологии. Наряду с европейской традицией важную роль играло собственно русское влечение к Тавриде, с освоением которой Россия обрела свой Юг с открытым выходом в Черное, Средиземное моря и далее, с горным и степным ландшафтом, с «роскошной» природой, со следами греческой древности и экзотикой мусульманского Востока.

Как ни в каких других вещах, Толстой в крымских стихотворениях любовно выписывает античные мотивы. Мифологические персонажи, оживленные им и поселенные в Тавриде, почти в своей родной среде — греческой, тем более дороги Толстому, что составляют печальный контраст с антиэстетичной современностью.

Сюда когда-то, в жгучий зной,

²⁸ См.: Люсьи А. П. Крымский текст в русской литературе. СПб., 2003; Крымский текст в русской культуре: Материалы междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 4–6 сентября 2006 г. / Под ред. Н. Букс, М. Н. Виролайнен. СПб., 2008.

Под темнолиственные лавры,
Бежали львы на водопой
И буро-пегие кентавры;
С козлом бодался здесь сатир,
Вакханки с криками и смехом
Свершали виноградный пир,
И хор тимпанов, флейт и лир
Сливался шумно с дальним эхом.
На той скале Дианы храм
Хранила девственная жрица,
А здесь над морем по ночам
Плыла богини колесница...

Но уж не та теперь пора... (1, 72)

Однако сколь ни были привлекательны виды гор и моря, вершины пейзажной изобразительности Толстой достиг в Крыму все-таки под впечатлением конной поездки по лесу — как то происходило у него и в лесах Черниговщины, и в лесу близ его северного имения Пустыньки. Трудно найти у него такую же насыщенность зримыми подробностями растительной среды, подвижную светотень, описание звуковой жизни природы, лесного воздуха, как в стихотворении «Смотри, все ближе с двух сторон...» (1, 73).

Диссонировало с крымским жизнечувствованием Толстого лишь настроение Миллер. Еще в первые годы их близости она усвоила себе некую «страдальческую» роль, заставлявшую предполагать в ней неисцелимую печаль, и часто придавала соответствующий вид своему облику и поведению, что расходилось с ее характером²⁹. В Крыму Толстой переживал расцвет телесных и творческих сил, но тщетной оказались его попытки оживотворить свою унылую Галатею, не желающую оживать даже в Тавриде, не откликающуюся даже на зов Киприды, являющую собой подобие той окаменевшей девы, что «над вечной струей вечно печальна сидит». Значительная часть обращенной к ней лирики Толстого проникнута чувством острого сострадания по отношению к Софье Андреевне, и она долго поддерживала в нем такое чувство. После 1862 г. тема печалей и горестей Софьи Андреевны из поэзии Толстого исчезает. До сих пор настроенная на эту тему лира поэта теперь меняет звучание — за отсутствием прежних мотивов в виду предстоящего брака. Надо полагать, что свое чувство к ней вполне точно определил сам Толстой: «Люблю ли тебя, я не знаю — / Но кажется мне, что люблю!» (1, 30).

²⁹ См.: Матвеева Е. (рожд<енная> кн<яжна> Львова) Несколько воспоминаний о графе А. К. Толстом и его жене // Исторический вестник. 1916. № 1. С. 165–173. Примечательная подробность: познакомившись с ней на балу в январе 1851 г., Толстой первоначально записал в стихотворении «Средь шумного бала, случайно...» (1851 — 1, 30), что «глазки лукаво блестели», как то значится в авторизованном списке, но затем, решив романтизировать облик незнакомки, исправил на известное «очи печально глядели», словно предугадав, что такое выражение она будет нередко придавать своему взгляду впоследствии. Эта перемена в описании облика повторена в правке стиха «Я вижу [зач. лукавые надп. печальные] очи» и поддержана правкой в стихе «А смех твой, [зач. веселый надп. и грустный] и звонкий» (Альбом В. М. Жемчужникова — РГБ. Ф. 218. Карт. 48. № 5. Л. 44).

Толстого увлекали большие философские и этические темы, но, не склонный к умозрительной их трактовке, он развивал их в поэтической форме. Так появлялись упомянутые ранее стихотворения, в которых открывалась перспектива к «мирам иным», так возник интерес к вечным драмам человеческого духа, нашедший художественное воплощение в поэме «Дон Жуан», задуманной в конце 1857 г. и законченной в 1861 г. (3, 5–116).

Возникший в испанской легенде образ искателя совершенства в женщине и высшего удовлетворения в страсти на протяжении веков предстал в различных сюжетных и персоналогических версиях, в разнообразных интерпретациях этического, религиозного порядка.³⁰ В этом ряду поэма Толстого занимает заметное место, в ней автор, отчасти следуя «Фаусту» Гёте, соединяет в развитии действия земной и небесный планы, развертывает судьбу героя в борьбе за его душу ангельских и сатанинских сил.

Вкладываемый Толстым в образ Дон Жуана смысл отчетливо выступает в свете истолкования легендарного образа и его подобий датским мыслителем Сереном Кьеркегором (Kierkegaard; 1813–1855) в книге «Или-Или» («Enten-Eller. Et livs Fragment udgivet af Victor Eremita», 1843). Рассматривая типы эротического поведения в контексте новоевропейской мифологии, он выделял иррациональный эротизм Дон Жуана, отразившийся, полагал он, в музыкально-драматическом сюжете оперы Моцарта. (Он же сравнивал «демоническую» чувственность этого персонажа и Фауста) Вполне вероятно, что Толстой был знаком с книгой Кьеркегора в одном из немецких переводов, вышедших после 1845 г. (в частности, «Kierkegaard S. Entweder — oder. Ein Lebensfragment, herausgegeben von Viktor Eremita. Von O. Gleiß und A. Michelsen»).

У толстовского Дон Жуана гипертрофированный эротизм так же, как и у Йоханнеса, обрывается в отчаяние, когда его безмерному чувственно-эстетическому вожделению положен моральный и жизненный предел. Толстой дал ему опыт предела³¹, но испытывал колебание в конечном разрешении «проблемы Дон Жуана»: к чему должен привести его путь неукротимых страстей и богоборчества? Финальное событие у Толстого двоялось. В редакции 1867 г. героя постигает кара: все завершается ремаркой: «Дон Жуан падает мертвый; статуя исчезает». В другой редакции (принятой за основной текст) внесены изменения, дописан эпилог, рассказывающий об умирающем в монастыре герое.

Уже в прологе в словах третьего ангела возникает мотив премирного покоя — высшего бытийствования в Боге; от него нисходят ступени покоя в сущем, состоянии, в котором Толстой видел равновесие жизненных и духовных сил. Но в финале Дон Жуан определяет свой путь через отрицание покоя, его путь — путь неостановимого движения без цели и без смысла:

Кто мне скажет, зачем, для чего я живу?

Кто мне смысл разгадает загадки?

³⁰ См.: Миф о Дон Жуане / Сост., вступ. ст. В. Е. Багно; примеч. В. Андреева. СПб., 2000.

³¹ Ср. трансгрессивный «опыт-предел» у М. Бланшо и Ж. Батая; он дается человеку для обнаружения и опознания собственной реальности как субъекта бытия, это «жгучий опыт», который обретаётся в «акте эксцесса».

Смысла в ней беспокойной душой не ищи,
Но, как камень, сорвавшись с свистящей пращи,
Так лети все вперед, без оглядки!
Невозможен мне отдых! Несносен покой! (3, 103)

На отрицании двух мотивов — соединения разрозненных частей сущего Любовью и стремления к высшему покою — строится характер и поведение Дон Жуана³².

Тема любви еще раз пришла к Толстому под конец жизни и воплотилась в не совсем обычном для него сюжете и в совсем необычном для него жанре — стихотворной повести, названной им «Портрет» (1, 283–304),

написанной во Флоренции зимой 1872/73 г. — осенью 1873 г.

Лежащий в ее основе мотив влюбленности мальчика в изображение женщины перекликается с аналогичным мотивом в рассказе Я. П. Полонского «Статуя Весны» (1859), который в начале 1850-х гг. не был пропущен в печать цензурой, усмотревшей в нем «эротические помыслы». Толстой по своей близости к автору и постоянному интересу к его творчеству, несомненно, рассказ читал и заметил мотив, явственно проступающий в неудержимом желании Илюши поцеловать «милую головку», ласкать части разбившейся статуи, в томительном видении «белого тела богини» (именно это послужило причиной цензурного запрета рассказа в 1853 г.).

Сюжет оживающего изображения многократно использовался романтической традицией (воспринявшей его от античной мифологии, в частности — от мифа о Галатее): в рассказах В. Ирвинга «Таинственный портрет» («Adventure of the Mysterious Picture», 1824), Э. По «Метценгерштейн» («Metzengerstein», 1832), «Овальный портрет» («The Oval Portrait», 1842), К. С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1836), в романе О. де Бальзака «Шагреновая кожа» (1831), в повести Н. В. Гоголя «Портрет» (1835, 1842) и др.³³ У Толстого мотив оживающего изображения женщины на старинном портрете появился уже в повести «Упырь» (1841), где присутствует и такая деталь, как приколотый на груди букет роз.

Что касается жанровой формы, то нарастающая с 1840-х гг. прозаизация поэтических жанров привела к тому, что поэма-повесть стала одним из популярных порождений «натуральной школы», однако, при всех ее реалистических достоинствах, она далеко отошла от крупной проблематики «Медного всадника» и от романтической пышности «Демона». Такие тенденции проявились и в «Портрете». Любовный сюжет дал многочисленные поводы для разного рода отступлений, обращенных к читателю. Последний, ранее не появлявшийся в текстах Толстого, понадобился для расширения повествовательного поля, чтобы между автором и героем с его интимным миром (хотя герой и фигурирует как авторское «я» в ретроспективе) установился зазор, временной, психологический.

В эпизоде ночной встречи мальчика с женщиной из портрета Толстой повышает чувственное напряжение рассказа, переводит действие из эпического прошлого в

³² В анализе «драматической поэмы» А. В. Федоров обращается к образу другого «отрицателя» — Базарова, что придает новые, весьма важные смысловые оттенки толстовскому персонажу. См.: Федоров А. В. Указ. соч. С. 495–504. Не менее важно и сопоставление Дон Жуана с «русскими мальчиками» Достоевского (Там же. С. 504–519).

³³ См. также: Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Новосибирск, 2004. Вып. 7. С. 217–226.

лирическое настоящее, дистанция между поэтом и героем исчезает. Толстой в образе мальчика безраздельно отдается недетскому переживанию эротического события, здесь и сейчас происходящего. К этой любовной кульминации и притягивается все содержание повести.

* * *

Из влечения к родовому и личному прошлому, что Толстой отчасти уже выразил в лирике, в 1840-е гг. стало вырастать стремление, осознаваемое постепенно как познавательная и творческая задача: узнать и художественно воссоздать события, лица, обстановку, язык прошедших эпох — так родился историзм Толстого, глубоко захвативший его воображение, мысль, речь и положивший на его стол массу материалов для литературной обработки. Подчас его историзм получает пассивистический оттенок — когда Толстой рисует Киевскую Русь, варяжскую героиню. Однако в целом его взгляд на прошлое России и Европы, на связи с ним современности достаточно широк и трезв (хотя, конечно, далек от научной строгости), подчас не лишен ироничности, а в иных случаях весьма критичен, что откровенно выражалось в частных его суждениях, в сатире «История Государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (1868 — 2, 46–58).

Прошлое России и Малороссии затрагивалось уже в произведениях 40-х гг., и оттуда началось движение писателя к широкому политематическому историзму, охватывающему русское и европейское Средневековье. Однако попутно его неожиданно увлек сюжет из раннехристианской эпохи (к которой он уже обращался в ранней прозе), дававший возможность нарисовать живописные картины и драматические сцены. Прилив творческой энергии весной 1856 г. побудил выздоровевшего Толстого взяться за поэму «Грешница» (1, 250–255).

Сюжет ее — встреча прекрасной блудницы с Иисусом и духовное перерождение ее «перед святынею Христа» — развернут в детальной проработке сцены восточного пира и портретов персонажей: Христа, Иоанна, грешницы. При том что автором допущены значительные отступления от исторической фактичности (отмеченные критиком Н. М. Соколовым), главная коллизия и обрамляющая ее обстановка представлены с сильным смысловым и эстетическим эффектом и в плане событийном, и в плане изобразительном.

Сюжет развивается в трех фазах: языческий праздник, во время которого предвестием дальнейших событий уже звучат слова о приближении Мессии), гордый вызов Его учению, наконец, познание героиней себя и принятие ею Божией благодати.

Среди прочих, в основании толстовского историзма лежит идея, в истинности которой писатель во второй половине 1860-х гг. был неколебимо убежден сам и стремился убедить других: Россия издавна тесно связана с Европой и должна двигаться в русле европейской, что для него значит — общечеловеческой, цивилизации. Утверждая эту идею, он решительно отвергал «туранское» происхождение русских³⁴. 10 марта 1869 г., посылая Стасюлевичу из Одессы балладу «Три побоища»,

³⁴ Имеется в виду выдвинутая польским этнографом Франциском Духиньским (1817–1880) теория туранского происхождения великороссов и арийского происхождения малороссов; она была опровергнута Н. И. Костомаровым и филологом-славистом И. А. Бодуэном де Куртене.

он писал: «Цель моя была передать только колорит той эпохи, а главное, заявить нашу общность в то время с остальной Европой, назло московским русопетам, избравшим самый подлый из наших периодов, период московский, представителем русского духа и русского элемента» (5, 325–326).

С 1840-х годов и почти до конца жизни Толстой занимался поисками исторических материалов и их литературной обработкой, что шло у него в нескольких тематических, жанровых и стилевых направлениях. Безусловно преобладал интерес к русскому и европейскому средневековью.

Видимо, одной из первых попыток поэтически изложить некий легендарный или вообще квазиисторический (может быть, полностью вымышленный) сюжет была относящаяся к 1840-м гг. баллада «Гаральд Свенгольм» (2, 36). Увлеченный темой средневекового рыцарства (которая так захватила его во время пребывания в Германии), Толстой, сочиняя эту балладу, двигался в тематическом и стилевом русле рыцарских баллад В. А. Жуковского «Гаральд» (1820) и «Замок Смальгольм» (1822).

От «могильного холма» Гаральда как будто недалеко до «Кургана», написанного в тот же период (1, 131–132). Однако идущая оттуда линия отклоняется от традиции романтической баллады с событием и действующим героем и уходит в сторону историзированной баллады-элегии — таковой является и «Князь Ростислав» (1, 133–134).

С особенным нравственным и гражданским сочувствием относился Толстой к людям и общественному укладу Киевской и Галицко-Воынской Руси. Он видел — разумеется, не без идеализации — в ее князьях и богатырях личную свободу, стремление к справедливости, чувство чести и национального достоинства, ценимые им превыше всего, и поэтизировал героев той эпохи.

Даже не самая прославленная в истории (хотя и значительная) фигура князя Романа Галицкого была выдвинута им (уже в поздний период) в ряд крупных деятелей Древней Руси и поставлена в центр баллады «К Роману Мстиславичу в Галич послом...» (1870 — 2, 34–35), рассказывающей о гордом ответе русского князя на римский соблазн.

Наиболее возвышен у Толстого Владимир Святославич (в крещении Василий; ок. 960–1015); он являлся основным прототипом былинного Владимира Красное Солнышко в киевском цикле. В былине Толстого «Змей Тугарин» (1867 — 1, 163–168) князь уверен в силе и правоте своей власти и потому не боится мрачных пророчеств о грядущей «каганской воле» и воцарении на Руси нового, русского хана).

С большей верностью истории и с эпическим размахом развивает Толстой сюжет крещения и женитьбы киевского князя в «Песне о походе Владимира на Корсунь» (1869 — 1, 179–186), которая основывалась на изложенных Карамзиным летописных рассказах о крещении князя Владимира. Толстой использовал как основной источник именно «Историю...» Карамзина; на это указывает, в частности, упоминание в «Песне...» о «мятежнике и воре» Фоке, о котором ничего не сообщается в летописях, но говорится в «Истории...». Из нее перенесены в «Песню...» все основные события и некоторые черты характера Владимира.

Обращает на себя внимание различие повествовательного тона первой и второй частей «Песни...»: в первой Толстой дает волю своей склонности к смеховому восприятию некоторых эпизодов русской истории и рассказ о походе — до возвращения князя в Киев — ведет в легком, местами ироническом тоне. В последних строфах

первой части ирония сменяется лирико-патетическими интонациями, которыми окрашивается во второй части рассказ о возвращении обретшего новую веру князя на Русь. Поэма завершается торжественным апофеозом — вступлением князя-христианина в родной город с благой вестью о вере и любви. Смена тональностей входила в замысел Толстого, и объяснялась она тем, что сначала изображается герой-язычник, а затем он выступает уже как христианин; поэтому автор и был уверен, что цензурных препятствий печатанью «Песни...» не будет.

Любимое Толстым время года — весна — в «Песне...» прямо связывалась с духовным возрождением человека, и Толстой влагал в уста крещеного Владимира, у которого «открылось новое зреньё», высокие слова: «Весна, мне неведомых полная сил, / И в сердце моем зеленеет» (1, 184).

Использованием в стихе «Вы, отроки-други, спускайте ладьи» речепозитического оборота из «Песни о вешем Олеге» (1822): «Вы, отроки-други, возьмите коня!» устанавливается своего рода проводник для метрического и, частично, стилевого контакта между обеими «Песнями», подготовленного наличием в обеих темы Древней Руси, отношений ее с Царьградом. Не пренебрег Толстой и реминисценцией в стихе «Заветные песни минувших времен» из стихотворения А. И. Одоевского «Славянские девы» (1830).

В русском и европейском средневековье Толстой находил материал и для «нормано-русских» баллад. Одна из первых — «Песня о Гаральде и Ярославне» (1869 — 1, 169–172), к которой его привела работа над образом датского принца Христиана в трагедии «Царь Борис». Она написана на сюжет, хорошо известный в России (преимущественно по изложению его Карамзиным): норвежский воин-скальд Гаральд Смелый, стремясь заслужить любовь дочери князя Ярослава Елизаветы и получить ее руку, совершает военные подвиги и, завоевав богатство и славу, женится на ней. Источником также послужила «История...» Карамзина, однако подробности разбойных походов Гаральда в ней не приводятся, и Толстой нашел их в издании *Dahlman F. C. Geschichte von Dänemark. Hamburg, 1840–1843. Bd. 1–3*. Наиболее близким предшественником Толстого в поэтической обработке сюжета о Гаральде и Ярославне был К. Н. Батюшков («Песнь Гаральда Смелого», 1816). В обобщенных образах, без исторических реалий, сюжет был развит в стихотворении Д. П. Ознобишина «Песнь нордманов» (1827).

К названной балладе примыкают баллады «Три побоища» (1869 — 1, 173–178), «Гакон Слепой» (конец 1869 — начало 1870 — 1, 187–188); разрабатывая «нормано-русскую» тему, Толстой стремился художественно утвердить свою идею связанности в ту эпоху судеб и деятелей Европы и Руси. Что славяне с древности участвовали в жизни Европы и что их потомки должны участвовать в ней и ныне — эта излюбленная мысль Толстого руководила им в его исторических разысканиях и воплощалась в его балладах, к которым принадлежит, в частности, «Боривой» (1870 — 1, 189–194).

В русле той же темы и в продолжение той же мысли Толстой пишет одну из последних баллад своего «датско-русского» периода — «Канут» (1872 — 1, 237–242), повествующую о коварном убийстве Кнуда Лаварда, мужа Ингеборги Киевской, дочери киевского великого князя Мстислава Владимировича и его первой жены шведской принцессы Христины Ингесдоттер.

Работая с материалами русской и западной истории, Толстой не мог миновать вопроса о роли Петра I в судьбах страны. Но у него не сложилось рациональное и окончательное мнение об этом, осталась идеологическая и этическая проблема. Он обозначил ее в 1861 г. в фольклорной форме вопроса-ответной песни, в которой некая женщина спрашивает царя о заваренной им каше, что иносказательно означало крутые петровские преобразования в жизни России («Государь ты наш батюшка...». — 1, 157–158). Стихотворение произвело весьма сильный эффект в обществе и вызывало немало откликов в печати. Нельзя усмотреть в толстовской «песне» определенно выраженное отрицательное отношение к деятельности Петра, что увидели в ней славянофилы и что не одобряли в Петербурге, — автор занимает скорее отстраненную позицию, чему служит и заимствованная из фольклора «беседная» форма комической песни «Государь ты наш, Сидор Карпович!».

К середине 1860-х гг. русская допетровская история представляла перед взглядом Толстого в темнеющей ретроспективе. В балладе «Чужое горе» (1866 — 1, 161–162) несчастные периоды прошлого становятся все более тяжелым бременем для едущего по непроглядной чаше богатыря. Навалившиеся на него три горя — горе Ярослава, татарское горе и горе Ивана Васильевича — лишают сил и бодрости, что и хотел сказать Толстой о России.

Нередко работавший в теме по двум линиям — серьезной и смеховой — Толстой и здесь не отказался от своего рода «ирои-комической» версии тех же событий, дав ее в «Истории Государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (1868 — 2, 46–58). Но это чисто литературный кунштюк, на что Толстой был большой мастер. Покрыть большое тело русской истории таким пестрым шутовским нарядом, пошитым из немецких и летописных лоскутов «смирненным иноком» Алексеем, Толстой, конечно, не намеревался.

Поэтизация (и вместе с тем идеализация) средневековой героики Европы и Руси (в ее домонгольский период) была значительным направлением в художественном историзме Толстого. Он получал эстетическое и моральное наслаждение, рисуя воинов, исполненных воли и отваги, смертельные схватки, деяния князей, фигуры богатырей. Но сложилось и другое направление, в центр которого выдвинулась во всем своем трагическом величии эпоха Ивана Грозного. Это была совсем другая героика, другая эстетика. Именно здесь нашел Толстой крупные коллизии, порождаемые столкновением деспотической власти и личности. Они представлялись ему тем значительней, что в эпоху Грозного он проецировал свое обострявшееся ощущение нравственного и государственного неблагополучия в современной России. Поэтому в его поэзии и драматургии, относящихся к этому направлению, трагизм исторических лиц углубляется, как бы удваивается совместным действием двух факторов: их реальной судьбой в истории и актуальным авторским переживанием судьбы русского человека и всего общества.

В 40-е гг. он пишет балладу «Князь Михайло Репнин», где создает образ «правдивого князя», единственного в окружении царя, кто осмелился отказаться от участия в шутовском хороводе, растоптать личину и осудить Грозного за унижение царского сана и за создание опричнины. Баллада написана, конечно, ради смелой речи князя, остающегося верноподданным, но «неправду» царя отвергающим. В эту речь Толстой вложил свое неприятие деспотизма, свою ненависть к холопству и к царским «крюмешникам».

Самое сильное поэтическое выражение нашло у Толстого противостояние князя Курбского и Грозного, однако, избегая оценочного изображения того и другого, поэт поставил между ними жертвующего жизнью во имя долга княжеского стремящегося Василия Шибанова, чьим именем и названа знаменитая баллада, написанная также в 40-е гг. (1, 135–138). В ней Толстой уже углубляется в характеры персонажей, расширяет и детализирует изображение обстановки тех событий и усиливает экспрессивность рассказа.

При некоторых вымышленных подробностях здесь главенствует историческая и нравственная правда, как ее понимал и хотел передать современникам Толстой. Не разделяя мнения Карамзина о Курбском как об изменнике, он тем не менее заимствовал из «Истории...» моменты осуждения князя. Рисуя столкновение с деспотической властью независимой личности князя, отстаивающего правду и честь, его преданного слуги, обреченного на гибель, Толстой ради усиления драматизма прибегает к нередкому в его творчестве историческому анахронизму. Он показывает свирепость опричников, ожесточение царя, хотя описываемые события происходили в 1564 г., до появления опричнины — она была создана в 1565 г.

В изданиях демократической и либеральной ориентации «Василий Шибанов» вызвал отрицательные отклики. Характерна для славянофильско-почвеннического направления (и в отношении образа Шибанова не чужда замыслу Толстого) интерпретация данных исторических фигур Ф. М. Достоевским. В декабрьском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г. он писал: «Помните ли вы, господа, “раба Шибанова”? Раб Шибанов был раб князя Курбского, русского эмигранта 16-го столетия, писавшего все к тому же царю Ивану свои оппозиционные и почти ругательные письма из-за границы, где он безопасно приютился. Написав одно письмо, он призвал раба своего Шибанова и велел ему письмо снести в Москву и отдать царю лично. Так и сделал раб Шибанов. <...> А царь, когда стал потом отвечать письмом князю Курбскому, написал, между прочим: “Устыдися раба твоего Шибанова”»³⁵.

Толстой находит источники для еще одного сюжета, чтобы внести резкие черты и мрачные краски в создаваемую им картину эпохи: это убийство Грозным боярина, заподозренного царем в притязаниях на престол. Фигура Иоанна, который «со злобой беспощадной», как гласит предание, посадил безвинного боярина на трон и собственной рукой убил его, с большой выразительностью изображена в балладе «Старицкий воевода» (1858 — 1, 156).

К концу 1840-х гг. Толстой имел под рукой уже достаточно большой материал по трем последним десятилетиям царствования Грозного. Созданные на его основе две упомянутые баллады заключали в себе завязи таких сюжетов и характеров, которые явно требовали развития в более широком повествовательном пространстве. Предполагались, конечно, впереди и другие подобные завязи, другие баллады, которые со временем и были написаны. Но возник соблазн романа — с несколькими сюжетными линиями, любовной интригой, конфликтами и борьбой героев, с колоритом времени и места.

Сложился замысел, и началась работа над «Князем Серебряным», которая шла в 1850–1861 гг. И главные, и второстепенные персонажи выписывались Толстым

³⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / гл. ред. В. Г. Базанов; ред. кол.: В. В. Виноградов, Ф. Я. Прийма и др. Л., 1984. Т. 26. С. 117.

очень эффектно, они, как и во многих исторических романах того времени, движимы ярко выраженными устремлениями к добру или к злу, сильными чувствами, страстями, что поддерживалось приемом эмоционального и морального контраста — как между героями-антагонистами, так и между разными чертами одного сложного характера, каковы характеры Грозного, отчасти — Басманова, Вяземского, Ваньки Перстня. Толстой тесно связывает в сюжете всех героев, разные группы персонажей, все они взаимодействуют друг с другом: жестокий самодержец, благородный князь Никита Романович Серебряный, опальный боярин Морозов, мельник-колдун, Борис Годунов, царедворцы, опричники, разбойники, московский и посадский люд — все обитают в сжатом жизненном пространстве, которое писатель наполняет точно воссоздаваемым бытовым, речевым материалом эпохи, включая также и народные песни, сказки, присловья, заговоры и пр.³⁶ Помимо сочинений историков, Толстой многое почерпнул из книг А. В. Терещенко «Быт русского народа» (СПб., 1848. Ч. 1), И. П. Сахарова «Сказания русского народа» (СПб., 1841. Т. 1), «Песни русского народа» (СПб., 1839. Ч. 4), «Русские народные сказки» (СПб., 1841), «Сборник духовных стихов, составленный В. Варенцовым» (СПб., 1860).

И обстановка, и характеры в романе, в отличие от драматической трилогии, значительно романтизированы и близки к европейской и русской исторической беллетристике первой половины XIX в., которая создавалась под сильным влиянием романов Вальтера Скотта. Г. А. Ларош, подробно разбирая роман, пришел к весьма категоричному заключению: «Вся техника исторического романа, как мы ее видим в "Серебряном", взята у Вальтера Скотта»³⁷. Вместе с тем от большей части современной исторической романистики «Князь Серебряный» отличался субъективно-авторскими вторжениями в повествование со своими оценочными высказываниями, суждениями по поводу описываемых лиц и событий, личными обращениями к герою, как, например, в четырнадцатой главе, где в лирико-патетическом пассаже Толстой прямо следует Гоголю, который в подобной же форме вводил голос автора в эпическую прозу в поэме «Мертвые души» (к пассажиру в главе одиннадцатой толстовский текст наиболее близок), в повести «Тарас Бульба».

Роман имел значительный, хотя и недолгий успех не только в кругу императрицы, которая вообще была благорасположена к творчеству Толстого, но и в среде писателей. Особенно порадовало Толстого мнение И. А. Гончарова, которое он пересказывает в письме к жене от 15 (27) июня 1864 г.: «Он говорит, что это — подвиг и что меня только тогда оценят, когда я умру...» (5, 179).

* * *

В драматургической разработке исторического материала, относящегося к эпохе 1560–1600-х гг., Толстой в свое время, разумеется, был не единственным. Не говоря уже о пушкинском «Борисе Годунове» (1825), этим занимались Л. А. Мей в драме «Царская невеста» (1849), Е. Ф. Розен в трагедии «Князья Курбские» (1857; ранняя редакция под заглавием «Осада Пскова», 1835), А. Н. Островский в драмах «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867), «Василиса Мелентьева» (совместно с

³⁶ См.: Иванова. Указ. соч. С. 80–136.

³⁷ Л. [Ларош Г. А.] Литература и жизнь: Граф А. К. Толстой. «Полное собрание его стихотворений», СПб., 1876 года <и отдельные издания драм и романа> // Голос. 1876. 12 мая. № 131. С. 1–2.

С. А. Геденовым; 1868), Н. А. Чаев (близкий знакомый Толстого) в пьесах «Дмитрий Самозванец» (1865), «Грозный царь Иван Васильевич» (1869) и другие писатели.

Обращаясь к теме «трех царств» (в хронологических границах — конец правления Грозного, царствования Федора и Годунова), Толстой в значительной мере под влиянием Пушкина,³⁸ и в отличие от других названных авторов выходит к проблеме русской власти с ее трагическими крушениями в 1580–1600-х гг. Создавая трилогию «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис» (1862–1869), он показывает — как они ему представлялись — три типа власти, сложившиеся в московской предромановской Руси. Первый — власть, видящая в себе самой свою главную цель и уничтожающая все, что может ей препятствовать. Второй — власть, в противоположность предыдущей, пытающаяся следовать христианским законам милосердия и миротворства. И третий — власть, стремящаяся к материальному устройству государства и оправдывающая этой целью любые средства ее достижения. Все властители терпят крах — моральный, психологический, политический, что составляет содержание трилогии, мастерски развернутое Толстым в движении характеров и в драматическом действии.

Главную идею первой части — неизбежность падения самодовлеющего деспотизма и саморазрушения его носителя — автор выражает и через сюжет, и через внутренние состояния Иоанна. Угрозы его царству множатся, повсюду он видит врагов, он чувствует, что более не может править, и готов уступить свой престол. В сцене «Царская опочивальня» он обнаруживает понимание творимого им зла и стремление к покаянию — однако это не завершающая стадия развития характера, а только одна сторона двойственной натуры Грозного. Мотив двойственности Толстой доводит здесь до последнего предела: одновременно с глубоким раскаянием Иоанн вновь одержим неистовой жестокостью и коварством, сознание и поведение его под влиянием вестей из Пскова и письма Курбского резко меняются, он, то юродствуя, то прямо грозя боярам, является лукавым и искренним вместе. Драматург искусно выстраивает ряд событий, неотвратимо ведущих к смерти Иоанна; под их впечатлением вспышки злобы в нем чередуются с приступами страха, он лишается сил и средств править государством и при втором покаянии, сознавая всю гибельность своего царствования, завещает Федору царить «с любовью, и с благочестьем, / И с кротостью» (3, 203). Но он понимает, что правление сына ни успешным, ни прочным быть не может.

Последний удар Грозному наносит Годунов, точно рассчитавший момент и способ покончить с деспотом. Уже в этой пьесе Толстой выдвигает Годунова как единственного в окружении царя деятеля, способного реально оценивать положение дел и направлять их ход. Во второй части трилогии Годунов выступает главной движущей все действие фигурой, а в последней части в нем сосредоточивается весь трагический смысл русской власти. Она знает или неограниченный произвол и насилие, или слабость и разложение. «Прямой путь» во власти не приводит к благу. Близкий к политическим взглядам Толстого смелый и честный Никита Романович Захарьин может прямо в лицо царю говорить правду, но не может взять в свои руки власть, ибо сознает, что слишком «прост» для этого. Не могут властвовать и отважные

³⁸ См.: Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 345–349.

Шуйские, ибо «доблесть их тупа и близорука», по определению Годунова. Поэтому Годунов рано избрал «мудрость уклончивую» и «окольный путь» ради создания «новой, разумной» Руси. «Благость» Федора он признает как его личное нравственно-религиозное достоинство, но его властвование он сравнивает «с провалом в чистом поле» (3, 363).

В Годунове Толстой представил ум и волю, стремящиеся и способные властно созидать новую Россию (в чем автор, возможно, усматривал предвестие царствования Петра I), но не имеющие опоры ни в традиции, ни в нравственном укладе. Сторонник последних, князь Иван Петрович Шуйский выступает против политики Бориса, и губительные последствия раздора во власти ясно видит Захарьин: «Вот распаденья нашего исход» (3, 246).

Работа над трагедией «Смерть Иоанна Грозного» шла не без трудностей, и в ней (как и в других частях трилогии) Толстой проявил не только выдающийся талант драматурга, волю художника, стремящегося достичь совершенства в решении генеральной задачи и в отделке всех частностей, но и понимание личности тех, кто обладал высшей властью и кто действовал рядом с ней.

Из свойств личности Иоанна — как показанных непосредственно в репликах и поступках, так и лежащих в глубине и проявляющихся опосредованно — складывается драматургический характер, который приводится всем действием пьесы к трагической кульминации и одновременно к катастрофе, внутренней и внешней. Она неизбежна, когда сильная и сложная личность получает неограниченную власть, и эта власть, именно потому, что она ничем не ограничена, становится надчеловеческой силой, захватывает такую личность и губит ее. Такова метафизика власти.

Пока шло дописывание, правка первой трагедии, пока происходили ее чтение, перевод, постановки, уже писалась следующая — «Царь Федор Иоаннович». Работа над ней потребовала больше усилий и времени, чем остальные части трилогии, — приступив к писанию летом 1864 г., Толстой закончил ее в начале 1868 г.

Начиная от замысла и в ходе долгого создания трагедии складывалась ее «основная идея», резюмируя которую в «Проекте постановки на сцену трагедии “Царь Федор Иоаннович”» (1868 — 4, 525–558), Толстой писал: «Две партии в государстве борются за власть: представитель старины, князь Шуйский, и представитель реформы, Борис Годунов. Обе партии стараются завладеть слаборавным царем Федором как орудием для своих целей. Федор, вместо того чтобы дать перевес той или другой стороне или же подчинить себе ту и другую, колеблется между обеими и через свою нерешительность делается причиной: 1) восстания Шуйского и его насильственной смерти, 2) убийства своего наследника, царевича Дмитрия, и пресечения своего рода. Из такого чистого источника, какова любящая душа Федора, истекает страшное событие, разразившееся над Россией долгим рядом бедствий и зол. Трагическая вина Иоанна было попрание им всех человеческих прав в пользу государственной власти; трагическая вина Федора — это исполнение власти при совершенном нравственном бессилии» (4, 526).

Трагедия представляла собой весьма редкий в классической драматургии тип «двойной драмы» в одной. Толстой не сразу пришел к такому композиционному решению, но в итоге развертывания характеров в действии с предустановленным историей финалом оно оказалось оправданным.

Главной задачей в драматургической разработке характеров Толстой считал раскрытие нравственной и психической личности в центральных персонажах. Удачное решение этой задачи он справедливо вменял себе в заслугу и с удовлетворением передавал жене 30 июля (11 августа) 1865 г. мнение А. И. Бяргинского о «Царе Федоре»: «Он говорит, что я выказал в этой драме большое знание человеческого сердца — это правда» (5, 197). И. С. Тургенев, при неизменном своем неприятии творчества Толстого, после чтения «нескольких отрывков “Федора Ивановича”» писал Я. П. Полонскому 6 (18) апреля 1868 г., что это «довольно замечательный психологический этюд»; не преминув, однако, тут же уничижительно отозваться и об этом произведении, и о других тоже³⁹.

Решение создать трилогию стало окончательным по завершении «Царя Федора Иоанновича», и Толстой приступил к обдумыванию, а весной 1868 г. и к писанию последней ее части — «Царя Бориса».

В движении к ней от первой трагедии образ Бориса приобретал не только более сложные, но и более положительные черты, что отчасти обусловлено близостью к взглядам Толстого главных черт Годунова: его ориентации на Европу и его внешнеполитической деятельности в этом направлении. В то же время в образ царицы Марии Григорьевны, жены Годунова, в трагедии «Царь Борис» драматург вписывает «злодейские» умыслы, которые предание связывало, порой необоснованно, с Борисом. Прежде всего это касалось обстоятельств внезапной смерти датского принца Христиана, жениха Ксении, и молвы об его отравлении в царском дворце, которое произошло, как полагал Толстой, не без участия царицы. Расхождения между характеристиками этой героини в разных пьесах трилогии вызывали у автора побуждения внести изменения в текст предшествующих сцен уже после написания последующих.

Почему Толстой отказался вводить в трагедию фигуру Лжедмитрия, обещавшую сильные драматургические эффекты и сюжетные обострения? Причины исключения Лжедмитрия, занимавшего видное место в российской истории начала XVII в. и сыгравшего роковую роль в судьбе Бориса Годунова и его семейства, связаны преимущественно с художественной целесообразностью присутствия персонажа в сюжете. Толстой объяснял их в письмах к разным адресатам, говоря о «борьбе Бориса с призраком Дмитрия» как главном обстоятельстве, обеспечивающем «единое и нерасчленимое» действие трагедии. Вообще же внесценическое появление Самозванца автор представляет как возмездие Борису и как знамение конца старомосковского царства.

Персоналогию и действие трагедии Толстой строил на тех данных, которые были известны историкам и доступны ему по источникам. В царствование Федора Ивановича, с 1584 по 1598 г. Годунов был правителем государства при слабом монархе; по смерти Федора Иоанновича был избран Боярским Земским собором царем Руси. Толстой остается верен исторической правде, показывая, как в нем выработался сильный практический ум, воля, неукротимое стремление к высоко поставленной цели, личной и государственной, но все это действовало независимо от нравственных условий, внутренних и внешних. В строении и развитии его образа в трагедии определенную роль сыграло негативное суждение о Годунове Карамзина.

³⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М., 1990. Т. 8. С. 177.

Не отступая от принятой в ту пору трактовки личности Годунова и его правления, Толстой, однако, следует своей историософской идее: он ведет линию русской власти по роковому кругу: Грозный превратил власть в средство утверждения этой же власти насилеиом, и Борис, повергнув деспота, оказался вынужден также сосредоточить усилия на утверждении своей власти и прибегнуть для того к убийству царевича Дмитрия и своих противников. Годунов осознает закономерность такого движения событий: «От зла лишь зло родится...», но признание этой истины лишает его воли, всех душевных и телесных сил, так что Василий Шуйский уже не узнает прежнего Бориса. После сомнений, мук совести Годунова окончательный приговор ему изрекает вызванный из схимы Клешнин: «Убийца ты!» (3, 500). Возможно, эта сильная сцена вспомнилась Достоевскому⁴⁰, когда он описывал свидание Ивана Карамазова со Смердяковым, который изрек подобный приговор инициатору отцеубийства.

Толстой понимал, что, создав трилогию, он совершил великое в литературе и в театре дело, и это побудило его дать этому делу продолжение. Первоначально его желание взяться за новое произведение не опиралось на какой-либо определенный замысел. Но постепенно у него складывалось убеждение, что это должен быть сюжет психологической драмы, или, как он обычно это называл, «человеческой». Что-то в этом роде ему, видимо, обещала К. К. Павлова, которой он сообщил свою «мысль — представить человека, который из-за какой-нибудь причины берет на себя кажущуюся подлость» (5, 403). Не получив никаких предложений от Павловой, Толстой, развивая эту мысль, обратился к событиям и лицам из истории Великого Новгорода, что и стало материалом для его драмы «Посадник» (1874 — 3, 519–604). Работа началась в 1871 г., но и состояние здоровья Толстого, и неодобрение жены не способствовали ее продолжению. Вложив в эту вещь немало драматургического таланта и труда, Толстой не успел ее завершить.

Поскольку он не намеревался воссоздавать подробности действительных событий и обстановки той эпохи, он приводил их лишь в общем виде как фон действия, главным же для него были характеры и драматическая интрига, поэтому исторические источники имели для него второстепенное значение.

* * *

«Область смеха» у Толстого-поэта богата большими и малыми темами, сочными красками, как тонкими, так и грубоватыми оттенками юмора, разнообразными формами гротеска, сарказма, иронии, пародии, словесной игры, средствами создания комических ситуаций и персонажей. Талант такого рода проявлялся и по мелким, случайным поводам, и по поводам существенным.

Выше уже упоминались ранние юмористические опусы Толстого. В них он тогда не преследовал никакой значимой литературной или иной цели, ему просто было

⁴⁰ Следует отметить значительный интерес Достоевского к драматической трилогии, которая им внимательно читалась. Присутствуя на одном из «понедельников» у С. А. Толстой (19 января 1881 г.) он даже изъявил желание сыграть роль схимника в любительской постановке нескольких сцен из трилогии (см.: Московские ведомости. 1881. 1 февр. № 32. С. 4). П. П. Лысакова сообщала, что Достоевский (с ее помощью он занимался в библиотеке Толстого в Пустыньке) предполагал взять роль Грозного (Брешко-Брешковский Н. Из воспоминаний о графе Алексее Толстом // Биржевые ведомости. 1905. 7 авг. № 8981. Утр. вып. С. 2).

весело забавляться с подвернувшимися историческими и современными именами, названиями, мотивами, вставляя их в грубо сколоченный стих, обесмысливая слова, разбивая их на части и обыгрывая эти части, что он проделывал со словами и текстами не только русскими, но и немецкими, французскими и итальянскими. Он не думал ни о каком жанре и стиле, ни о пародии, ни о бурлеске, а писал, как плясал, не зная, какое колечко выкинет следующим. Он, «вольностью дыша», выделявал невероятные антраша, предавался бездумному стихийному стиходеланию — против осмысленного стихотворного порядка и употребил на это подручный материал, независимо от того, насколько он серьезен.

Влечение к деформации слова, к преобразованию в абсурд логико-понятийной и нарративной структуры высказывания свойственно такому речепорождению, которое не задано прагматикой цели и ситуации, а, напротив, хочет освободиться от конвенциональных языковых и литературных установок, выйти за пределы нормальной коммуникации. Это обнаруживается в детской речи, в некоторых фольклорных жанрах, в демократической словесности XVII в., в русском литературном авангарде, зажегшем самую яркую в XX в. «звезду бессмыслицы»⁴¹.

В 1850-е годы, наряду с исполненной общественного и морального пафоса сатирой, продолжавшей социальный критицизм Гоголя, но ставшей теперь более острой и драматизированной, что получило выражение в творчестве Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. В. Сухова-Кобылина (в драме «Дело»), значительное место занимают и другие формы смеховой литературы, в которых сатирические элементы переплетаются с юмористическими, пародийными, игровыми заданиями. Такого рода произведения находим в те годы в отделе «Современника» «Литературный ералаш», в сатирическом журнале «Искра», в частности, в текстах Н. С. Курочкина и особенно у Д. Д. Минаева. Поскольку тяготение Толстого к подобному творчеству совпало в те годы с такими же интересами его двоюродных братьев Жемчужниковых — Алексея, Владимира, Александра, — то закономерно сложилось литературное сообщество, разрабатывавшее соответствующую тематику, — так в 1815–1818 гг. составилась кружок «Арзамас» с его литературной игрой, буффонадными прозвищами и ритуалами, полемикой с архаистами, пародиями и сатирами. Плодом совместного творчества Жемчужниковых и Толстого стали не только тексты, но и вымышленный их создатель — своеобразный общественно-литературный тип, который воплощал в себе, вместе с тупым чиновничьим консерватизмом, неумеренные писательские амбиции мелкого современного литератора, бездарного и самовлюбленного. Таким явился перед публикой сатирико-комический персонаж — Козьма Петрович Прутков. Под его именем появилась в 1850 г. полномесная комедийная вещь традиционного жанра водевиль «Фантазия», написанная Толстым совместно с Алексеем М. Жемчужниковым. Отсюда берет начало создание «сочинений» Козьмы Пруткова — замечательного корпуса пародий на современную словесность и на явления околелитературной жизни, в чем, наряду с братьями Жемчужниковыми, немалую роль сыграл Толстой.

Три прутковские темы были наиболее близки Толстому: пародирование стихотворений, в которых, по распространенному тогда увлечению, эксплуатировались

⁴¹ См.: Котельников В. А. «Звезда бессмыслицы» взойшла над Петербургом // Вопросы литературы. 2004. Ноябрь–декабрь. С. 115–138.

древнегреческие мотивы, пародирование русской «испанской» поэзии и пародирование стихотворений Гейне (в русских переводах), чьей поэзией также многие увлекались.

В «Письме из Коринфа» (конец 1853 — январь 1854 — 2, 101) собраны самые расхожие греческие мотивы: архитектурный, скульптурный, топонимический, между ними вставлена непоэтичная лечебная процедура, все украшено местной флорой и фауной и под конец описывается приближение любовного блаженства — но оно разрешается в пуанте комическим прозаизмом, и ожидание читателя оказывается обманутым.

В отношении данного текста, поводом к созданию которого послужило стихотворение известного поэта-филэллина Н. Ф. Щербины «Письмо» (1847) уместно поставить вопрос о побуждениях и цели толстовской пародии. Если рассматривать ее в широком литературном контексте, то это — закономерная реакция поэта на банализацию греческой топики в современной поэзии. Если смотреть уже — эта пародия не ставила целью ударить по литератору, чьи взгляды Толстой разделял, а талант высоко ценил. Так или иначе, она соответствует задачам жанра как вида литературной критики: это сдвиг сюжетного и образного содержания пародируемого текста к той границе, на которой оно обнаруживает возможность саморазрушения, эстетического и смыслового, начинает превращаться из предмета ценности в обесцененную предметность. Оживотворенная Щербиной красота в прекрасном греческом теле у Толстого делается мнимой, поэтический гиматий перекраивается в маскарадный наряд, надетый на уродливое тело Пруtkова, что вызывает смех. Целью Толстого было просто комическое переодевание высокого поэта-эллина в низкого эпигона, а оказавшимся под рукой материалом стало стихотворение Щербины. Насмешливыми стихотворными примечаниями сопроводил Толстой и тексты Пушкина «Дориде», «Я жду обещанной тетради...», «Ответ», в которых упоминаются хариты и музы (2, 192, 193, 195).

Толстой и в непародийных текстах, но также с намерением дискредитировать самодельную русскую «античность» предьявлял греческий инвентарь, как в стихотворении 1869 г.:

Рука Алкида тяжела,
Ужасны Стимфалидов стаи,
Смертельна Хирона стрела,
Широко лоно Пазифаи... (2, 160)

Впрочем, греческая топка могла не выглядеть пародируемой в прутковском стихотворении Толстого «Пластический грек» (1854 — 2, 103). Его вполне мог написать тот же Щербина, за исключением, может быть, стилистически не очень оправданного финального сравнения.

Участием Толстого в прутковских сочинениях на испанские темы было его соавторство в пародийных стихотворениях «Желание быть испанцем» (1853 — 2, 133–134) и «Осада Памбы» (1854 — 2, 136–137). Две пародии, нашедшие свои предметы в поэзии Гейне, были личным вкладом Толстого в «переводческое наследие» Пруtkова.

Первая, замечательнейшая и наиболее известная, — «Из Гейне» (конец 1853 — январь 1854):

Вянет лист, проходит лето,

Иней серебрится.
Юнкер Шмидт из пистолета
Хочет застрелиться.

Погоди, безумный! снова
Зелень оживится...
Юнкер Шмидт! честное слово,
Лето возвратится. (2, 102)

К лирике Гейне она имеет отношение в той ее части, о которой вскоре писал Н. А. Добролюбов: «Сущность поэзии Гейне, по понятиям тогдашних стихотворцев наших, состояла в том, чтобы сказать в рифмах какую-нибудь бессвязицу о тоске, любви и ветре»⁴².

Уже совсем отойдя от прутковского кривого зеркала, отражавшего текущую словесность и физиономию самого Козьмы, Толстой продолжал извлекать из литературного материала комические эффекты своими излюбленными приемами. Его могла привлечь чистая в своей бессмысленности игра: нанизать как попало на игрушечный вертел фигуры современных писателей, подбить это тремя строками лирического пейзажа с натуралистической концовкой и обмануть доверчивого читателя серьезным заглавием «Элегия» (1870 — 2, 163): «Где Майков, Мей и Мин, и Марков, и Миняев, / И Фет, что девам люб?».

На абсурдной моральной посылке строится «баллада» «Великодушие смягчает сердца...» (время написания не установлено — 2, 97–98). Сюжет столкновения зла и добра предстает как комическое их состязание в форме фарса. При том, что авторское морализаторство полностью растворяется в смехе, Вл. С. Соловьев включил «балладу» в «Три разговора», где сопроводил ее серьезным этическим комментарием (не лишенным, впрочем, присущей Соловьеву подспудной иронии). Главной темой его он делает проблему «непротивления злу силою», имея в виду учение Л. Н. Толстого, вызвавшее острые дискуссии в конце XIX в. и позже.

Выяснить происхождение иных тем бывает трудно, но в них может просматриваться некоторая общая направленность. С неоднократно проявлявшимся интересом Толстого к фаллическим мотивам, возможно, связана литературная разработка мотивов кастрации и сексуального эксгибиционизма. Разумеется, преувеличивать значение этих мотивов в интимно-психической сфере и в творчестве Толстого не следует (хотя они присутствуют в письмах к Б. М. Маркевичу). Тем не менее данные мотивы стали основой для двух крупных юмористических произведений. Одному из них предшествовала шутка Пушкина «К кастрату раз пришел скрипач...» (1835), но развития мотив там не получил. Толстой развил сюжет конфликта ватиканских певцов-кастратов с Папой Римским в маленькой поэме «Бунт в Ватикане» (1864 — 2, 41–44). Смеховое творчество Толстого по способам игрового преобразования реальности, по изобразительным приемам, языку в некоторых отношениях предвещает формы такого творчества в XX в. И вполне закономерно особенное внимание к Толстому В. В. Маяковского, который сам выделялся в поэзии своей эпохи резкими чертами смехового дара. Л. Ю. Брик вспоминала: «Тогда же <в 1915–1916 гг.> он с

⁴² Современник. 1860. № 8. С. 285.

выражением читал “Бунт в Ватикане” («Взбунтовались кастраты») Ал. Толстого, которого очень любил. Читал потому, что очень смешно и здорово написано»⁴³.

Второй из названных мотивов (и замаскированный в безрифменном стихе первый) получили развитие в «Оде на поимку Таирова» (1871 — 2, 74–77) и связан, видимо, с реальным происшествием, случившимся в Петербурге в 1870 или в 1871 году, но ни в каких печатных хрониках не отраженным. Страдавший сексуальным эксгибиционизмом Таиров проявлял свою патологическую склонность на улицах города, преимущественно в присутствии женщин, чем вызвал негодование населения и попытки полиции его изловить. Завершается скабрёзно-комический анекдот торжественным одическим хором, в финале которого ожидаемое по рифме obscene слово заменяется нерифмуемым нейтральным.

Широко захватил Толстой-сатирик русский «прогрессизм» и с наибольшей резкостью высказался о нем в «былине» «Поток-богатырь» (1871 — 1, 199–205), которую считал наиболее полным выражением своих убеждений. Описанные в народной былине «Михаило Потык» его путешествия в землю Подольскую, к царю Бухарю и в другие края дали повод Толстому изобразить путешествия Потока во времени, что стало сюжетом произведения. Надолго уснувший после пляски на пиру у князя Владимира Поток оказывается в разных местах и эпохах. И то, что он видит, попадает под сатирический бич автора: реформированное судопроизводство, в котором господствует не закон, а либеральные идеи, сообщество новейших материалистов, воинствующих демократов. На адептов «нового учения», «реалистов» и нигилистов, строителей «российской коммуны» обрушил Толстой свой сарказм в балладе «Порой веселой мая...» (1871 — 1, 206–211).

А вместе с тем, под ферулу Толстого попадают консерваторы, поборники языкового и социального мононационализма, которых он шаржирует в «Песне о Каткове, о Черкасском, о Самарине, о Маркевиче и о арапах» (1869 — 2, 68–69). Толстой возражал против русификации населявших империю нерусских народностей, прежде всего поляков, что стало предметом полемики между ним и некоторыми современниками, в том числе близким ему Маркевичем.

Как художник-историк Толстой в драматургической картине «трех царств» исчерпал для себя тему трагедии высшей власти. Как художник-сатирик он обратился к современной коллизии власти и человека, взяв материал в среде российской бюрократии и карательных органов. В 1873 г. он разработал эту тему в сатирической поэме «Сон Попова» (2, 87–96), сюжет которой складывается из представляющихся герою во сне фарсовых (он явился на прием к министру без штанов и был за это отправлен в Третье Отделение) и трагикомических ситуаций. Но именно в них разветвляется серьезная социальная и нравственная проблематика.

Предметами этой сатиры были три явления русской жизни той поры, которые всегда вызывали у Толстого негодование: распространившийся в правящих кругах «казенный либерализм», представленный в поэме персоной министра; жандармский сыск и вся деятельность Третьего Отделения, а также человек, готовый под влиянием страха на любое предательство, каковым узнает себя во сне Попов.

⁴³ Брик Л. Маяковский и чужие стихи (Из воспоминаний) // Знамя. 1940. Кн. 3. С. 170). См. также стихотворение Маяковского «Схема смеха», его статью «Как делать стихи».

Современники пытались доискаться, кто именно послужил прототипом фигурирующего в поэме министра, и в конце концов возобладало мнение, что им является Петр Александрович Валуев (1814–1890), граф, государственный деятель, министр внутренних дел (1861–1868), министр Государственных имуществ (1872–1879).

Параллельно с завершением драматической трилогии у Толстого возникает непреодолимый для него соблазн, пародируя летописное повествование и карамзинский труд, дать фарсово-комическое изложение российской истории. Поддавшись такому соблазну, он в 1868 г. быстро написал «Историю государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (2, 46–58).

Наконец, в толстовской области смеха существует «немецкая колония». Толстой хорошо чувствовал особенности юмора немцев и, по свидетельству знающих его людей, владел им и в разговоре, и в стихах. Одним из таких свидетелей была К. К. Павлова, которой он отправлял свои опыты в этом роде. В «Philosophische Frage» (1871 — 2, 360–361) Толстой остроумно пародирует немецкое философствование, однако немецкий Кифа Мокиевич, как и его гоголевский собрат, тоже занимавшийся подобным «философическим вопросом», не мешал Толстому питать глубокое уважение к германским мыслителям. В поэме «Der Heilige Anton von Novgorod» (1871 — 2, 365–369) он комически описывает путешествие новгородского монаха на бесе в Киев, используя как источник «Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на бесе». Юмористические сюжеты и комизм (иногда по-немецки грубоватый) присутствуют в стихотворениях «Stolz schreiten einher die Preußen...», (1869), «Ja, der ich die Insel Rügen...» (1870), «Nun bin ich hier angekommen...» (1870), «Die allenliebsten Zeilen...» (1870), «Einfache Geschichte» (1870) и др. (2, 341–364).

* * *

В конце 1860-х годов Толстой в течение двух лет почти безвыездно жил в своем имении Красный Рог, в относительно благополучных условиях, и ему казалось, что найдена некая точка жизненного равновесия, душевного успокоения. Может быть, то было не столько действительное состояние, сколько желаемое, но в стихотворении «Теперь в глуши полей, поклонник мирных граций...» (1868–1870 — 2, 322–323) он дает пожить в нем своему alter ego, следуя неторопливым многостопным ямбом к благоразумному исходу — на который указывал еще Гораций во втором эпосе: «Блажен лишь тот, кто, суеты не ведая...». Но такое разрешение внутренней драмы оказалось недостижимым, а стихотворение осталось неоконченным — в отрывках.

Толстой понял, что доводить до завершения такую поэтическую утопию не нужно, и больше к подобным картинам не возвращался.

Два итога подводит он на последнем этапе своего пути, оглядывая его с философской высоты конечного покоя⁴⁴,

Первый итог — творческий — дан в стихотворении «Прозрачных облаков спокойное движенье...» (1874 — 2, 29).

Всему настал покой, прими ж его и ты,

Певец, державший стяг во имя красоты... (2, 29)

Толстой связывает свою мысль не только с изображением осенней природы, в

⁴⁴ О семантике «покоя» в религиозно-философских и художественных контекстах см.: Котельников В. А. Литературные версии критического идеализма. СПб., 2009. С. 96–162.

которой находит свое завершение пора цветения и зрелости, но и с изображением осени земледельца, пожинающего плоды своих трудов. Очевидно, что движение авторской мысли в таких сопоставлениях прямо отсылает к стихотворению Е. А. Боратынского «Осень» (1836–1837).

Второй итог — бытийный, имевший важнейшее значение для Толстого, подведен в стихотворении «Земля цвела. В лугу, весной одетом...» (1875 — 2, 30–31):

Задачи то старинной разрешенье

В таинственном ты видишь полусне!

То творчества с покоем соглашенье

То мысли пыл в душевной тишине... (2, 31)

Скончался Толстой 28 сентября 1875 г. от случайной, видимо, передозировки морфия, которым он лечился последние годы.

Б. М. МАРКЕВИЧ

Внимательно следивший за творчеством Б. М. Маркевича К. Н. Леонтьев заметил о его романе «Перелом», что он «имеет достоинство *историческое*»¹. Это можно сказать о всех произведениях писателя. В их совокупности предстает история России с 1850-х по начало 1880-х годов, когда в ходе реформ становился все более очевидным кризис имперской государственности. Высшая бюрократия, петербургский свет, поместное дворянство, средние и нижние слои общества изображаются Маркевичем с реалистической, подчас с документальной достоверностью в многообразии лиц и обстановки, и все вместе составляет широкую картину жизни, показанную в событийной динамике и отмеченную социальным критицизмом писателя, уводящим в пессимистическую перспективу.

Б. М. Маркевич (1822–1884) принадлежал к польскому шляхетскому роду, который восходит к некоему воеводе из Юго-Западной Руси, принявшему (вероятно, в XVI в.) польское подданство и католическую веру. Родившись в Петербурге, крещенный в католической церкви, Маркевич провел детские годы в поместье в Волынской губернии, и с тех пор самым близким и любимым миром оставались для него помещичья усадьба, быт и культура просвещенного дворянства, природа края, описания которой вносят в его прозу лишь ему свойственные поэтические краски, не лишённые лирических оттенков. Не увядшая свежесть первого впечатления от той природы отразилась и в позднейшем воспоминании о ней, возбужденном гоголевскими «Вечерами...». «Я жил на земле “старой гетманщины”, под Уманью, мне знакомы были не по одной этой книге божественные украинские ночи, заросшие вербами пруды, вишневые сады с их ссыпающимся весной снежно-розовым цветом...»².

С 1827 г. семья Маркевича жила в Киеве, где Болеслав получил хорошее домашнее образование под руководством гувернера-француза, «поэта ламартиновской школы» Queiréty (11, 363)³, а с десятилетнего возраста языку и литературе его обучал «русский учитель» Василий Григорьевич Юшков (11, 358), бывший любимым педагогом мальчика⁴. В 1836 г. Маркевичи переехали в Одессу, где Болеслав поступил в пятый класс гимназии при Ришельевском лицее (до 1847 г. — *Благородный*

¹ Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Гл. ред. В. А. Котельников. Подг. текстов, коммент. В. А. Котельникова, О. Л. Фетисенко. Изд-во «Владимир Даль». СПб., 2014. Т. 9. С. 153.

² Маркевич Б. М. Из прожитых дней // Маркевич Б. М. Полн. собр. соч.: В 11 т. Издание В. М. Саблина. М., 1912. Т. 11. С. 362. В дальнейшем при ссылке на это издание в скобках после цитаты указывается номер тома и страницы.

³ Образ этого гувернера, под собственным его именем, Маркевич ввел в роман «Забывтый вопрос», со всеми подробностями его воспитательной деятельности. Queiréty преподавал Болеславу «полный подробный курс французской грамматики и словесности от Alain Chartier и Charles d'Orléans, поэтов XIV и XV веков до Виктора Гюго и романтиков включительно», мифологию и географию и очень подробный курс истории «от мидян и персов» «до самой семилетней войны» (11, 365). Все эти познания нашли отражение в беллетристике Маркевича.

⁴ Он фигурирует, также под собственным именем, в романной трилогии Маркевича.

воспитательный институт). Через два года он стал студентом юридического отделения этого лицея, курс которого окончил в 1841 г. Служебная его карьера складывалась успешно, начавшись в 1842 г. в Министерстве государственных имуществ, где в 1848 г. он стал чиновником особых поручений при министре. Вскоре его перевели в Москву на ту же должность при военном генерал-губернаторе графе А. А. Закревском. Затем в порядке повышения он снова оказался в Петербурге. Пребывая в столице, Маркевич приобрел обширные связи в свете, при Дворе (он был своим человеком в кружке императрицы Марии Александровны), в административной сфере. Обеспечивали видное положение Маркевичу его многочисленные дарования: острый ум и образованность, делавшие его весьма интересным собеседником в салонах, музыкальность, таланты рассказчика и актера, к чему присоединялось и обаяние его личности. Вероятно, по причине разлада со своим начальником Государственным секретарем В. П. Бутковым Маркевич в 1860 г. покинул службу. Но вскоре, не без протекции его друга, близкого ко Двору А. К. Толстого, он продолжил служебную карьеру, на этот раз в Министерстве внутренних дел в качестве чиновника по особым поручениям, а с 1866 г. в той же должности в Министерстве народного просвещения. В 1868 г. он получил чин действительного статского советника, в 1866 г. стал камергером, в 1873 г. — членом Совета министерства.

В годы службы Маркевич был хорошо осведомлен о происходящем в придворных и правительственных кругах, что умело использовал, став сотрудником изданий М. Н. Каткова, с которым сблизился на почве консервативных убеждений и которому посылал материалы для публикаций в «Московских ведомостях», «Современной летописи». В этих изданиях печатались собственные корреспонденции, фельетоны Маркевича, в частности, циклы «Из Петербурга», «С берегов Невы». В катковском «Русском вестнике» появлялись и его главные беллетристические произведения — наряду с романами Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, печатавшимися там в те же годы, поэтому нельзя говорить, что публикация романов Маркевича в этом журнале связана исключительно с консервативной тенденцией собственно его произведений и самого журнала Каткова. Не следует также преувеличивать роль Маркевича в проведении Катковым, консерватором-государственником, идеологической и политической линии в названных органах печати. Его сочувствие позиции Каткова, склонность поддерживать «охранительное» направление мотивировались собственными общественно-политическими и эстетическими взглядами.

Все литературные, исторические и социокультурные ориентиры Маркевича установились весьма рано и закрепились окончательно уже в годы учебы. Они окрашивались эмоционально, определяли его предпочтения, которые, в силу темперамента, становились пристрастиями, управлявшими его мнениями и соответственно — творчеством.

Мир воспринимался им прежде всего через поэзию, которую, как вспоминал Маркевич, он сам и друг его юности Л. И. Арнольди любили «до какого-то бешенства, оба владели на стихи огромною памятью, <...> знали наизусть Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Виктора Гюго, Шенье, все непропускаемые или урезываемые тогдашнюю цензурою стихотворения и строфы русских поэтов» (11, 344). Пушкин захватил восьмилетнего мальчика, еще прежде смысла стихов, их речепозитической музыкой, что поддерживалось фортепианными импровизациями отца на стихи поэта.

Оглядываясь в 1884 г. на детские встречи с поэзией Пушкина и на последующее значение ее в своей жизни, Маркевич в воспоминаниях патетически высказался об исключительной любви к ней — и рядом с тем, все еще болезненно переживая эпоху «отрицания» 1850-х — 1870-х годов, с не прошедшей горечью и негодованием вспоминал «о тех, обреченных на проклятие потомства годами, когда сброд диких семинаристов и нахальных недоучек» ниспровергал Пушкина под одобрительные крики «прогрессивной общественности» (11, 374).

Продолжавшиеся в лицее курсы словесности Маркевич воспринимал не просто с умственной жадностью, но с чрезвычайным эмоциональным возбуждением, что вообще было свойственно его натуре. Увлеченный «поэтическими красотоми Вергилия и Горация» в лекциях профессора Беккера, читавшихся на латыни, он почти со слезами восторга декламировал и переводил с листа стихи из «*Carmen saeculare*» (11, 376–377). В его «огромной массе чтения, самого разнообразного по содержанию» (11, 376), кроме русской и европейской литературы, немалое место занимали исторические сочинения. Он проштудировал «Иоганна Миллера (“Всеобщая история”», Гиббона, Нибура, Мишо (“История крестовых походов”), Гизо (“История цивилизации Европы”), Робертсона (“История Карла V” и “Открытие Америки”), Амедя Тьери (“История завоевания Англии”), “Историю Англии” Юма и Галама “Middle age”, Карамзина и Полевого (“История русского народа”), Тьера и Минье (“История французской революции”), массу французских мемуаров» (11, 380). Следы литературного и исторического чтения (вплоть до прямых цитат) в изобилии присутствуют в его романистике и создают широкий и насыщенный культурный контекст изображаемых лиц и событий. В этом отношении с текстами Маркевича не могут сравниться романы других русских писателей.

Маркевичу еще до того, как он стал вхож в петербургский большой свет и в придворный круг, довелось познакомиться с несколькими лицами из высшего дворянства, что дало ему живое представление о лучших людях сословия и о его значении в обществе и государстве.

В бытность свою в Одессе он был принят в доме графа М. С. Воронцова (его сын учился в лицее с Маркевичем). Воронцов, вспоминал Маркевич, «был *grand seigneur*, и притом русский барин в полном значении этого слова»; «наружность его поражала своим истинно барским изяществом». В то же время Маркевич видел в нем, воспитывавшимся в Англии, «тип утонченного временем и цивилизацией потомка одного из железных подвижников Вильгельма Завоевателя. Высокий, сухой, замечательно благородные черты, словно отточенные резцом, взгляд необыкновенно спокойный» (11, 398). Под такими впечатлениями у Маркевича складывалась эстетика аристократизма, нашедшая выражение в некоторых романских персонажах. Вместе с тем не скрыл Маркевич и другое качество Воронцова: «утонченные формы учтивости и наружная либеральность» скрывали в нем «беспредельную спесь и неукротимое самовластие» (11, 397), что вызывало негодование служившего в 1823–1824 гг. под его началом Пушкина и стало поводом для известных эпиграмм. Но вопреки осмеянной поэтом «половинчатости» Воронцова, Маркевич утверждал, что «это был совершенно цельный характер и ум несомненно государственный — и вся деятельность его носит на себе именно этот отпечаток просвещенности, который, само собою, исключает упрек в “полуневежестве”, делаемый ему Пушкиным» (11, 396).

Таков был любимый Маркевичем мир, с его людьми, поэзией, культурой, бытом. Художественно воссоздавать его, удержать в слове его исчезающий дух и предания стало потребностью и творческой задачей писателя. Но прежде всего он хотел указать на пугающие симптомы разрушения этого мира, что он и предпринял в романе «Перелом», затем в «Бездне», и писал о том И. С. Аксакову 21 февраля 1882 года: «Я, по мере сил, старался изобразить патологические состояния нашего общества вслед за реформами 19^{го} февраля»⁵. По его мнению, к таким «патологиям» привели деятели леворадикального движения, их адепты и либеральные реформаторы, чему предшествовало нигилистическое поветрие в обществе. Со свойственной ему нетерпимостью ко всему неэстетичному, умственно ограниченному и нравственно низкому, Маркевич воспринимал их как враждебную его миру силу. Во многом он был прав, его реакция была закономерной, и некоторая утрированность создаваемых им образов вполне оправданной.

Неизбежно в условиях идейного диктата упомянутых деятелей реакционер Маркевич стал объектом травли. Но не его романы в полноте их содержания были тенденциозными — крайне тенденциозной была демократическая и леворадикальная критика, непомерно преувеличившая — в партийных интересах и вопреки правде — размеры и место «реакционной» темы у Маркевича и тем самым подавившая все множество других тем, других образных и сюжетных линий. Писатель был внесен в литературные проскрипции той критикой и журналистикой еще в 1870-е годы, и в части общества, которая находилась под их влиянием, репутация «писателя-ретрограда», врага свободы и прогресса закрепились за ним окончательно. Маркевич был помещен в своего рода литературное гетто, получившее впоследствии название «антинигилистический роман», где также оказались В. В. Крестовский, В. П. Авенариус, В. Г. Авсеенко, авторы «Бесов», «Обрыва», «На ножах» и другие. Уже то, что произвольно сведены в одну группу столь разные писатели, обнаруживает намерение оппонентов объединить их в некую клику воинствующих реакционеров по единственному (зачастую навязчиво выделяемому) тематическому признаку, который считали главным критики и публицисты левого лагеря, но, который, несомненно, был второстепенным с точки зрения литературного значения вещи. Замыслы, персонология, стилистика у названных авторов различны, и общее им лишь пристальное внимание к захватившим молодое поколение «новым учениям», к их применениям в жизни, вызывавшим обоснованную тревогу и осуждение.

Современные исследователи показали происхождение и назначение понятия «антинигилистический роман»⁶. Под ним в той критике подразумевалось не собственно литературное явление в ряду других явлений словесности, а коллективный идейный враг, принявший литературное обличье, он становился политической мишенью для журнального обстрела. Затем и создавалось названное гетто, чтобы там можно было скопом третировать противников за их консерватизм, реакционность, враждебность прогрессу, за поддержку дворянства и его культуры, защиту

⁵ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Ф. 134. Оп. 8. № 31. Л. 1 об. Далее сокращенно: ИРЛИ с указанием архивного адреса.

⁶ См., например: Зубков К. Ю. «Антинигилистический роман» как полемический конструкт радикальной критики // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. № 4. 2015. С. 122–140.

нравственных основ жизни. Прием, которым достигалась такая цель, в обход цензурных препятствий, — дискредитация произведения и автора заведомо ложной трактовкой замысла и образов. Роман Маркевича «Четверть века назад» (1878), в котором вовсе нет «антинигилистической» темы, подвергся именно такой экзекуции, поскольку автор уже был замечен в неприязни к нигилисту Левиафанову в романе «Марина из Алого Рога» и теперь подлежал наказанию. Анонимный рецензент писал: «Между всеми разнокалиберными и разномастными персонажами г. Маркевича нет ни одного, буквально ни одного честного человека», в романе царит «повальная безнравственность»; в отношениях славянофила Гундунова к народу рецензент видит только «пошлости и плоскости», к тому же этот герой «мучит бессмысленными капризами любимую девушку», Ашанин «бессердечный негодяй и феноменальный развратник», а автор «следует трафарету всех суждальных беллетристов “Русского вестника”»⁷. Здесь все утверждения ложны, но они были приняты читателями на веру в авторитетных для «прогрессивной общественности» «Отечественных записках». Вождь этой общественности и ведущий сотрудник цитированного журнала Н. К. Михайловский не преминул в манере иронизирующего пустословия отчитаться перед публикой о чтении сочинений Маркевича и заключить обо всех, что автор «писал резко тенденциозные вещи, но не от себя, не из души, а в угоду другим и прямо по заказу»⁸, намекая на «заказы» редактора «Русского вестника» Каткова. Что также является ложным утверждением, поскольку, как говорилось выше, Маркевич писал под влиянием сильных личных мотивов социально-этического и эстетического порядка.

Подвергаемый нападкам в левой печати, он жаловался И. С. Аксакову 24 февраля 1882 г.: «Писатели так называемого “консервативного лагеря” (то есть лагеря здравого смысла) находятся в переживаемое нами время в самом печальном положении. <...> Бессовестное *parti pris* <здесь: предвзятость, *фр.*> брани во что бы то ни стало, наглые искажения, притворное непонимание или намеренное принижение задач автора — вот что единственно встречает каждое из его произведений со стороны враждебной критики»⁹.

И наиболее серьезный либеральный критик и публицист К. К. Арсеньев в 1888 г., через четыре года после смерти Маркевича, не удержался от новых выпадов против вышедшего еще в 1878 г. его романа «Четверть века назад». Казалось бы, роман давно погребен под завалами критических поношений, выброшен из литературы, но что-то заставляет Арсеньева вновь сводить счеты с покойным писателем и его персонажами. Отрицая реалистичность созданной Маркевичем картины общества того времени, не допуская даже, что в ней есть «хотя бы мимолетная иллюзия», он пишет: «Его “идеальные лица” — неземная княжна, славянофильствующий *jeune premier*, сентиментальный учитель — до крайности бледны, их стремления мелки, тусклы, неопределенны; героического в них столь же мало, как и в той среде, представителями которой они служат»¹⁰. Такой набор выхваченных «лиц» недостаточен для объективного суждения о романе, характеристики этих «лиц» предвзяты и грубо

⁷ [Без подписи] Четверть века назад. Правдивая история. Б. М. Маркевича. Ч. I–II. М., 1879 // Отечественные записки. 1880. № 2. С. 207–209.

⁸ Михайловский Н. К. О крокодиловых слезах // Русское богатство. 1886. № 10. Стб. 442.

⁹ ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 8. № 31. Л. 1.

¹⁰ Арсеньев К. За кулисами ретроградного романа // Вестник Европы. 1888. № 10. С. 701.

искажают содержание образов. В подтексте же — неистребимое негативное отношение критика к «той среде», то есть к дворянству. К. К. Арсеньев, интеллигентный выходец из духовенства, внук сельского священника и сын семинариста, историка и географа К. И. Арсеньева, не мог преодолеть свои сословные предубеждения. Не случайно им осмеяна «неземная княжна» Лина, отброшен старый князь Шастунов. Нетрудно понять, какую картину той эпохи, какие «героические» лица хотел бы видеть Арсеньев вместо антипатичной ему аристократии и поместного дворянства. Разумеется, картину подъема революционного движения, активности разночинной массы, лица ее идейных предводителей, ведущих борьбу против «давно отживших порядков»¹¹. Очевидно, что здесь критик более тенденциозен, чем писатель.

Между тем, К. Н. Леонтьев, прочитав «Четверть века назад», заявлял в 1880 г., что «г. Маркевич (особенно в последнем великолепном произведении своем “Четверть века тому назад”) стал для русского романа, т. е. не то, чтобы реакционером, а почти что так... *напоминателем забытого, но еще существующего*»¹². Что такое «забытое существующее»? Это жизнь, переходящая из одних исторических форм в другие, меняющаяся — но и сохраняющая существенно ценное в людях и вещах. А в письме к К. А. Губастову от 4–19 июля 1885 года Леонтьев вспомнил о времени, когда впервые прочел роман и еще не был знаком с его автором, который тогда «вдруг составил себе имя романом “¼ века тому назад”. Роман прелестен, и весь Тургенев — одной главы этого романа не стоит!»¹³

Сам Маркевич по поводу «Четверти века назад» пояснял помощнику Каткова Н. А. Любимову 14 июля 1878 г. «Роман мой имеет предметом изображение московского общества 25 лет тому назад с теми интересами, идеалами, побуждениями, какими жили [*вставл.* люди] той эпохи; герой мой имеет совершенно определенный оттенок мнений известной тогдашней партии»¹⁴. И в этом изображении романист был вполне точен в историческом и социальном отношении.

В том же письме он сетовал, что редакция «Русского вестника» исказила некоторые образы, а главное — в повествовании обесцветила «колорит времени» (что потом было отчасти исправлено в отдельном издании). Этот-то «колорит времени», «веяние известным духом времени или среды»¹⁵, как определял Леонтьев, высоко ценивший такое свойство эпического письма, критик находил у двух писателей.

¹¹ Там же. Позднее изучавший русскую литературу с либеральных позиций И. И. Замотин дал сравнительно объективную оценку творчеству Маркевича, посвятив ему одному более трети обзорной главы «Тенденциозная беллетристика 60-х — 70-х годов» в «Истории русской литературы XIX века» под редакцией Д. Н. Овсяннико-Куликовского (Т. 4. М., 1911. С. 146–158). Разумеется, он говорит о «школе реакционной беллетристики», но выделяет в ней Маркевича как самого «яркого и в своем роде единственного ее представителя» (С. 146–147). После-революционное литературоведение в течение десятилетий если и упоминало Маркевича, то узко и предвзято трактовало его исключительно в замкнутом контексте пресловутого «анти-нигилистического романа».

¹² Леонтьев К. Н. Еще о «Дикарке» гг. Соловьева и Островского // Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. СПб., 2014. Т. 9. С. 124.

¹³ Леонтьев К. Н. Письмо к К. А. Губастову от 4–19 июля 1885 г. // Там же. Т. 12. Кн. 1. С. 116–117.

¹⁴ ИРЛИ. Ф. 160. № 2. Л. 222.

¹⁵ Леонтьев К. Н. Анализ стиль и веяние. О романах гг. Л. Н. Толстого. Критический этюд // Леонтьев К. Н. Собр. соч. Т. 9. С. 243.

Прежде всего у Л. Н. Толстого, в частности, в светских сценах «Войны и мира», «так красиво, так тонко и как бы благоуханно» изображенных», — и здесь же восклицал: «У кого мы это еще найдем! — Только у Маркевича в “Четверти века” и “Переломе”»¹⁶.

Однако в упомянутом выше романе Маркевич отнюдь не только «напомина- тель» и живописатель той жизни дворянства, столичного и поместного, которую он во всех подробностях знал изнутри, не только собиратель «типов прошлого» (назва- ние его романа 1867 г.) — он, в сущности, эпик-драматург, работающий с материа- лом действительности и придающий ему форму большой драмы, трагическую раз- вязку которой ничто и никто уже не может предотвратить.

В «Четверти века назад» один из ее актов разыгрывается на сцене и за кулисами — в домашнем театре и в имении Шастуновых — в ходе подготовки и постановки «Гамлета». Между участниками спектакля, обитателями дома возникают драматич- ные отношения, развитие которых направляет заложенная в пьесе шекспировская мысль и шекспировская драматургия характеров и действия; завершается роман смертью исполнявшей роль Офелии княжны Лины и самоубийством влюбленного в нее дяди, старого князя Шастунова. Еще до финала спектакля Ашанин догадыва- ется: «Да из нашего представления, действительно, какая-то трагедия для всех нас вышла!» (4, 446).

Оставаясь верным классической жанровой традиции, Маркевич существенно обновил ее, впервые создав своеобразный «роман-театр». В нем автор выступает и режиссером-постановщиком всей драмы, в самом спектакле и вокруг него, и рас- сказчиком-комментатором, точно отмечающим все нюансы и смысл игры каждого из участников на сцене и в жизни. Едва ли не единственный пример в русской ли- тературе XIX века соединения в одном образе двух лиц с двумя художественными функциями каждого: исполнителя роли в пьесе — и героя основного повествования: Гамлет-Гундуров, Офелия-Лина, Полоний-Акулин и другие. Они наполняются бóльшим содержанием, чем то могло быть передано в простом рассказывании о них, они живут как будто независимой жизнью, выходящей за пределы авторской ком- петенции. Используя такую театрализацию романских персонажей, Маркевич удва- ивает психологические мотивы героев, получающие выражение в сценическом и бытовом их поведении. При этом он обнаруживает психологическую проницатель- ность и художественную изощренность в обрисовке их внутреннего мира, чему также способствуют портретные и пейзажные описания, принадлежащие к лучшим страницам русской прозы.

Маркевич хочет удерживать романное повествование в эпическом русле. При том, что он рассказывает о трагических потрясениях жизни, ему нужны непотряса- емые опоры для утверждения ценности и устойчивости жизни со всей ее катастро- фичностью. Гомеровская поэма эпична потому, что эпично само управляемое бо- гами бытие. В литературе позднейших эпох эпика имеет своим основанием языче- ское или стихийно пантеистическое мироотношение, и проявляется оно, в частно- сти, в изображениях природы. В романах Маркевича они занимают важное место и даны не только в широких пейзажах, но и в детализированных крупных планах, в ближней обстановке действия. Они поддерживают его эпикку, поскольку именно

¹⁶ Там же. С. 260.

природа, бесконфликтная в себе, эпична в своей бытийственности, и сопряженное с ней повествование получает от нее эпическую уравновешенность. Самые драматичные эпизоды у Маркевича часто разыгрываются в саду, среди леса, в поле, на проселочной дороге («Типы прошлого», «Забытый вопрос», «Марина из Алого Рога», «Лесник», «Четверть века назад», «Перелом»).

* * *

Выше уже говорилось о той социальной коллизии, которая послужила впоследствии источником пессимистического восприятия Маркевичем процессов, происходящих в обществе и в государстве. На первых ее стадиях она многим представлялась преимущественно нравственно-психологической драмой поколений. Так воспринимал ее Тургенев, так он отразил ее в «Отцах и детях» (1862). И Маркевич писал о том же 4 июня 1861 года своему ровеснику и другу М. Н. Лонгинову. Излагая свои «размышления, полные какой-то безнадежной грусти», Маркевич вопрошал: «Кто же наконец прав в глазах этого сменившего нас поколения, какая же заслуга, какая жизнь уважена им <...> И что же заключить из этого окончательного упразднения всякого авторитета, чего надеяться от поколения, воспитывающегося на отрицании всякой традиции, на беспощадном разрыве с людьми прошедшего»¹⁷.

Тогда лишь немногие увидели в этой коллизии явление, чреватое большими потрясениями. Среди них В. И. Кельсиев, порвавший с революционной эмиграцией и русским подпольем, В. В. Крестовский, сочувствовавший радикалам-демократам, а затем показавший их деятельность в романе «Кровавый пуф» (1875), Лесков, от оправдания «новых людей» в рецензии на «Что делать?» (1863) пришедший к осуждению их в романах «Некуда» (1863–1864) и «На ножах» (1870–1871). Несколько позднее Л. А. Тихомиров отказался от идеологии и практики радикализма и перешел на монархические позиции.

Маркевич рано уловил черты зародившегося в демократической среде социально-психологического типа и дал ему несколько литературных воплощений, внося с ним в эпическую новую, остро возбуждающую конфликтность с новыми мотивами. Она требовала иной сюжетной и персоналогической разработки, и ему пока было трудно справиться с этим. Рядом с романистикой, утвердившейся в 60-е годы в своей проблематике, в стилевых формах, Маркевич чувствовал себя неуверенно. 4 июня, вероятно, 1866 года, недавно отдав М. Н. Лонгинову рукопись нескольких глав какой-то вещи и спрашивая его мнения, он признается в письме к нему: «Я страшно не верю в себя и до этих пор, хотя у меня канва написанная, никогда не решался кому бы то ни было показывать писания моего»¹⁸.

Речь идет о романе «Типы прошлого» (1867). Поначалу Маркевич еще не знал, как подойти к главному рассказу, в котором должна развернуться волнующая его коллизия двух социально-психологических типов — коренного дворянского и нового, дерзко заявившего о себе в шестидесятые годы. Первую часть он пишет по трафарету «светской повести» с давно банализированной сюжетной схемой, соперничеством героев, несостоявшейся дуэлью и скрывающей в себе какую-то тайну героиней Надей Чемисаровой. Она-то и дает повод перейти, собственно, к драме, изложенной во второй части в большом послании Нади к Кемскому, с которым она

¹⁷ ИРЛИ. 23.210/CLXVIб.14. Л. 1–1 об.

¹⁸ Там же. Л. 2 об.

рассталась из-за рокового события в ее жизни. В сущности, это самостоятельное произведение, присоединенное к первой части как объяснение произошедшего разрыва.

Драматизм вторгается в повествование с появлением Андрея Кирилина. Сын экономки барина Чемисарова, воспитанный им, проучившийся на его средства два года в Петербургском университете, одновременно занимавшийся музыкой и ставший замечательным скрипачом, он возвращается в имение Чемисаровых совсем другим человеком. Под влиянием леворадикальных идеологов, печатной пропаганды социалистических идей он сделался ярким демократом, тем более что его сознание уже давно было отравлено мыслью о своей социальной ущербности. Хотя он не совсем утратил прежние свойства своей натуры, но плебейское возмущение благодеяниями барина, непрощаемая обида и злоба на всех, кто выше него, возобладали в нем. Юная Надя увидела в Кирилине необыкновенную личность, талантливую, обладающую смелым и резким умом. Он вызывал у нее симпатию — но одновременно и жалость к его несчастному положению. Увлеченная этими чувствами, она сблизается с ним, а Кирилин, движимый не только страстью, но и мстительной ненавистью к аристократке, соблазняет ее и, понимая, что будет унижен и наказан ее отцом, кончает с собой.

Героиня, уйдя в монастырь, излагает свою историю в письме к Кемскому незадолго до смерти. Надя описывает жизнь в усадьбе отца, с ее старым укладом, домохладцами, природой, и здесь явно читается любовь Маркевича к этому миру и горечь утраты его. В частной драме, в драме семьи и ее окружения, выступает драма общества, в котором силы отрицания и разрушения атаковали нравственный и культурный традиционализм.

Примечательна близость Надиной повести к незавершенному роману Достоевского «Неточка Незванова» (1849), где в подобном рассказе героини о себе также фигурирует даровитый скрипач, вышедший из низов, одержимый болезненным плебейским самолюбием и вступивший в конфликт со своим покровителем-помещиком и дворянским окружением. Драматизированной эпике Достоевского Маркевич придал новую, социально и нравственно мотивированную остроту.

Нельзя не заметить сходство — в составе героев и месте действия — с коллизией в «Обрыве» (опубликованном двумя годами позже), где Вера увлечена циничным нигилистом Волоховым и становится жертвой его вожделий. Но у Гончарова драма разрешается в торжествующей финальной теме великой «Бабушки России», в чем выразились надежды и творческая воля писателя, действующие поверх реального состояния общества. Драма семьи Бережковой оказалась растворена в жизнеутверждающей эпике, лишена того провидческого голоса, которым хор в коммесе «Эдипа в Колоне» возвещает о грядущих бедах. В большей части прозы Маркевича, хорошо знавшего древнегреческий театр, такой голос явственно слышен.

Единственное у него оптимистическое завершение основного романного сюжета дано в окончании «Марины из Алого Рога» (1873), но оно таково лишь потому, что антагонизм снят: Марина избавляется от прогрессистских и нигилистических наваждений и увлекается сильным чувством к Завалевскому. В их отношениях нет драмы, а побочная сюжетная и моральная напряженность в романе связана с появившимся рядом с главными героями учителем-нигилистом Левиафановым.

Именно он со своими планами социальной ломки выходит уже на общественную арену. Ему ненавистен государственный строй, «обскурантизм» в образовании, и он отправляется в Петербург насаждать «прогрессивные» идеи в военной гимназии. Он убежден в успехе, и тому есть причины: сочувствующий Левиафанову делец Верман, в чьи слова Маркевич вкладывает свое знание о положении дел, с удовлетворением замечает: «самая настоящая либеральная цивилизация теперь в военном ведомстве» (3, 188). Действительно, радикально-демократическая идеология в ту пору уже находила, причем в возрастающем числе, адептов в офицерской среде, даже в высших ее слоях, и автор прямо указывает на такой симптом «патологических» процессов. Позже он подтвердит и усилит симптоматику в «Переломе», обнаружив ее на верхах российского воинства и показав в образе «ученого подполковника» Блинова, офицера-прогрессиста новейшего типа, который сочувствует арестованному нигилисту и способствует его побегу. Из фактов того времени исходил и Достоевский, упоминая в «Бесах», что Петр Верховенский создал в уезде свою «пятерку <...> между офицерами».

В «Переломе» (1880–1881) и «Бездне» (1883–1884) представлены уже крупные фигуры разрушителей — в их идеях и делах, в резких очерках их облика и поведения. Прежде всего это Иринарх Овцын, исполнитель революционно-анархической программы «центра». Рядом с ним неслучайно поставлена личность его отца, насмешливо прозванного Ламартином за его идеализм, впрочем, комически мелкий. Он, в сущности, оправдывает и поддерживает дело сына. В его отношениях к Иринарху очевидна близость к образу Степана Трофимовича Верховенского в его отношениях к сыну Петруше, они в романе Достоевского «Бесы» (1871) выступали один — как носитель идей сороковых годов и тип идеалиста той эпохи, а второй — как порожденный ею же идеолог и практик нигилизма и радикального разрушения. Именно «Бесам» обязаны упомянутые романы Маркевича появлением в них новой для автора повествовательной тональности — саркастической иронии, и от «Бесов» берет начало сгущающийся мрачный колорит в романной трактовке общественно-политической жизни России в 1860-е–1880-е годы.

Если Иринарх в изображении Маркевича вызывает нравственное отвращение, то уже с чертами бестиальности предстает в «Бездне» «свирепый» революционер-террорист по кличке «Волк». Связанный с русскими «бомбистами» и революционной эмиграцией, по облику, манере поведения, он, несомненно, имеет своим прототипом революционера А. И. Желябова. Тот был судим на «процессе 193-х», в ходе которого оказался оправдан, участвовал в организационной и пропагандистской работе «Народной воли», в подготовке покушений на Александра II. Сам Маркевич писал о «Волке» П. К. Щебальскому 30 октября (11 ноября) 1882 года, что «этот нигилист новой формации», который «от добролюбовских теорий перешел к бакунинской “анархии для анархии”, — тип Желябовых и К°. Смею думать, что он мне удался лучше, чем *деревянная* фигура Овцына»¹⁹. И в том же письме приводил слова А. Н. Майкова об этом персонаже: «Не в пример глубже взято». По поводу «деревянной», «без полутонов» фигуры Овцына Маркевич поясняет: «Впрочем, Чернышевский, Добролюбов e tutti quanti <и прочие подобные, *ital.*>, которых я лично

¹⁹ Письма Б. М. Маркевича к графу А. К. Толстому, П. К. Щебальскому и другим. СПб., 1888. С. 169.

знал, были именно такие *сплошные*, без полутонов люди... Intuition <предвидение, фр.> для моего Буйносова дал мне процесс царубийц, на котором я присутствовал от начала его и до конца, прилежно изучая физиономии, пошиб речей и tenue <манера поведения, фр.> этих маниаков злодейства»²⁰. Кроме того, источником сведений о русских революционерах и террористах Маркевичу послужила полученная им в Вене от К. А. Губастова книга «La Russia sotterranea» («Подпольная Россия»), в которой были собраны очерки революционного деятеля, прозаика, публициста С. М. Степняка-Кравчинского, первоначально публиковавшиеся в 1881 г. в миланской газете «Il Pungolo».

В подрывную работу вовлечены не только такие озлобленные люди низкого происхождения, как Троженков, тайный корреспондент «Колокола», но и аристократ Владимир Буйносов, зараженный революционно-анархической идеологией, юный Гриша Юшков, сын севастопольского героя, совращенный Иринархом в нигилизм.

Помимо разрушителей снизу, Маркевич выводит на страницах «Перелом» и «Бездны» фигуры, принадлежащие к разным структурам государственного управления и прямо или косвенно способствовавшие распространению нигилистической и анархической «патологии» в России. На средних этажах власти это губернский товарищ прокурора Тарах-Тарашанский, откровенно объявляющий себя демократом и противником всяких действий администрации, стесняющих «свободу гражданина», в чем его вполне поддерживает новый губернатор Савинов, также намеревающийся действовать в духе новейшего гуманизма и устранять «полицейские чины», слишком ревностно служащие государственным интересам. Именно товарищ прокурора, недовольный, как он говорит, «нашим убогим правительством» (10, 155), склонен, из сочувствия к «интеллигентному студенту», отпустить Иринарха, посаженного в острог за агитацию среди крестьян.

Но и на самых верхних этажах власти потакают таким антигосударственным действиям или признаются в бессилии им препятствовать. Эта тема разворачивается в «Переломе» в свете эпиграфа «Безумный натиск здесь, а там отпор бессильный», представляющий собой измененную Маркевичем строку из стихотворения Пушкина «К вельможе» (1830). Он использовал ее как характеристику современных отношений между агрессивными радикалистскими элементами и властью, не способной противодействовать им. (У Пушкина: «Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый»)

Троекуров во время встречи с Павановым, занимающим очень высокий пост в правительстве, рассказывает, как он «наказал нагайкой» Иринарха за его гнусный поступок (история стала известна «наверху» из публикации в «Колоколе»), и просит Паванова «буквально передать ее туда, где интересовались ею, так как она может служить лучшим образчиком того беспомощного положения, в которое ставит в настоящую минуту всех людей порядка в России полное отсутствие в ней власти и системы в управлении» (7, 336). На что Паванов откровенно признается ему как близкому некогда человеку: «Nous ne pouvons rien; le torrent nous emporte» («Мы ничего не можем, поток несет нас», фр.). И заявляет, что Россия идет в никуда.

²⁰ Там же. С. 170.

Этот Троескуров — единственный (и наиболее близкий автору) персонаж в романах «Перелом» и «Бездна», который, следуя своим убеждениям, и на военном поприще, и в гражданских делах пытается противодействовать внешним и внутренним угрозам России; он во всем героичен и красив, хотя подчас и увлекаем страстями. Но его положение как деятеля драматично: он одинок, Маркевич нигде не видит ему поддержки. Славянофил Гундуров, личность чистая и честная, не способен занять сильную позицию ни по отношению к власти, ни по отношению к народу, и потому никаких надежд писатель с ним не связывает.

Многие персонажи романной трилогии имели прототипическое происхождение, причем обрисованы они были столь характерными и живыми чертами, что это позволяло узнавать стоящие за образами реальные лица. Такое свойство (редкое в русской беллетристике) интриговало публику и, кроме прочих достоинств произведений, послужило необычайной их популярности: они читались с не ослабевающим в течение многих лет интересом во всех слоях общества — от придворного круга и завсегдатаев светских салонов до рядовых любителей литературы. Способствовало оно и появлению переводов на иностранные языки уже при жизни автора.

В образе Ашанина (действующего во всех трех романах) Маркевич воспроизвел черты внешности и характера Владимира Петровича Бегичева (1828–1891) — драматурга, чиновника в разных учреждениях; с октября 1864 г. он служил в должности инспектора репертуара московских Императорских театров, был управляющим этими театрами, возглавлял Московскую театральную контору. В его драматургии преобладали переводы французских пьес, в 1853 г. в Малом театре был поставлен водевиль «Китайская роза», написанный в соавторстве с Маркевичем, с которым Бегичев поддерживал дружеские отношения. Он был в московском обществе одной из весьма заметных и колоритных фигур благодаря своим талантам, многочисленным любовным увлечениям. Его прямо называют прототипом Ашанина Чехов²¹ и А. Г. Фомин²². В образе Гундурова отразились некоторые стороны личности, воззрений и деятельности идеолога славянофильства Юрия Федоровича Самарина (1819–1876) и Александра Николаевича Попова (1819 или 1820 или 1821–1877), историка, юриста, публициста, который под влиянием А. С. Хомякова усвоил и развивал славянофильские идеи. Оба окончили Московский университет, были широко известны в литературных и журнальных кругах и оба были знакомы Маркевичу.

По основательному предположению А. Г. Фомина²³ в образе графа Анисьева присутствуют черты личности князя Василия Андреевича Долгорукого (1804–1868), сделавшего блестящую военную и придворную карьеру. Под именем «графа» представлен широко известный в Москве и Петербурге граф Арсений Андреевич Закревский (1783–1865), военный и государственный деятель. С 1848 до 1859 г. он был московским военным генерал-губернатором, проявив на этом посту все свойства администраторов николаевской эпохи. Маркевич служил при нем чиновником

²¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., Т. 1. С. 100.

²² ИРЛИ. Ф. 568. Оп. 1. № 85. Л. 386.

²³ Там же. Л. 157.

особых поручений в 1848–1850-м гг. На этот прототип персонажа указывает, на основании некоторых источников, А. Г. Фомин²⁴.

В связи с злободневной в 1859–1860-х годах темой реформ Маркевич в нескольких персонажах с вымышленными именами нарисовал без труда узнаваемые фигуры реальных деятелей той эпохи. Это прежде всего (героиня называет его «monstre») Яков Иванович Ростовцев (1803–1860), генерал-адъютант, член Государственного совета, с 1859 г. возглавлявший Редакционные комиссии по подготовке реформы, деятельность которых он направлял в соответствии с правительственной программой. Идентичность персонажа поддерживается и хронологией романских событий: Ростовцев скончался 6 февраля, сцена с упоминанием о его смерти отнесена к началу февраля. Под именем Линютина фигурирует товарищ министра внутренних дел Николай Алексеевич Милютин (1818–1872), представитель либеральной бюрократии (в которой Маркевич видел пособников разрушения), активный участник подготовки реформы. В лице Бековича выведен государственный и общественный деятель князь Владимир Александрович Черкасский (1824–1878), с либеральных позиций участвовавший в подготовке реформы. Под именем Вилина в романе фигурирует государственный деятель граф Виктор Никитич Панин (1801–1874), в 1841–1861 гг. министр юстиции. Как член Секретного, затем Главного комитетов по крестьянскому делу он препятствовал отмене крепостного права и проведению реформ, а став в 1860 г. председателем Редакционных комиссий ревностно отстаивал интересы дворян-землевладельцев. Под именем Данского в романе подразумевается государственный деятель Сергей Степанович Ланской (1787–1862) — член Государственного совета, в 1855–1861 гг. министр внутренних дел, член Секретного комитета по крестьянскому делу; еще в 1857 г. он представил записку, в которой предлагал личное освобождение крестьян. Ряд черт в образе Паванова указывает на государственного деятеля графа Петра Александровича Валуева (1814–1890); в 1858–1861 гг. он был директор департамента Министерства государственных имуществ, в период подготовки освобождения крестьян занимал правые позиции, с 1861 по 1868 г. — министр внутренних дел. В четвертой части «Перелома» появляется в кабинете Паванова Ягин, в образе которого представлен государственный деятель Александр Васильевич Головин (1821–1886), возглавлявший с декабря 1861 г. по апрель 1866 г. Министерство народного просвещения, способствовавший проведению некоторых реформ в образовательных учреждениях, склонный к либеральным решениям в своей деятельности, хотя и противодействовавший влиянию Герцена в русском обществе. За образом генерала Бахрагидова просматривается фигура государственного деятеля графа Михаила Тариевича Лорис-Меликова (1825–1888); наряду с административным противодействием революционному движению, он пытался привлечь на свою сторону оппозиционную часть общества. Вполне правдоподобны предположения, что в образе «меломана-фанатика» Топыгина изображен известный эстет, критик Василий Петрович Боткин (1811–1869), в образе Самурова — Иван Сергеевич Тургенев, который еще прежде (и впоследствии) крайне неблагоприятно отзывался о творчестве и личности Маркевича. Между этими персонажами при встрече с ними Троекурова появляется некто Гаврилкин с его «совершенно французским благёрством», в котором можно усмотреть

²⁴ Там же. Л. 143.

черты Д. В. Григоровича; на него намекает К. К. Арсеньев в статье «Роман орудие регресса»²⁵.

К. Н. Леонтьев в своей рецензии «"Перелом" Б. М. Маркевича»²⁶ утверждал, что появляющиеся в «Переломе» новые лица, «очень умно задуманные и художественно изображенные», <...> «чуть-чуть не прямо списаны с весьма известных особ». Он заявлял: «За сходство ненадежного "художника" Самурова и непоколебимого, угрюмого графа Вилина с их действительными оригиналами пишущий эти строки может ручаться, так как ему пришлось видеть и знать несколько и того и другого»²⁷. Тургенева Леонтьев знал достаточно хорошо. «Действительным оригиналом» Вилина был упомянутый выше В. Н. Панин, о знакомстве с которым («бывшим министром») Леонтьев писал Н. Н. Страхову 19 ноября 1870 г.²⁸

Одной из жизненных основ эпики Маркевича был мир дворянской усадьбы. С помещичьим домом, садом, парком, с близкими и отдаленными окрестностями это важнейшее место действия в его романах, и в двух последних оно остается центром широкого повествовательного пространства, где с ним связаны московские, петербургские, заграничные эпизоды.

В «Забытом вопросе» (1872) все происходит в этом мире; он изображен крупно и подробно, особенно богат человеческими типами и бытовыми реалиями. В поместье семейства Галагаев в Юго-Западном крае все любимо автором: добросердечные хозяева, многолюдство родственников, гостей, слуг, тут веселые застолья, прогулки, детские игры, тут речи персонажей подзвучены мягким малороссийским говором, малороссийскими песнями, стихами, дом окружен садом и лесами. В разнообразии характеров, положений и отношений героев Маркевич фактически показывает современный социум.

По ходу ровного движения рассказа, с постепенной прорисовкой персонажей, с чередованием пейзажей и домашних сцен, романист мастерски завязывает повествовательные узлы, чреватые конфликтами и сюжетными обострениями. В эпическом течении возникают драматические завихрения, водовороты, подводные потоки, вскоре прорывающие плотины и размывающие берега.

Уже при первой встрече юного Бориса с Любовью Петровной Лубянской в нем зарождается страсть к женской красоте, приводящая вскоре к страданиям и тяжелым разочарованиям. Тогда же появляется рядом блестящий офицер барон фон Фельзен, оказывающийся в восприятии Бориса не просто соперником, но и глубоко враждебным человеческим типом, с которым он вступает в нравственную войну. Барон, обладающий серьезным умом, безупречными светскими манерами, мужским обаянием, покоряет собравшееся в имении общество и вызывает двойственное отношение к себе у мальчика: Борис и восхищается его достоинствами, и ненавидит его. Интимная связь Любви Петровны, отстаивающей свое право на свободу чувств, с бароном потрясает нравственные основы мира, в котором жил Борис. Находящийся в доме Галагаев нелюбимый муж Лубянской, давно разбитый параличом, ревнует ее и, узнав о свидании жены с фон Фельзеном, переносит еще один

²⁵ Вестник Европы. 1886. № 2. С. 836.

²⁶ Московские ведомости. 1882. № 90. 2 апр.

²⁷ Леонтьев К. Н. Т. 9. С. 152.

²⁸ Там же. Т. 11. Кн. 1. С. 292.

сильный удар, после чего умирает. Все эти происшествия Борис остро переживает вместе с приехавшим в имение сыном Любови Петровны Васей, до болезненности любящим своего несчастного отца. Переживания доходят у мальчиков до психического надрыва, моментами напоминающего состояния героев Достоевского, и позже разрешаются смертью Васи.

Сюжет влюбленности шестнадцатилетнего Бориса во взрослую женщину с очевидностью ведет нас к драматичному сюжету любви Аркадия Долгорукого к Ахмаковой в романе Достоевского «Подросток», вышедшем три года спустя. Вместе с тем рассказ Бориса о всех перипетиях его жизни в имении, несомненно, перекликается, в своей рефлексии и повествовательной форме, с подобным рассказом Николаеньки Иртеньева в толстовской трилогии, но Маркевич, сравнительно с Толстым, значительно осложняет и драматизирует «диалектику души» юного героя.

Обширный круг знакомых женщин и тонкая наблюдательность позволили писателю глубоко узнать различные женские типы и дать им замечательные художественные воплощения, стоящие рядом с некоторыми героинями Тургенева и Достоевского. Богаче всего сюжетными разворотами, чувственными подробностями, эмоциональными красками образ Ольги Акулиной (в браках Ранцевой, Шастуновой), занимающий одно из главных мест в первых двух романах трилогии. Маркевич создал сложный и яркий образ: в Ольге обольстительная красота, ум, музыкальный талант, темперамент подчинены неутолимой жажде жизненного успеха, но все оборачивается чредой тяжелых потерь и завершается мучительной смертью. По мысли автора, судьба Ольги знаменует трагическую участь женщины, стремившейся во что бы то ни стало подняться на высшие ступени общественной лестницы и на этом пути бесплодно растратившей все свое достояние. Другой описанный Маркевичем тип — женщина, отвергающая в любви нравственный долг и закон и следующая своему влечению, эгоистически пренебрегая счастьем и самой жизнью близких. Такова упомянутая выше Лубянская, которая требует для себя всей полноты существования, потому что раньше была выдана замуж против своей воли. Такова Вера Змаич в повести «Свободная душа» (1876), проповедующая «любовь на время», безразличная к страданиям брошенного ею мужа, которого также постигает удар. Она, как и многие из ее поколения, «с толку сбита» идеями женской эмансипации и под их влиянием стыдится еще сохраняющихся у нее «лучших побуждений». Не вынеся царящей в ее душе смуты, Вера кончает самоубийством. Еще один тип выразительно обрисован Маркевичем в образе Антонины Дмитриевны Сусальцевой в «Безде». Суть ее натуры — потребность непререкаемой власти над окружающими, прежде всего над мужчинами. Она жестко повелевает своим мужем и безжалостно мучит слабого Гришу Юшкова. В ней действует инстинкт хищницы — подобное свойство показал Тургенев в образе Полозовой в «Вешних водах» (1872); Достоевский знал его в Полине Сусловой и наметил в соименной героине «Игрока» (1866).

К. Н. ЛЕОНТЬЕВ

К. Н. Леонтьев (1831–1891) вошел в литературу как беллетрист и драматург, а затем, продолжая художественную работу, он выдвинулся как мыслитель и публицист. В культурной памяти Леонтьев остается автором оригинальных по идеям и стилю романов, повестей, критических статей и создателем историософских концепций и эстетических теорий.

По матери Феодосии Петровне он принадлежал к старому дворянскому роду Карабановых, его юридический отец¹ Николай Борисович — небогатый помещик, личность незначительная, но среди родственников был по-своему замечательный человек генерал И. С. Леонтьев, большой друг семьи. Леонтьев родился в имении Кудиново (Калужской губернии), где провел детские годы, воспитываемый попечением матери на «уроках патриотизма и монархического чувства», «на примерах строгого порядка, постоянного труда и утонченного вкуса в ежедневной жизни»². Сад и окрестности родового поместья, устроенный матерью домашний быт дали юному Леонтьеву первые впечатления красоты ближнего мира, что впоследствии отзывалось лирическими пассажами в творчестве и временами бросало светлый луч в его «грустные до черноты политические и культурные наблюдения»³.

Вместе с тем рано стало проявляться главное в дальнейшем свойство его натуры — доходящая до своеволия независимость ума, нравственного выбора, поведения. Леонтьев, замечал С. Н. Булгаков, «есть самый независимый и свободный русский писатель, притом принадлежащий к числу самых передовых умов в Европе»⁴. Возвращенный дома в духе «монархического предания» и сословной морали, он вскоре под воздействием сочинений Жорж Санд, Белинского, Герцена, общественной атмосферы проникается демократическими и либеральными умонастроениями и не без вызова объявляет о том матери, которая еще с институтских времен питала благоговейную любовь к императрице Марии Феодоровне, ее покровительнице, и к самому Николаю Павловичу. В ту пору он утрачивает «детскую веру» и считает себя материалистом, а позже — сторонником «медицинского эмпиризма» и даже намеревается обратиться к «положительной науке», что скажется позже в его мировоззрении.

Годы учения Леонтьева отмечены недолгим пребыванием в Благородном пансионе при смоленской гимназии, в военно-учебном заведении Дворянский полк;

¹ Настоящим его отцом был В. Д. Дурново.

² Леонтьев К. Н. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. Гл. редактор В. А. Котельников. Подг. текста, коммент. В. А. Котельникова, О. Л. Фетисенко. «Владимир Даль»: СПб., 2000–2021. Т. 6. Кн. 1. С. 556. Далее при ссылках на это издание в скобках указывается номер тома (книги) и страницы.

³ Так характеризовал В. В. Розанов его взгляд, называя Леонтьева патологом, смотрящим на мир из своего анатомического театра ([Письма к В. В. Розанову] / Предисл., послесл., коммент. В. Розанова // Русский вестник. 1903. № 4. С. 637).

⁴ Булгаков С. Победитель — Победенный (Судьба К. Н. Леонтьева) // Тихие думы. М., 1918. С. 118.

завершил он первоначальное образование в калужской гимназии и поступил в ярославский Демидовский лицей, откуда перевелся на медицинский факультет Московского университета. Не окончив курса, он отправился в 1854 г. в Крым, где исполнял обязанности младшего ординатора в госпиталях и некоторое время — батальонного лекаря. Он мечтал о героическом участии в начавшейся кампании и даже задумывал написать роман «Война и юг». Выйдя в отставку в августе 1857 г., Леонтьев отправился в Москву, а с мая 1858 г. поселился в нижегородском имении барона Д. Г. Розена в качестве домашнего врача, где получил возможность общаться с кругом новых для него людей — местного дворянства, крестьян — и свободное время для литературных занятий. В 1860 г. Леонтьев окончательно оставил медицину и, утвердившись в своем намерении быть писателем, уехал в Петербург.

Первые его шаги на этом поприще относятся еще к 1851 году, в начале которого он, будучи в Москве, написал несколько глав романа «Булавинский завод», комедию «Женитьба по любви» и весной пришел с ними к Тургеневу, который их одобрил, дал несколько советов и обещал помочь напечатать. Тогда же при его посредничестве Леонтьев стал вхож в салон графини Е. В. Салиас де Турнемир, где познакомился с известными литераторами, журналистами, профессорами и с некоторыми в дальнейшем поддерживал отношения, в частности, с М. Н. Катковым.

Названные вещи опубликованы не были — пьесу запретила цензура, роман остался без продолжения; тексты их утрачены. Но, уверенный в успехе, Леонтьев не прекращает писать, и вскоре появляются в печати повести «Благодарность» (1854), «Лето на хуторе» (1855), очерки «Ночь на пчельнике» (1857), «Сутки в ауле Биюк-Дортэ» (1858), комедия «Трудные дни» (1858), повесть «Второй брак» (1860), критические статьи «Письмо провинциала к г. Тургеневу» (1860) и «По поводу рассказов Марка Вовчка» (1861).

Почти все опубликованное в 50-е годы позволяла видеть в Леонтьеве писателя, следующего реалистическому направлению с его интересом к «типам», к социальной среде, с его приверженностью эмпирической «правде жизни». Такова нравоописательная повесть «Благодарность», достоинство которой Тургенев увидел в том, что «одно лицо — Цветков» «заслуживает название типа»⁵, в социально-типических чертах даны фигуры немца-учителя Ангста, чиновника Васильева, его дочери Даши, молодого помещика Крутоярова. Таков народно-бытовой очерк «Ночь на пчельнике». Принадлежит к этому ряду и повесть «Лето на хуторе». В ней история любви скромного учителя Василькова к крестьянке Маше и обстановка действия получают сочувственное освещение в подробном до излишеств изложении, не лишенном мягкой иронии. Повествовательная манера автора здесь близка по тону и некоторым приемам к манере Д. В. Григоровича, в чьем романе «Проселочные дороги» (1852), кстати сказать, фигурирует «восторженный», «добрый и чувствительный» герой с той же фамилией Васильков. Можно говорить о других стилевых образцах и параллелях к творчеству Леонтьева первого десятилетия — их нетрудно найти в повестях В. А. Соллогуба «Сережа», «История двух калош», «Аптекарьша», отчасти в

⁵ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. / Гл. ред. М. П. Алексеев. «Наука». М., 1987. Т. 2. С. 194.

«Детстве» Л. Н. Толстого, в «Поврежденном» А. И. Герцена, в рассказе И. С. Тургенева «Гатьяна Борисовна и ее племянник» и в его повести «Затишье».

Также можно указать на прямо заявляющуюся Леонтьевым солидарность с принципами «гоголевско-тургеневской» школы. В очерке «Сутки в ауле Биюк-Дортэ» он как автор-повествователь пускается в полемику с теми предшественниками, которые ориентировались на возвышенное в жизни и на художественную идеализацию в искусстве; он сталкивает их устаревший для школы вкус с нынешним «недоверчивым вкусом», предъявляющим прежде всего моральные требования к герою. И говоря о главном персонаже Муратове, он не преминул заметить, что это «человек честный». Общее всей школе недоверие к «высокому и прекрасному» побуждало Леонтьева эстетически снижать изображение: рисуя «милую жену» Муратова, он считает своим долгом «чертой осязательного недостатка <...> по возможности кратко низвести личность ее с высоты эмблематической добродетели до простого оживления» (1, 232). В повести «Второй брак», принимая как принципы торжествующего реализма краткость, простоту и правдивость, он находит повод сделать иронический жест в адрес тех, «кто любит одно величавое» (1, 265), и затем, словно в пику таким любителям, рисует нарочито «невеличавую» картину постепенного развития взаимных чувств Бобруйской и Герсфельда, обстоятельно описывает их родных, московских знакомых и пр.

Однако во всем этом видна скорее дань молодого писателя утвержденному старшими направлению, чем безусловное присоединение к нему. Леонтьев как будто медлил и колебался, главный выбор он еще не сделал, а потому и читатели, и критики не спешили связывать с ним надежды на значительный вклад в современную словесность.

Не отрицая важность моральных вопросов в жизни и в литературе, он начинает замечать некую преувеличенность и даже принудительность их постановки, так что, говорит он, не без насмешливого сожаления, «даже самые независимые» в своих мнениях люди задаются теперь прежде всего этими вопросами, считая их важнейшими в суждении о человеке. В отдалении просматривалась уже и другая мысль: для подлинно независимого ума общепринятый моральный критерий вполне может оказаться не единственным и далеко не главным. За чем последуют такие идейные сдвиги в мирозерцании Леонтьева, которые с демократическим гуманизмом «гоголевско-тургеневской» школы окажутся совершенно несовместимыми.

Он оставляет за собой «право справляться с законами прекрасного» (1, 234), хотя его авторский интерес, казалось бы, целиком сосредоточен на моральной оценке персонажа. Увлеченный, как и многие реалисты той поры, придирчивым нравственным и психологическим разбором всех состояний, поступков, отношений действующих лиц, он все же придает иногда такому анализу утонченность, местами изысканность (во «Втором браке»), пытаясь, вопреки установкам школы, облагородить героя, придать фигуре изящество и несколько приподнять ее над обыденностью. Инстинкт красоты, неистребимый в Леонтьеве, давал о себе знать и на этом этапе творчества и влек его к предпочтению эстетического критерия в оценке явлений жизни и явлений искусства. Нужно заметить также, что в упомянутых статьях эстетическая мысль Леонтьева, обгоняя его собственную художественную практику, смело и далеко уходит вперед. Оттуда ему уже видно, что «в “Накануне” *бессознательное* принесено в жертву *сознательному*» (9, 7), то есть что Тургенев

пожертвовал решению общественно-моральной задачи поэтическим идеализмом, наполнявшим его лучшие вещи. Глядя оттуда, он понимает, что «красота — та же истина, только не ясная, не голая, а скрытая в глубине явления. И чем явление сложнее, тем красота его полнее, глубже, непостижимее» (9, 26).

Вполне естественно было ему обратиться к той жизни, картины которой были исполнены для него красоты со времени детства в Кудиново и в смоленском имении дяди В. П. Карабанова и которая в 1858–1859 годах воочию предстала ему в имении Розенов, где писался роман «Подлипки» (1861). Он стоит в стороне от «гоголевско-тургеневской» школы, знаменуя временную принадлежность к ней Леонтьева и возникновение иного — субъективно-биографического направления в его творчестве, знаком чего был написанный в 1853 или в 1854 г. отрывок «Зимнее утро в помещицкой опустелой усадьбе», ставший позже первой главой романа.

Вернувшись в старое имение Подлипки, с его «уютной, зеленой и мирной красотой» (1, 348), Владимир Ладнев погружается в прошлое: «Куда ни обернусь я, везде дышит передо мною предание» (1, 352); все напоминает ему «прежнее многолюдство» (1, 355) в доме тетушки Марьи Николаевны Солнцевой, рядом с которой постепенно являются и родственно близкие герою, и житейски связанные с ним лица: брат Николай, дядя Петр Николаевич, Ковалевы, Модест, Катюша, Ржевские, любимая им Паша. Память воскрешает эпизоды детства и юности, Ладнев оживает дорогие ему черты тех, кто окружал его тогда, подробно рассказывает, что думал, что чувствовал, судит свои поступки, — и все складывается в сложную, предметно, событийно и психологически богатую картину, внутри которой заключена красота и правда былой, невозвратимой для Ладнева и Леонтьева жизни. Она как будто подергивается дымкой, уходит постепенно вдаль от автора «записок» Ладиева. С ноты «томящей тоски» о прошлом, с вида занесенного снегом поместья начинается роман (1, 347). Но на смену недвижному молчанию настоящего вновь приходит подвижное и звучащее живыми голосами прошлое, которое не отпускает последнего обитателя вымирающих Подлипок (так в действительности вымирало и леонтьевское Кудиново).

Почти неприметно выходит Леонтьев из «усадебной» стилистики 50-60-х годов и уходит к рубежу веков, к будущей поэзии тонкого истлевания жизни и культуры. Тут уже слышны интонации «Суходола», «Антоновских яблок». И если Марья Николаевна как тип русской барыни отчасти похожа на тургеневскую Марфу Тимофеевну Пестову, то в печальном свете ладневских воспоминаний ее образ почти сливается с тетушкой Ларисой из бунинского «Наследства», с бабушкой в доме на Плющихе.

«Подлипки» имеют своими истоками то, чем дорожил Пушкин:

Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины;

роман вырос на той же почве, что и аксаковские хроники, тургеневские повести и романы, толстовская трилогия. В них, конечно, многое может напомнить другие дворянские гнезда, у Володи Ладнева найдется фамильное сходство с Сережей Багровым, Владимиром из «Первой любви», с Николенькой Иргеньевым. Но нельзя сказать, что Леонтьев повторяет С. Т. Аксакова, Тургенева или Толстого. Генетически общая здесь — поэзия родовой жизни, поэзия дворянского быта, общие склад

ума и строй чувств, а подробности и оттенки художественно отличны и вполне своеобразны у Леонтьева. Считать его «романистом-хрестоматиком», «литературным архивариусом»⁶, соединяющим у себя то, чем замечательны другие писатели, мог только Салтыков-Щедрин по своей тогдашней, как он сам выражался, «ехидной преднамеренности» в критических оценках. Ни подражателем, ни компилятором Леонтьев не был. Более, чем известными литературными красотами, он дорожил красотой родного мира, он слишком интимно переживал ее, слишком любил собственные семейные предания, чтобы, воссоздавая их, присваивать чужие. Один из немногих понявший «идею» «Подлипок» и находивший ее «прекрасною и вполне поэтической» С. С. Дудышкин одобрил роман (хотя и не без замечаний), о чем сообщил Леонтьеву Тургенев 21 сентября (3 октября) 1860 г.⁷

С переходом от юности к молодости жизнь Ладнева предстает все более драматичной — в его отношениях с миром и в его самосознании. Обостряется коллизия природных влечений и нравственного чувства; в поисках исхода у героя возникает мысль о монашестве — первое появление у Леонтьева этого сильного мотива его жизни с 1871 г.

В «Подлипках» Леонтьев вводит новый для русской литературы психологический ресурс утонченной чувственно-ассоциативной памяти, которая в записывании становится второй жизнью героя. Использование этого ресурса предвосхищает поэтику европейского модернизма, в частности, рефлексивно-ассоциативные сюжеты М. Пруста в «Поисках утраченного времени»⁸. Есть у Леонтьева весьма смелые для того времени импрессионистические образы — когда, например, герой уподобляет себя лиловому цвету (1, 559, 561). А. К. Закржевский не без оснований считал Леонтьева «человеком Запада» и соотносил его мировоззрение и творчество с взглядами и творчеством современных ему Ж.-К. Гюисманса, Л. Блуа, Ж.-Ф.-Э. Леметра, находил в его романах «флюберовский стиль»⁹.

«В своем краю», писанный почти с натуры в имении Розенов в 1858–1859 годах, законченный, вероятно, 1863 г. и опубликованный в 1864 г., оказался красивым романном телом, в котором произошло оплодотворение и вынашивание этико-эстетической мысли Леонтьева. Суть романа он определял так: «Мысль его была сложная; прежде всего то, что *главное* в жизни — это *прекрасное* и, как важный элемент его, *зло, борьба, страдания, но высокие*» (6, кн. 2, 8). Вместе с тем

⁶ Салтыков-Щедрин М. Е. В своем краю. Роман в двух частях К. Н. Леонтьева С.-Петербург. 1864 // Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. / Гл. ред. С. А. Макашин. Изд-во «Художественная литература». М., 1966. Т. 5. С. 454–455.

⁷ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. / Гл. ред. М. П. Алексеев. «Наука». М., 1987. Т. 4. С. 243.

⁸ Ср., например, эпизод с найденным Ладневым у изгороди сада цветком, похожим на *belles de nuit* (1, 363), с эпизодом «*devant les aubépines*» у ограды парка в романе Пруста (Proust M. *A la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*: Combray. T. I. Gallimard. P., 1954. P. 138–139). О возможном сближении с Прустом, но только в связи с символом куста черемухи у Леонтьева, писал Вяч. Вс. Иванов в статье «Повести Константина Леонтьева о православных на юго-востоке Европы и борьба с европейским неогуманизмом» (Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры: В 3 т. «Языки русской культуры». М., 2000. Т. 2. Статьи о русской литературе. С. 111).

⁹ Закржевский А. К. Одинокий мыслитель. Киев, 1916. С. 7, 9, 14–15, 32.

ему «хотелось представить и поэзию хорошей помещичьей жизни в России» (Там же), что превосходно удалось.

Но среди этой жизни, с теплым реализмом изображенной Леонтьевым-романистом, с идеями Леонтьева-мыслителя выступает его протагонист Милькеев, подрывающий ими обыденную мораль. Он дерзко объявляет безусловную цену прекрасного, вопреки расценкам рутинного гуманизма: «Одно столетнее величественное дерево дороже двух десятков безличных людей» (2, 46). И потому только прекрасное — цель жизни и «главный аршин» всего, а нравственность — лишь «одна из полос его». Верховную меру прекрасного он провозглашает в эмблематической триаде: «Алкивиад, алмаз, тигр» (2, 23)¹⁰, в которой связаны великолепие и сила, блеск и твердость, благородство и зло. Не эффектный парадокс, а глубокая этикема высказана Милькеевым по поручению Леонтьева: «Что бояться борьбы и зла?.. Нация та велика, в которой добро и зло велико. <...> Да зло на просторе родит добро!» (2, 45–46).

Образно означенное в триаде стало в эстетике Леонтьева своего рода канонами антропологического, минералогического и зоологического совершенства и получило теоретическое развитие и применение к явлениям жизни и искусства. В блестящем афинском полководце и государственном деятеле V в. до н. э. аристократе Алкивиаде Леонтьев видел эстетически высший тип человека. И в позднейшей истории он выделял аристократические и героические типы. Самому Леонтьеву национально и сословно близким, генетически родственным был тип русского аристократа, барина, чьи характерные черты также образовали у него устойчивый эстетико-антропологический канон. Таким предстал ему при первой встрече Тургенев — и Тургенев жизни оказался лучше Тургенева литературы: «Я ужасно был рад, что он гораздо *героичнее* своих *героев*» (6, кн. 1, 37). Леонтьев тогда прочувствовал и осознал то, что стало одним из постулатов его эстетики: в человеке красиво героическое — его деяния, создающие крупную событийность жизни, творящие историю, красива сама телесно выраженная способность к героике, способность свободно, полно проявить свою волю, силу, страсть. В большей мере, чем морально-общественное значение героического (показанное Т. Карлейлем¹¹), Леонтьев утверждал его эстетическое значение. В русской жизни он находил такие типы — Потемкин, князь А. Н. Цертелев, которому он посвятил очерк (6, кн. 1, 388–397), встреченный под Керчью «черноморский полковник», чьи «черты были неправильны; но весь вид, приемы и, видимо, привычки были гораздо более барские и даже франтовские до смелости» (6, кн. 1, 692). Указывал он подобные типы и на Западе: О. фон Бисмарк, колоритнейшая героическая личность наполеоновского маршала И. Мюрата. Героические люди могут быть опасны, как опасен для обывателя «ужасный герой» греческий разбойник Сотири (6, кн. 1, 410), но без них, настаивает Леонтьев, тускнеет и угасает «эстетика жизни». Человек героический

¹⁰ Эти образчики имморальной красоты в природе и в человечестве оказались в одном ряду, возможно, под влиянием трагедии У. Шекспира «Тимон Афинский» (1605), где Алкивиад — один из главных персонажей (не вполне соответствующий тому его образу, который обычно фигурирует у Леонтьева), а алмаз (брильянт) и тигр неоднократно упоминаются в различных контекстах.

¹¹ См.: Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории // Карлейль Т. Теперь и прежде. М., 1994. Перевод В. И. Яковенко.

поднимает витальный тонус существования, создает красивую форму личности, увлекает людей, а отражаясь в литературе, повышает ее эстетический и персонологический уровень, о чем будет говорить Леонтьев-критик. С его точки зрения, как писал он И. И. Фуделю 6 июля 1888 г., «в Цезаре и Скобелеве — в 1000 раз больше поэзии» (12, кн. 2, 111), чем во множестве полезных обществу «честных тружеников». И Леонтьев тяготеет к таким типам в своей беллетристике, их можно узнать в образах графа Новосильцева («В своем краю»), генерала Матвеева («Две избраницы», 1885).

Противоположен им «средний тип» — он выработан новоевропейской цивилизацией для осуществления трудового и морального прогресса, но он не способен лично творить великие религиозные, социальные, культурные ценности. А для Леонтьева он прежде всего *некрасив*: «Всегда и везде именно этот средний тип менее эстетичен, менее выразителен, менее интенсивно (т. е. высоко) и экстензивно (т. е. широко) прекрасен, менее героичен, чем типы более сложные или более односторонне крайние» (8, кн. 1, 217). В массе «средних» лиц, жестов, поступков, слов, одежд стираются все резкие черты и краски, форма человека предстает блеклой и плоской, все становится «серее». Воплощением таких свойств Леонтьев счел современного «среднего европейца», в котором видел продукт западного эгалитаризма и эвдемонизма, продукт тоталитарной буржуазности, о чем он писал в одной из главных историософских работ «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» (датируется 1872, 1884–1885). Взгляд Леонтьева близок к взгляду А. И. Герцена, который был уверен, что основная коллизия эпохи в конечном счете — столкновение двух сил: *личного героического идеализма* в сфере мысли и борьбы за свободу и *буржуазного эгоизма* в сфере социальной и политической прагматики. Его европейский опыт убеждал, что процессы деперсонализации на Западе фатальны. В цикле «Концы и начала» (1862) он подводил итоги: «Личности стирались, родовой типизм сглаживал все резко индивидуальное, *беспокойное*, эксцентрическое. Люди, как товар, становились чем-то гуртовым, оптовым, дюжинным, дешевле, плоше врозь, но многочисленнее и сильнее в массе»¹².

В феврале 1863 г. Леонтьев поступил на дипломатическую службу, как сам он потом пояснял, «гораздо более по эстетическому, чем по политическому побуждению» (6, кн. 1, 399). Он был назначен секретарем консульства на Крите, потом в Адрианополе, вице-консулом в Тульче, консулом в Янине и в Салониках.

Литературный путь на Восток начался для него с Крыма, память о котором спустя десять лет ожила свежими красками и образами в повести «Исповедь мужа» («Ай-Бурун»), написанной в 1864 г. в Константинополе и опубликованной в 1867 г. Здесь пейзажное письмо Леонтьева на редкость богато и подробно в изображении растительности, гор, моря, в чем сказались впечатления недельных поездок на Южный берег в октябре 1856 г. и июне 1857 г. В дневниковом рассказе природа обнимает и смягчает драму, завершение которой оказывается трагическим. Погруженный в свое печальное одиночество немолодой герой, решив спасти от грядущих бед дочь умирающей двоюродной сестры Лизу, женится на ней, но мужем становится

¹² Герцен А.И. Собрание сочинений: В 30 томах / Гл. редактор В. П. Волгин. М., 1959. Т. 16. С. 184.

лишь формально, оставаясь ее заботливым другом. Он хочет, чтобы ее молодость не утонула бесплодно, поощряет ее любовь к греку Маврогени — а сам переживает двойственное состояние: он рад их близости, ее счастью, как может быть рад отец за дочь, и мучится ревностью как любящий Лизу мужчина. Так развил Леонтьев давно занимавший его сюжет о психологическом совмещении роли отца и мужа по отношению к юной женщине. Он прошел намеком еще в повести «Благодарность», и позднее в романе «Одиссей Полихрониадес» откликом на него стали услышанные героем во сне слова Зельхи: «Одиссей мой, ты для меня все на свете. И брат, и повелитель, и муж, и отец» (4, 400). В обобщенном виде это был сюжет интимной связи взрослого мужчины с молодой кровно близкой девушкой, что имело у Леонтьева автобиографический характер.

На дипломатическом поприще Леонтьев такой же эстет, художник, что и в своих произведениях. Главный сюжет его деятельности — «борьба за русскую идею» на Востоке, и он с наслаждением поэта и расчетом романиста разрабатывает его, задумывает и ведет интригу, движет персонажами, окружает действие обстановкой в восточном вкусе. Он овладевает техникой словесных поединков — реальных и литературных — и блестяще пользуется ею как на поле дипломатического соперничества, где всякая реплика — выпад, защита или ложный ход, в разговоре с товарищами по службе, где за остроумием, речевой игрой кроется война интересов и самолюбий, — так и в диалогах и сценах романов «Одиссей Полихрониадес», «Египетский голубь», в первом из которых действует консул Благов, во втором консульский чиновник Ладнев, оба alter ego автора. На службе он дорожил тем, чем дорожит художник в творчестве: в ней «было тогда столько простора личной воле, личному выбору добра и зла <...> Столько простора самоуправству и вдохновению» (5, 248). Дерзким самоуправством отличился Леонтьев в отношении к дипломатическому противнику: когда французский консул Дерше оскорбительно высказался при нем о России, Леонтьев ударил его хлыстом. Начальство, неофициально поддерживая Леонтьева в такой защите национальной чести, вынуждено было отозвать его с поста на Крите; после пребывания в Константинополе его назначили с повышением в Адрианополь.

* * *

Дипломатические сюжеты разворачивались на фоне темы Востока, надолго ставшей излюбленной темой в жизни и беллетристике Леонтьева. Понимая Восток достаточно широко — как европейские территории Турции, населенные греками, славянами, албанцами, мусульманами и христианами, — он видел в нем место, «где жизнь может походить на оперу или очень красивый балет» (6, кн. 1, 142), и консул Благов в «Одиссее Полихрониадесе» говорит: «Зачем мне театр? Здесь на Востоке сама жизнь театр» (4, 717). Это обширная сцена, на которой выступают этнически яркие, еще не обесцвеченные западной цивилизацией общины; здесь происходит встреча христианства и ислама во всем их местном своеобразии, здесь рождаются сильные героические личности. На такой почве, предполагал Леонтьев, жизнь, если бы она вобрала в себя и староевропейские традиции (любимый им романтизм), могла бы достичь «единства в многообразии» и переживать свою высшую фазу — «цветущую сложность», как она определялась им в теории «триединого процесса» культурно-исторического развития.

Восток возбудил в нем энергию творчества и дал обильный материал для него. В течение десятилетия одно за другим являлись «Очерки Крита» (1867), очерки «С Дуная» (1867–1868), «Хризо» (1868), «Пембе» (1870), «Аспазия Ламприди» (1871), «Капитан Илия» (1875), «Дитя души» (1876), еще ряд рассказов и повестей, а также роман «Одиссей Полихрониадес», что составило три тома отдельного издания под общим заглавием «Из жизни христиан в Турции» (1876); завершается цикл повестью «Сфакиот» (1877) и окончанием «Одиссея...» «Камень Сизифа» (1878). Позднейшим добавлением стал «восточный рассказ» «Ядес» (1885).

Леонтьев глубоко вошел в дух и стиль этой жизни и избежал свойственной преждему литературному ориентализму¹³ декоративности *couleur locale*. Изображаемая Леонтьевым жизнь не экзотична, а натурально самобытна, органична на своей почве. Она отражается в строе речи персонажей, которые обычно ведут рассказ, — речи конкретной в предметности и чувствах, простой в описаниях и рассуждениях, когда прост рассказчик (как в «Капитане Илия» и др.), — и речи более сложной и экспрессивной, хотя также тяготеющей к лаконизму, когда, например, большую «греческую повесть» излагает сам автор в «Аспазии Ламприди» или эпически повествует о своих «встречах и приключениях» (4, 7) загорский грек Одиссей Полихрониадес. Задачей повести «Паликар Костаки» Леонтьев в письме к матери от 19 ноября 1870 г. назвал «ясно и просто представить здешний быт, здешние убеждения и страсти» (11, кн. 1, 287). Такова была задача и других произведений цикла¹⁴.

Вместе с тем под узорным восточным покрывалом таилась влекущая Леонтьева область, где он мог интимно, жизненно и художественно исповедовать культ красоты, предаваться стихиям «страстно-демоническим» и быть, по его позднему самообличению, «эстетиком-пантеистом, весьма вдобавок развращенным, сладострастным донельзя, до утонченности», «с истинно сатанинской» фантазией (6, кн. 1, 783). Понятно, почему к нему питали неприязнь приверженцы умственного и нравственного порядка, каковы Н. Н. Страхов, С. А. Рачинский. «Оба они возмущались, — объяснял Розанов, — смесью эстетизма и христианства, монашества и “кудрей Алкивиада” и, главное, жесткости, суровости и, наконец, прямо жестокости в идеях Леонтьева, смешанной с аристократическим вкусом к роскошной неге, к сладострастию даже»¹⁵.

«Кто хочет узнать подлинного Леонтьева, должен пережить чары и отраву его беллетристики»¹⁶, — считал С. Н. Булгаков. Она действительно завораживает; но если взглядеться пристальнее в играющую красками и солнечными бликами поверхность его спокойно текущего рассказа, то можно увидеть не только отражение неба, но и темную глубь омута, заметную уже и в «Подлипках», хотя еще не бездонную там.

¹³ В частности, «Арабескам» Д. П. Ознобишина, повестям «Мулла-Нур» А. А. Бестужева-Марлинского и О. И. Сенковского «Смерть Шанфария».

¹⁴ Б. А. Грифцов заметил, что в этом цикле повествование, «полное любви к подробностям жизни, уверенности в силе традиций и быта, этот очень редкий тип литературы не есть ли норма здоровой литературы вообще?» (Грифцов Б. А. Судьба К. Н. Леонтьева // Русская мысль. 1913. № 1. С. 98 (вторая паг.).

¹⁵ [Письма к В. В. Розанову] / Предисл., послесл., коммент. В. Розанова // Русский вестник. 1903. № 5. С. 160.

¹⁶ Булгаков С. Тихие думы. М., 1918. С. 117.

Ранние волнения сердца, жаркие и недолгие увлечения, острые приступы чувственности — все предвещало сильные и своевольные страсти. Но просто предаться им — этого будет мало Ладневу, с его рефлексией, с его эстетической ненасытностью. Он будет требовать от любви все более тонких оттенков красоты, едва уловимых чувственных изгибов, искусно скрытых в складках жизненной прозы — и тем сильнее влекущих. Он уже ищет этого в отношениях с Катюшей и с Пашей. Он уже знает особого рода наслаждение, когда смешиваются в душе и играют сердцем и воображением хищная жажда обладать возлюбленной и вместе кроткая жалость к ней. С привкусом этого наслаждения Ладнев в «Египетском голубе» будет переживать любовь к Маше.

Леонтьев настоящим язычником, когда устами молодого героя признается в эпосе «Одиссей Полихрониадес» (1875–1878): «Те соблазнительные и прекрасные демоны, которым воздвигали столь изящные храмы наши блистательные предки, эти коварные бесы бессмертны; они незримо живут в наших собственных слабых сердцах» — это верование не только Одиссея, но и самого Леонтьева. А когда к любовному напитку примешивается восточный аромат «душистой и горькой травки» (4, 422), жгучая, пьянящая струя гаремного сладострастия — тогда герой Леонтьева, глядя на Зельху, забывает обо всем: «Цветок соблазна и греха! Мною внезапно овладел тот самый младший, тот нежный и маленький демон, самый быстрый и крылатый из всех демонов упопительного зла, которого меня так долго учили бояться» (4, 423). Разумеется, из опыта самого автора проистекает суждение доктора в конце «Аспазии Ламприди»: «Турчанки милее, в них больше грации и жизни <...> турчанка умеет быть иногда гурией» (3, 377).

Ладнев в «Египетском голубе» (1881–1882) — несомненно, тот самый Ладнев, что жил в Подлипках и, покинув их, вспоминая по дороге в Адрианополь: «*Ни разу после того я не видал ни этого сада, ни этого имения, ни сажалки этой, ни цветущего куста; но я не забыл его и не могу забыть...*» (5, 250). Но теперь прежние его свойства получили полное и изощренное развитие. В Маше Антониади он ищет и находит то, чего вождедела его натура: «...в ней как будто таилось что-то изящно-растлевающее, нечто тонкое и сдержанно безнравственное, нечто едкое и душистое, доброе и лукавое...» (5, 243). Под томное воркование египетского голубя ее полуулыбка кротости и растления вызывает у Ладнева и телесное, и утонченно душевное влечение, оба влечения и ограничивают, и усиливают друг друга, с чем связана тягуче-сладострастная любовная интрига романа, так и не получающая и не могущая получить развязки.

В художественных опытах проникновения в плоть и душу Востока Леонтьев обнаружил способность к кровосмешению чужеродных культур, не ощущая в себе никаких к тому препятствий. «Это вообще так свободно, как никогда и ни у кого не было в литературе»¹⁷, — замечал удивленный Розанов по поводу повестей из восточной жизни. В широком мирозерцании Леонтьева не оказалось препятствий и к тому, чтобы вслед за чувственным и поэтическим влечением к Востоку развился и настоящий «вкус к исламу»¹⁸, настолько явственный одно время в его

¹⁷ Розанов В. Неузнанный феномен // Памяти К. Н. Леонтьева: Литературный сборник. Пб., 1911. С. 178.

¹⁸ Булгаков С. Указ. соч. С. 127.

миросозерцании, что это позволило говорить о «византийско-мусульманском православии»¹⁹ Леонтьева.

Восток возбудил в нем энергию историософской и геополитической мысли; персоналогически связанные ее мотивы Леонтьев в изобилии вводит в большую эпическую, что было новым делом в русской беллетристике и вызывало недоумение некоторых критиков и читателей. В «Аспазии Ламприди» завязываются крупные узлы этнополитической проблематики, она усложняется и заостряется в «Одиссее Полихрониадесе». Судьбы России в ее отношении к Западу и Востоку, дело русской православной Церкви как наследницы Церкви византийской, участь славянских народов, Греции — вот что занимает Леонтьева с первых лет пребывания на Востоке, что заставляет впоследствии взяться за публицистическое перо и не оставлять его уже до конца дней. Плодами его восточных наблюдений и размышлений стали статьи о панславизме, «Письма отшельника», «Византизм и славянство», «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения», «Письма к Владимиру Сергеевичу Соловьеву (о национализме политическом и культурном)», позднейшие статьи о славянофильстве, о внутреннем состоянии России. Эти выступления и определили его значение среди мыслителей и литераторов последней трети века.

На «восточном» этапе совершался уход от «гоголевско-тургеневской» школы, чей реализм казался ему идейно узким и стилистически тяжеловесным, и движение «к тому идеалу, которого жаждал» и к которому Леонтьев приблизился в «восточных повестях», о чем писал Вс. С. Соловьеву 18 июня 1879 г.: «Там все характеры нарочно намечены чуть-чуть, слегка, как в старинных повестях, особенно французских, которых манера и миросозерцание мне нравятся больше, чем слишком горельефный, раскрашенный густо и вместе с тем забрызганный грязью — прием почти всех наших писателей. <...> У всех характеры живы и типы очень верны и ясны. — Мне это еще в 60-х годах опротивело; — опротивел даже сам Тургенев с своими “живыми людьми”... Я стал искать теней, призраков и чувств. — Я желал, чтоб повести мои были похожи на лучшие стихи Фета, на полевые цветы, собранные искусной рукою в изяшно-бледный и скромно-пестрый букет; на кружева “настоящие”, на “point-carré”, на фарфоровые белые сосуды с бледным и благородным рисунком... Я возмечтал быть примером, учителем, я хотел (вообразите!) открыть другим глаза... Я вознесся в своем уединении до того, что мнил положить конец — Гоголевскому влиянию, которое я признаю во всех, исключая, пожалуй, Толстого, который по крайней мере давно уже борется против гоголевщины — отрицанья, комизма и т. п. в самом *содержании* своем. <...> Но я мечтал в гордости моей, в моем уединенном самолюбии, что я призван — обновить и *форму*... Напомнить *простые* и *краткие* приемы <...> Выбросить все эти *разговоры*, все эти *хихиканья* и т. п....» (11, кн. 2, 336).

Потребность художественно широко и цельно выразить свое миропонимание всегда была очень сильна у него; Леонтьев продолжает думать о романе на русском материале, чему не мешали даже самые захватывающие «восточные» темы.

«Подлипки», «В своем краю» он не считал удачными вещами: во-первых, он находил в них следы того «мелочного реализма», который так претил ему в тогдашней прозе; во-вторых, недостаточными для его новых замыслов казались ему

¹⁹ Там же. С. 128.

«домашние» персонажи его «усадебных» романов. Ему уже представлялась совсем другая фигура: личность с крупными умственными и нравственными чертами, национальная по характеру и «охранительная» по убеждениям, наделенная страстями, волей и вкусом. Такая личность, по Леонтьеву, должна бы стать прежде всего фактом русской жизни, практически действовать в государственном и культурном устройении России — и в таком качестве получить художественное воплощение.

Возможно, что в воображении Леонтьева постепенно складывался ряд подобных героев, связанных между собой в эпической ретроспективе нескольких десятилетий. Во всяком случае на этом основывался самый значительный его замысел — цикл романов «Река времен», работа над которым уже шла, по-видимому, в 1864–65-м годах. Из того, что было осуществлено автором, до нас дошло немного. Судя по сохранившимся фрагментам, наброскам, по косвенным данным, Леонтьев предполагал рассказать о семье Львовых — матери и трех ее сыновьях, — начавши повествование с эпохи 1812 года и кончая шестидесятыми годами, а также намеревался ввести жизнеописания необходимых для общей картины персонажей: гусарского полковника, русского консула и других. В 1870-е — 1880-е годы задумываются, частично пишутся (но не завершаются) романы, не запланированные в цикле «Река времен», хотя явно ему родственные: «Две избранницы», «Святогорские отшельники», «Пророк в отчизне», «Против течения», «Подруги». Создававшийся в 1880-е годы роман «Египетский голубь» по материалу, действующим лицам, авторской манере можно считать связующе-переходным текстом между «восточной» прозой и вышеназванными произведениями.

Эта позднейшая часть творчества обнаруживает нарастающее противодействие писателя тем тенденциям в литературе, которые были порождены разрушением прежних социальных и культурных иерархий, понижением эстетических требований к жизни и к искусству — с чем Леонтьев никогда не мог смириться. Противодействие шло и по идеологической, и по тематической, и по стилевой линиям, достигая наибольшего напряжения в главном романном герое и делая его важнейшим аргументом в полемике с современностью. С тех же позиций — только более жестко — Леонтьев выступает в публицистике и критике. Такое умонастроение и такая направленность творчества дают основания назвать периодом реакции заключительный период всей его деятельности.

Но жизнь его не знала ровного течения. Леонтьев как будто только ждал вмешательства судьбы, чтобы душевные силы его, давно к тому готовые, устремились в новом направлении. Вмешательство произошло в 1871 году. Во время приступа опасной болезни Леонтьев вдруг явственно почувствовал приближение кончины. Телесная природа его восстала против смерти, а дух испытал глубокое религиозно-мистическое потрясение. Перед афонской иконой он на мгновение ощутил пронизавшую все его существо близость к Богу. Так совершилось его «*страстное* обращение к *личному* православию» (12, кн. 3, 177), как признавался он в письме к Розанову от 13–14 августа 1891 г.

После этого события и пребывания на Афоне его жизненные и творческие задачи все теснее связываются с православной Церковью вообще и с монастырем в частности. Теперь личное спасение он осознает как окончательную цель своего существования, а традицию «византийской дисциплины», носителем которой является, как убежден Леонтьев, православная Церковь, — единственной силой,

способной сохранить жизнеспособность и устойчивость государства и духовное здоровье нации. Отсюда берет начало подвижнический путь, который в 1877 году приводит Леонтьева к полумирскому послушничеству под духовным руководством старца Оптиной пустыни Амвросия.

С начала 1880 г. до апреля Леонтьев жил в Варшаве, занимая должность помощника главного редактора газеты «Варшавский дневник». В ней публиковался ряд написанных им передовых статей, а также программные работы «Чем и как либерализм наш вреден?», «Г. Катков и его враги на празднике Пушкина», «Как надо понимать сближение с народом?», «Сквозь нашу призму», «О всемирной любви» и др. Эти публикации сделали провинциальное издание заметным в России. Потом была служба в Московском цензурном комитете, периоды болезни; но, несмотря на тяжелые жизненные обстоятельства, мысль Леонтьева становилась все более напряженной, приобретала все больший размах и аналитическую глубину. Самым значительным выражением ее стал двухтомный сборник статей «Восток, Россия и славянство» (1885–1886). Издание принесло Леонтьеву известность, однако отношение к идеям автора высказывалось вяло и обнаруживало непонимание и неприятие их современниками.

* * *

Всегда увлекаемый своим «фанатизмом ярких красок и красивых линий, колорита и складок, фанатизмом, который» он «безумно, упорно и бесстыдно готов исповедовать», убежденный, что «поэзия *действительности* невозможна без того *разнообразия* — *положений и чувств*, которое развивается благодаря неравенству и борьбе...» (8, кн. 1, 636), — таким Леонтьев приходит в критику. Здесь никто так не близок ему — по темпераменту, чувственному жизнелюбию и из него вырастающему эстетизму, как Ап. Григорьев, который так же «искал поэзии в самой русской жизни, а не в идеале; — его идеал был — богатая, широкая, горячая русская жизнь, если можно, развитая до крайних своих пределов и в добродетелях, и даже в страстной порочности» (6, кн. 1, 8).

И когда Леонтьев разворачивает рефлексию над литературным материалом и как будто строит специально «эстетику литературы», он, в сущности, продолжает разрабатывать свою «эстетику жизни», для чего художественные «отражения» действительности служат ему зеркальным зондом, чистота и четкость изображения в котором им главным образом и ценились.

Двумя путями шел Леонтьев в критике. Первоначальный и обычный — осмысление собственного участия в современном литературном движении, уяснение творческих задач и приемов других писателей, выявление стилевых тенденций, идейных направлений в текущей словесности. Другой — особый, только Леонтьевым пролагавшийся в девятнадцатом веке, — путь «эстетического охранения»²⁰ — но не искусства («Чорт его возьми, искусство — без *жизни!*...» — 8, кн. 1, 299), а *жизни* через искусство, через литературу. С отчаянием наблюдая деэстетизацию жизни, он переносил свои надежды (слабевшие со временем) на гипотетическую «независимую, оригинальную, богатую даже и внешними формами, великорусскую культуру» (6, кн. 1, 456), которая таких надежд не

²⁰ Термин введен С. Г. Бочаровым. См.: Бочаров С. Г. «Эстетическое охранение» в литературной критике (К. Н. Леонтьев о русской литературе) // Контекст-1977. М., 1978. С 142–193.

оправдала, преимущественно же — на русскую литературу — единственное и последнее, как ему казалось, прибежище правды и красоты, где они сохраняются для жизни.

При этом на собственно литературных фактах критическое зрение Леонтьева фокусировалось с избирательностью и с той степенью остроты, которые обуславливались их отношением к «эстетике жизни» — охранительным или разрушительным. Прочие факты интересовали его гораздо меньше (какое бы значение им ни придавала тогда критика и общественное мнение) или вовсе не привлекали внимания. «Сквозь литературу»²¹ Леонтьев не продвигался как исследователь с целью изучения имманентных ее процессов — сквозь литературу он взглядывался в действительность, которая за ней стояла и которая волновала его гораздо больше, чем романы и стихи. «Литературный факт»²² — автор, персонаж, сюжет, прием — был значим для него не только (зачастую и не столько) как момент творчества или литературной эволюции, сколько как отсылка к жизненному явлению, с ценностью которого Леонтьев соизмерял ценность литературного факта, и ничто ему не препятствовало уподоблять персонажа реальному человеку (хотя бы и в «собирательном» виде) и ценностно сопоставлять с ними реального писателя — не в пользу последнего, а в пользу жизни. Поэтому естественно возникает у него эпатазирующее, казалось бы, суждение: «Без этих Толстых (то есть без великих писателей) можно и великому народу долго жить, а без Вронских мы не проживем и полувека», что убежденно пояснял далее: «Без них и писателей национальных не станет, ибо не будет самобытной нации» (8, кн. 1, 306–307). Ибо (как было сказано им прежде) «генералы меча <...> придают *форму* жизни; они способствуют ее охранению», а «софист и ритор» (профессор и адвокат) способствуют распаду эстетических форм жизни (7, кн. 1, 517).

У Леонтьева встречается немало объективных оценок, сходных по сути и тону с высказываниями избегавших крайностей критиков — оценок, не по-леонтьевски умеренных в эстетических требованиях. Он благожелательно находит достоинства не только у Г. И. Успенского и М. Е. Салтыкова-Щедрина, но и у Н. Г. Помяловского, о чьем Молотове в другом случае отзовется с негодованием. Критические упреки Леонтьева еще мягки, и он еще далек от желания, «чтобы всех Помяловских и Успенских сослали в какую-нибудь Сибирь» (6, кн. 1, 56) за стиливое преступление против «эстетики жизни».

Наряду с оптимистическими оценками национальной поэзии, Леонтьев по поводу «мирового значения» ее и русского культурного творчества вообще высказывал все большие сомнения. «Действительно, если взять Россию сравнительно с нациями Запада, то видишь, что явления сложного цветения у нас были гораздо слабее и бледнее, чем в главных пяти-шести политических организмах Европы. Разносторонний Гете резче и всемирнее по содержанию разностороннего

²¹ Заглавие книги Б. М. Эйхенбаума (1924). С. Г. Бочаров в своей работе говорит об отношении Эйхенбаума к литературно-критическому наследию Леонтьева, который способствовал установлению нового взгляда на Толстого и обоснованию «картины имманентной эволюции литературных форм и приемов как истинной истории литературы» (Бочаров С. Г. Литературная теория Константина Леонтьева // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 319).

²² Заглавие статьи Ю. Н. Тынянова (1924).

Пушкина. Равные по прелести формы “Фауст” и “Годунов” далеко не равны по всемирному значению содержания. Демон Лермонтова менее страшен и менее широк в своем влиянии, чем демон Байрона; он более примирим с жизнью; его утешает, например, “с резными ставнями окно”. Ту же сравнительную бледность и нерезкость найдем и на государственном, и на научном, и на философском поприщах, и в области искусств» (7, кн. 1, 477).

Весьма еще умеренная критичность подобных суждений о незначительности русского творчества в мировом масштабе могла сменяться возмущением, когда Леонтьев сталкивался с вездесущей российской неэстетичностью, о которой ему что-нибудь всегда напоминало, как однажды — некрасивый интерьер русского дома в Тульче. Он привел его в негодование, которое вспыхивало в нем не раз: «Я всегда готов был ненавидеть русский ум и русский вкус за недостаток творчества и стиля. Ни дерзкой, гениальной выдумки, ни могучего охранения» (6, кн. 1, 436). В Тульче, правда, приступ вскоре прошел, «память сердца» победила и на время примирила Леонтьева с обыденным русским бесстилием. Но в суждениях о русской литературе доля скепсиса возрастала и зачастую становилась преобладающей.

Леонтьевская теория «триединого процесса» хорошо описывала то, что происходило в значительной части реалистической литературы, и нужно признать, в частности, правоту Леонтьева в изображении эстетической деградации словесности от крупных стилевых систем к наборам мелких приемов в технике письма. «Примером вторичного упрощения всех прежних европейских стилей может служить современный реализм литературного искусства. В нем есть нечто и эклектическое (т. е. *смешанное*), и *приниженное*, количественно павшее, *плоское*. Типические представители великих стилей поэзии все чрезвычайно несходны между собою; у них чрезвычайно много внутреннего содержания, много отличительных признаков, много индивидуальности. <...> В настоящее время, особенно после 48 года, все *смешаннее* и сходнее между собой: общий стиль — отсутствие стиля и отсутствие субъективного духа, любви, чувства. Диккенс в Англии и Жорж Санд во Франции (я говорю про старые ее вещи), как они ни различны друг от друга, но были оба последними представителями *сложного единства*, силы, богатства, теплоты. Реализм простой наблюдательности уже потому беднее, проще, что в нем уже нет автора, нет личности, вдохновения, поэтому он пошлее, *демократичнее, доступнее* всякому бездарному человеку и пишущему, и читающему» (7, кн. 1, 380).

Многие писатели, полагал Леонтьев, поддались современному тематическому и стилевому диктату и не решались отступить от провозглашенного литературными авторитетами направления. Такая зависимость, нестерпимая для Леонтьева, побуждала его восставать против Гоголя, и он не скупился на уничижительные мнения о нем; даже признание гениальности писателя не помешало Леонтьеву назвать автора «Мертвых душ» «каким-то гениальным уродом, который сам слишком поздно понял весь вред, приносимый его могучим комическим даром» (8, кн. 1, 298).

Многочисленное повторение прилагаемых к разным элементам рассматриваемого текста определений «нужное», «ненужное», «ни к чему не ведущее» свидетельствует о неслучайности и важности их в леонтьевской критике. Они связаны с художественной телеологией произведения, которой Леонтьев придавал

особое значение. Всякий элемент должен быть поддерживаем другими и служить общей задаче — таков эстетический закон, для Леонтьева непреложный. Все, что разрушает телеологию, разрушает эстетику «единства в многообразии», — разрушает ее в литературе и, хуже того, разрушительно действует на эстетическое отношение к самой жизни. Ибо в силу своего слишком большого влияния русская литература, разрушающая, отрицающая прекрасное в себе, утверждает как норму в сознании, в обществе такое отрицание в отношении жизни. Охранение литературной эстетики есть охранение эстетики жизни. Как показали позднейшие времена, не изображение и оправдание в искусстве зла, а целенаправленное, торжествующее саморазрушение искусства санкционирует зло в обществе и саморазрушение последнего.

Возмущавшийся отсутствием «субъективного духа» в современном «массовом» реализме, Леонтьев, однако, не смог принять такой «дух», столкнувшись с Достоевским. Его эстетике отвечало прямое отражение ценностей жизни в творчестве, а не опосредованная личностью автора художественная трансфигурация их. «Все главные характеры Достоевского представляются ему «вариацией почти на одну и ту же психологическую тему: вариацией чрезвычайно талантливой, конечно, но все-таки вариацией на одну и ту же весьма субъективную и болезненную тему. В этом, конечно, и сила Достоевского; сила его лиризма и субъективности; но в этом и художественная слабость его. Тургенев, Писемский, Толстой, Маркевич, Островский ясно и верно *отражают* русскую жизнь. Достоевский глубоко *преломляет* ее, сообразно своему личному устроению» (8, кн. 1, 476) — последнее для Леонтьева означает искажение жизни — фактическое и эстетическое. «От лиц Достоевского не веет правдой жизни; от них веет только правдой собственного сердца автора, его пламенеющей искренностью» (8, кн. 1, 477), а эта вторая правда для Леонтьева совершенно недостаточна в романе. То, что она у Достоевского сверхлична, порождена его «реализмом в высшем смысле», — это осталось вне понимания критика.

Вместе с тем, Леонтьев не может отказать Достоевскому, «человеку, столь сильно чувствующему и столь *сердечно мыслящему*» (9, 203) в знании (и верном изображении) того, что все «горячее, самоотверженное и нравственно привлекательное обуславливается непременно более или менее сильным и нестерпимым *трагизмом жизни...* Доказательства этому можно найти во множестве в романах самого г. Достоевского» (9, 203). Последний его роман подвиг Леонтьева к почти восторженному прославлению вечной драмы существования, из которой рождается высокая эстетика жизни: «Горести, обиды, буря страстей, преступления, ревность, зависть, угнетения, ошибки с одной стороны, а с другой — неожиданные утешения, доброта, прощение, отдых сердца, порывы и подвиги самоотвержения, простота и веселость сердца! Вот *жизнь*, вот единственно возможная на этой земле и под этим небом *гармония*. *Гармонический закон вознаграждения* — и *больше ничего*. Поэтическое, живое согласование светлых цветов с темными — и *больше ничего*. В высшей степени цельная полутрагическая, полуясная опера, в которой грозные и печальные звуки чередуются с нежными и трогательными, — и *больше ничего!*» (9, 204).

Но решительных шагов в желательном Леонтьеву направлении писатель не сделал. В Пушкинской речи он пошел по своей излюбленной дороге, и Леонтьеву

пришлось разочарованно воскликнуть: «Опять эти “народы Европы”! Опять это “последнее слово всеобщего примирения”! Этот “всечеловек”!» (9, 209). Надежд Леонтьева Достоевский не оправдал.

Сквозная у Леонтьева-критика тема — «поэзия и правда», столь же давняя, сколь и неисчерпаемая для девятнадцатого века тема.

Под тремя то расходящимися, то совмещающимися углами зрения он стал разрабатывать ее на материале романов Толстого, обозначив эти углы в заглавии самой большой своей критической статьи: «Анализ, стиль и веяние» (1890). Романного материала (с небольшими добавлениями из «Севастопольских рассказов» и «Смерти Ивана Ильича») оказалось вполне достаточно Леонтьеву для самых значительных в критике той поры выводов о соотношении «поэзии и правды», литературы и действительности.

Неотступно преследуя приемы натуралистического реализма, Леонтьев находил местами у Толстого склонность к «придирчивости и мелочной подозрительности» анализа, что отразилось, по его мнению, даже в «Детстве и Отрочестве», в очерке «Севастополь в мае 1855 года», где авторская «потребность разыскивать у всех людей и при всяком случае *тщеславие* выразилась особенно сильно» (9, 316). Пример такого анализа критик нашел в избыточном «подмечании» жеста Кутузова: «Этот оттенок “*видимо, привычным жестом*” — тоже выражение или наблюдение не простое, неизбежное, а одно из тех, которые как-то *завелись* у нас с 40-х годов, — и всего такого множество в «Войне и Мире» (9, 323).

«Анна Каренина» уже освободилась от этой мелочной «придирчивой» манеры — там критика «поражает особенного рода удивительный, беспристрастный, *почти научный* по своей истине и тонкости психический анализ самых разнообразных оттенков» (9, 153). Тем более бросается Леонтьеву в глаза последняя подробность самочувствия Вронского, и вызывает возмущение: «Этот *больной зуб* не есть требование *жизни*; это личная потребность автора, еще не вполне пресыщенного натурализмом. Некрасивое и ненужное страдание это относится не к *жизненной* психологии действующего лица, а к *литературной* психологии самого романиста» (9, 332–333).

Толстовские описания пороговых состояний и умирания вызывали пристальное внимание критика, который первым их адекватно оценил. Особенный интерес Леонтьева к мотиву смерти у реалиста Толстого объясняется не в последнюю очередь особым отношением Леонтьева к событию смерти вообще, что обуславливалось и значением этого события в его жизненувствовании, и медицинским опытом. Он, можно сказать, с «охранительной» тщательностью выясняет смысл и степень правдоподобия соответствующих эпизодов в романах.

И с естественнонаучной скрупулезностью рассматривая их, сопоставляя с известными ему картинами физиологических процессов, он приходит к неопровержимым литературно-клиническим заключениям: «В этих трех изображениях смерти, — пишет врач-критик об изображении смерти Болконского, Ивана Ильича и Праскухина, — превосходно и со всею возможною, доступною человеческому уму точностью соблюдены все те оттенки и различия, из которых одни зависят от рода болезни или вообще поражения организма, а другие от характера самого умирающего и от идеалов, которыми он жил» (9, 283).

Вместе с тем символическая и аллегорическая образность у Толстого Леонтьевым оценивается высоко, когда она проистекает из жизненных истоков и включена в смысловые связи романа: «В этом “лесе” князя Андрея и в “облаке” Левина прелестно изображена другая черта нашей душевной жизни: сознаваемая нами *аллегорическая* связь природы с нашим сердцем и умом. <...> Здесь же оба героя Толстого увидели в природе сами то, чего искало их сердце: символы их собственного внутреннего состояния» (9, 307). Так «поэзия и правда», эстетика жизни и эстетика литературы соединились, в трактовке Леонтьева, поддерживая и охраняя друг друга.

Еще один чрезвычайной важности для Леонтьева вопрос (не во всех пунктах решавшийся им без колебаний) — вопрос об отношении поэзии к правде исторической. Последняя берется им в настроениях, мыслях, вкусах людей изображаемой эпохи («общепсихическая музыка» ее), в обстановке, в характерной общественной атмосфере, в стиле — все это он находит или не находит в произведении и называет это «веянием», иногда прибавляя такие определения, как «дух», «запах», «колорит», «общее дыхание».

Образцом здесь оказывается «дивная, безукоризненная» «Семейная хроника» С. Т. Аксакова. «Вот вещь, от которой истинно *веет и временем, и местом, и средой!*» (9, 340). Хотя это не роман, а хроникально-биографическое произведение, Леонтьев видит в нем историческую достоверность, возведенную в высокое эстетическое достоинство, и не избегающая «неблагообразных» подробностей документальность лиц и событий книги ему совершенно в этом не мешает — напротив, придает больший жизненный вес ее художественности.

Трудноразрешимым для Леонтьева остается вопрос: «мог ли гр<аф>Толстой вообразить внутренние процессы людей 12-го года так верно и точно, как он может представлять себе эти самые процессы у своих современников? Я спрашиваю: в *том ли стиле* люди 12-го года мечтали, фантазировали и даже бредили и здоровые, и больные, как у гр<афа> Толстого? — Не знаю, право: так ли это? — *Не слишком ли этот стиль* во многих случаях похож на психический стиль самого гр<афа> Толстого, *нашего чуть не до уродливости индивидуального* и гениального, т. е. исключительного, современника?» (9, 301).

Что же ценнее для Леонтьева — гений места и времени или гений писателя? Все-таки он склоняется предпочесть первое, говоря о нем чаще, подробнее, заинтересованнее. И это вполне отвечает неизменному у него примату ценностей жизни перед ценностями искусства, не только их связи, но и обусловленности первыми вторых.

Существенно, что Леонтьев проявил повышенный интерес (современным ему критикам не свойственный) к *смене стиля* в движении литературы, главным образом — в творческой эволюции Толстого²³.

Что писатель «со дня зачатия и со времени создания “Войны и Мира” до того неизмеримо (хотя и на той же почве шероховатого и ненужного) перерос всех

²³ Связанные с этими моментами идеи Леонтьева как предвещающие литературно-теоретические концепции двадцатого века специально отмечает С. Г. Бочаров. См.: Бочаров С. Г. Литературная теория Константина Леонтьева // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 318 — 319 и др.

современников своих во всех других хороших отношениях, что на пути правдивого и, так сказать, усовершенствованного реализма ничего больше прибавить нельзя» (9, 252), — этому факту Леонтьев находит объяснение не только в силе личной гениальности Толстого, но и в установленном критиком общем законе литературного процесса: «всякая художественная школа имеет, как и все в природе, свои пределы и свою точку насыщения, дальше которых идти нельзя» (9, 252).

Событие смены стиля управляется, таким образом, двумя факторами. С одной стороны, накопленный в натуралистическом реализме однородный стилевой материал своим избыточным количеством (в «точке насыщения») начинает отрицать свое эстетическое качество, утрачивает литературную стоимость — уже независимо от того, кто и как его продолжает использовать. С другой стороны, наработавший в своем творчестве такой материал писатель достигает личной «точки насыщения» и, чувствуя, что сменяющееся, новое тематическое и образное содержание не может быть выражено в прежних стилевых формах, отвергает их, переходит к иному стилю.

Классическая литературная эпоха дала такие творческие явления, которые эстетически удовлетворяли Леонтьева и еще не порывали с той эстетикой жизни, охранение и обоснование которой сделал своей задачей мыслитель. В дальнейшем процессе, как он и предвидел, возобладало прогрессирующее обесценивание в эстетическом отношении и искусства, и самой жизни.

Последние пятнадцать лет жизни Леонтьева тесно связаны с Оптиной пустыню. В оптинской аскетике он искал твердые, правильные и праведные формы для своей часто рвавшейся к опасному краю натуры, у старца искал он суровую школу своему слишком широкому и своевольному духу. Первые ступени этой школы он уже успел пройти к тому времени, когда старец Амвросий благословил его в августе 1891 г. на монашество. В Предтеченском скиту пустыни 23 августа 1891 г. Леонтьев принял тайный постриг с именем Климента. По настоянию старца Леонтьев, сразу после пострижения, должен был уйти из Оптиной и поселиться в Троице-Сергиевой лавре. 10 октября в Шамордино скончался старец; 12 ноября 1891 года в Сергиевом Посаде умер Константин Николаевич.

1

Л. Н. Андреев – редкостное, по-своему уникальное явление в русской литературе рубежа XIX–XX вв. Многочисленные попытки определить его место в реестре различных школ, направлений, течений всегда оказывались тщетными. Он сам упорно открещивался от любых навязанных ему ярлыков. В письмах к Г. И. Чулкову он признавался: «...я всегда хотел <...> стоять вне каких бы то ни было программ. Я хочу быть свободен, как художник, а программа связывает, и это мне ненавистно. <...> Куда я иду? А черт меня знает, куда. Иду и всё тут. А там пусть другие выслеживают мой путь и составляют литературный путеводитель»¹. Путь Андреева был сложным, извилистым, противоречивым, порой парадоксальным, но он утверждал, что в своем творчестве с юности неизменно оставался верен себе, своему интуитивному мировидению и мироощущению. Подразумеваемая личность и творчество писателя, К. Чуковский утверждал: «Было очень много Андреевых, и каждый был настоящий».²

Леонид Николаевич Андреев родился в 1871 г. в Орле. Как отметил Г. И. Чулков, он был «скиталец-разночинец, без всяких культурных корней по происхождению и по воспитанию».³ Отец его, Николай Иванович Андреев, землемер-таксатор, был, по словам писателя, «человеком ясного ума, сильной воли и огромного бесстрашия, но к художественному творчеству в какой бы то ни было форме склонности не имел. Книги, однако, любил и читал много, к природе же относился с глубочайшим пониманием и той проникновенной любовью, источник которой находился в его мужицко-помещичьей крови».⁴ Мать, Анастасия Николаевна (в девичестве Пацковская; 1851–1920), полуграмотная женщина польского происхождения, более всего запомнилась всем знавшим ее безграничной любовью к своему старшему сыну Леониду, рядом с которым она прожила до самой его смерти. В конце жизни он признавался в одном из позднейших писем к матери: «...что бы ни было с нами, куда бы ни заносила нас судьба, высоко или низко – никогда мы не теряли с тобою самой близкой душевной связи. Приходили и уходили люди, а ты всегда со мною оставалась, всё та же – верная, неизменная, единственная».⁵

Леонид рос разносторонне одаренным ребенком. С детства увлекался рисованием, живописью, проявляя яркие способности, очень много читал (Майн Рид, Жюль Верн, Ф. Купер, Диккенс и др.). Учился в Орловской классической гимназии. Еще в старших классах он начал вести дневники, в которых явно обозначились

¹ Письма Леонида Андреева. Предисл. и послесловие Г. И. Чулкова. Л.: Колос, 1924. С. 14, 20.

² Чуковский К. И. Люди и книги. М.: ГИХЛ, 1960. С. 497.

³ Там же. С. 34.

⁴ Андреев Л. Н. Автобиографическая заметка // Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М.: Изд. т-ва «Мир», 1915. Ч. 2. С. (далее – Автобиография).

⁵ Цит. по: Леонид Андреев. S.O.S. / Вступ. статья, сост. и примеч. Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 213 (далее – S.O.S., с указанием страницы).

первые ростки его словесного творчества, его дарования. Эти развернутые юношеские исповеди – опыт самопознания. В них нашли отражение мучительные раздумья о смысле жизни, о смерти, о Боге, о любви, душевные терзания, перипетии романтических историй и переживаний и т. д. Уникальность ранних дневников Андреева заключается в тесном переплетении личных будничных, повседневных реалий с вымыслами, фантазиями, интуитивными прозрениями, философскими и метафизическими размышлениями, психологическими наблюдениями, спонтанно рождающимися сюжетами и образами. Как отметил М. В. Козьменко, «в дневниках Андреева поражает усугубленная рефлексивность, крайняя сосредоточенность на собственных мыслях и чувствах, неизменно сопровождаемая напряженной самооценкой. <...> Таким образом, перед нами возникает весьма своеобразный тип повествования, который можно назвать “психохроникой”».⁶ Существенно, что в этих дневниках ощутимо серьезное влияние пессимистических идей философии А. Шопенгауэра («Мир как воля и представление») и Э. Гартмана («Философия бессознательного»).

Исключительно важную запись в дневнике Андреев сделал по окончании гимназии, накануне своего двадцатилетия, 1 августа 1891 г.: «Итак, я хочу быть известным, хочу приобрести славу, хочу, чтобы мне удивлялись, чтоб преклонялись пред моим умом и талантом. Всего этого очень трудно добиться, но данные у меня есть. <...> Я хочу написать такую вещь, которая собрала бы воедино и оформила те неясные стремления, те полу<o>сознанные мысли и чувства, которые составляют удел настоящего поколения. Я хочу, чтоб в моем сочинении отразилась вся многовековая культура человечества, вся современная социальная, моральная и интеллектуальная жизнь современного человечества. Я хочу на основании тысячелетнего опыта человечества, на основании самосознания, на основании науки показать человеку, что ни он сам, ни жизнь его – ничего не стоит. Я хочу показать, что на свете нет истины, нет счастья, основанного на истине, нет свободы, нет равенства, – нет и не будет. Я хочу показать, что вся жизнь человека – с начала до конца – есть сплошной бессмысленный самообман, нечто чудовищное, понять которое – значит убить себя. Я хочу показать, как несчастен человек, как до смешного глупо его устройство, как смешны и жалки его стремления к истине, к идеалу, к счастью. Я хочу показать несостоятельность тех фикций, которыми человечество до сих пор поддерживало себя: Бог, нравственность, загробная жизнь, бессмертие души, общечеловеческое счастье и т. д. Я хочу показать, как одна только смерть дает и счастье, и равенство, и свободу, что только в смерти и истина, и справедливость, что вечно одно только “не быть” и всё в мире сводится к одному, и это одно, вечное, незыблемое, есть смерть. Я хочу быть апостолом самоуничтожения. Я хочу в своей книге подействовать на разум, на чувства, на нервы человека, на всю его животную природу. Я хотел бы, чтобы человек бледнел от ужаса, читая мою книгу, чтоб она действовала на него как дурман, как страшный сон, чтобы она сводила людей с ума, чтоб они ненавидели, проклинали меня, но все-таки читали ее... и убивали себя. Мне хочется потешиться над человечеством, хочется вволю посмеяться над его глупостью, эгоизмом, над его легковерием»⁷. Андреев в конце жизни сам был поражен этим своим предсказанием. 29

⁶ Андреев Л. Н. Дневник. 1897–1901. М., 2009. С. 4, 5.

⁷ S.O.S. С. 62–63.

апреля 1918 г. он записал в дневнике: «Мне тогда не было полных 20 лет, я не писал еще никаких сочинений, кроме гимназических, и всё это было бы простой бравадой со стороны провинциального юнца, начитавшегося Гартмана, если бы... не дальнейшее. Как мог мальчишка так крепко сложиться, так ясно, хоть и наивно, начертать свой путь? Страшное некогда имя Леонида Андреева было осуществлением этой ребяческой мечты».⁸ Писателя удивило рано возникшее у него стремление к всесветной славе, к ниспровержению мировых авторитетов и постулатов, основополагающих, привычных устоев человеческого мировосприятия.

Возможно, изначально им подразумевалось какое-то выдающееся философское произведение, вбирающее в себя исключительные по значению идеи, мысли, пророчества. Но как впоследствии выяснилось, Андреев уже в самых истоках замыслил некое единое творческое целое: обширную, разноплановую многотомную книгу о смысле жизни и смерти человека, о вопросах войны и мира, о судьбах человечества и т. д. Действительно, многое сбылось.

В том же 1891 г. Андреев поступил на юридический факультет С.-Петербургского университета, в котором учился два года. Затем перевелся в Московский университет, который окончил в 1897 г. В студенческие годы Андреев испытал лишения, голод, обманчивые экстазы алкогольного дурмана, муки неразделенной любви, меланхолии, душевного одиночества. Экзальтированность его природы проявилась в нескольких попытках самоубийства (в частности, в 1892 и 1894 гг.); главные причины – разочарования в любви и утрата подлинного смысла жизни.

Первое выступление в печати: рассказ «В холоде и золоте» (Звезда. 1892. 19 апр. № 16). Затем Андреев напечатал еще несколько рассказов («Он, она и водка», 1895; «Загадка», 1895; «Чудак», 1896), а некоторые остались неопубликованными при жизни автора («На избитую тему», 1897; «Исповедь умирающего», 1898, «Две встречи», 1898 и др.). Л. А. Иезуитова, касаясь их содержания, отмечала: «Резкий субъективизм, тяготение к мировоззренческим вопросам, к тяжелым, темным состояниям одинокой души, и острое желание преодолеть одиночество, побороть окружающую тьму, добыть желанные ответы на большие вопросы жизни характеризуют ученические поиски будущего писателя».⁹ Примечательно, что тогда же была написана неопубликованная сказка «Оро» (1897) о двух демонах, изгнанных из рая падших ангелах; по отвлеченности «неземного» сюжета, стиливой и образной экспрессии она ничего общего не имела с сугубо бытовыми рассказами.

К концу 1897 г. относится начало тесного сотрудничества Андреева с московской газетой «Курьер». В ней он ярко проявил себя в качестве судебного репортера и фельетониста. Кратко хроника участия в этом издании Андреев представил так: «...сперва репортаж, потом маленькие фельетоны, потом большие, потом робкая пасхально-праздничная беллетристика и так далее».¹⁰ Фельетоны публиковались с конца января 1900 г. Чаще всего они выходили под рубрикой «Впечатления» (воскресные – под названием «Москва. Мелочи жизни»). Жанрово-тематический диапазон публицистики писателя был весьма обширным: от уличных зарисовок и

⁸ Там же. С. 63.

⁹ Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература серебряного века. Избранные труды. СПб., 2010. С. 21.

¹⁰ Автобиография. С. 245–246.

политических памфлетов до критических заметок и театральные рецензии (позднее некоторые из них получили заглавие: «Сфинкс современности», «Прекрасна жизнь для воскресших», «Ф. Г. Волков», «Дело Скитских», «Китайский роман», «Несколько слов о Художественном театре», «Диссонанс», «Русский человек и знаменитость» и др.). Фельетоны отличались разнообразными стилистическими приемами, полемическим задором, памфлетной заостренностью, юмором, искусным сочетанием сатиры, иронии, сарказма, гротеска, лирических отступлений и т. д. Значение этого жизненного и творческого опыта было серьезным.: «В фельетонах определился метод Андреева, обнаружилась философско-эстетическая основа его творчества: антиномичный склад его художественного мышления, трагизм как форма восприятия жизни».¹¹ В газетных жанрах также постепенно выработывались неповторимый стиль и поэтика прозы (а затем и драматургии) Андреева. Происходило взаимообогащение прозы и публицистики: в фельетонах возникали темы, сюжеты, мотивы, образы некоторых рассказов, а фельетоны вбирали в себя их художественную палитру.

Своим настоящим литературным дебютом Андреев считал публикацию в «Курьере» пасхального рассказа «Баргамот и Гараська» (1898. № 94. 5 апреля)¹². Писатель признавался, что он «написан под исключительным влиянием Диккенса и носит на себе заметные следы подражания».¹³ Горький свидетельствовал, что рассказ чем-то напомнил ему Помяловского.¹⁴

В течение двух лет Андреев напечатал в газете полтора десятка рассказов, среди них – «Алеша-дурачок» (1898), «Защита» (1898), (1899), «В Сабурове» (1899) и др. В основном это были бытовые, реалистические этюды, жанровые картинки, зарисовки. В таких ранних произведениях, как «Большой шлем» (1899), «У окна» (1899), «Ангелочек» (1899) явственно ощутим один из ключевых чеховских лейтмотивов: «страшно нестрашное». В них уже чувствуется стремление художника уловить «мистицизм в повседневности», подспудные, иррациональные силы, влияющие на обыденную жизнь героев: «...жизнь для него – страх и ужас, подчинение чему-то, что выше его, но чего понять или чему противостоять он не может».¹⁵ Критики обратили внимание на эту особенность начинающего писателя: «Леонид Андреев – не бытописатель в обычном смысле этого слова, т. е. не фотограф жизни... <...> “Необычайное” приковывает к себе; от “странного” веет силой подлинной жизни... <...> Интересуясь не внешней, а *внутренней историей* жизни, Л. Андреев с особенной охотой останавливается на явлениях, характеризующих именно эту внутреннюю сторону жизни. <...> “Ангелочек” – рассказ, грубая, реально-бытовая правда которого смягчена, просветлена глубоким символизмом».¹⁶ Со временем становилось всё более очевидным, что Андреев уже тогда, в 1898–1900 гг., писал не просто добротную беллетристику, – в его ранних рассказах явственно проступали черты самобытной

¹¹ Иезуитова Л. А. Указ. соч. С. 60.

¹² Так, в ноябре 1900 г. Андреев записал в дневнике: «...я пишу всего только 2 1/2 года, с 5 апреля 1898 г.!» (Андреев Л. Н. Дневник. 1897–1901. С. 214).

¹³ Автобиография. С. .

¹⁴ Книга о Леониде Андрееве. Пб.; Берлин, 1922. С. 7.

¹⁵ Иезуитова Л. А. Указ. соч. С. 71.

¹⁶ Треплев [А. А. Смирнов]. Разоренная жизнь. Рассказы Л. Андреева с точки зрения жизненной эволюции // Русская мысль. 1905. № 4. С. 1–2, 16; паг. 2-я (курсив Треплева).

художественной прозы с попытками проникновения в тайны человеческой жизни, психологии человеческих деяний. Летом 1901 г. Андреев признавался А. Измайлову: «...ненавижу день с его злобами и вот, с головою, сижу в “проклятых” вопросах о цели жизни, о Боге, о смерти, о нравственности».¹⁷

В сентябре 1901 г. в издательстве товарищества «Знание» вышел (на средства М. Горького) первый сборник Андреева «Рассказы», имевший читательский успех, заслуживший одобрение Н. К. Михайловского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова. Публицист-народник Н. К. Михайловский, определив его как «книгу о жизни и смерти», так подытожил свои интерпретации и размышления: «В слепой и равнодушной силе, рождающей и убивающей нас, нечего искать разума и справедливости, – таков итог наблюдений и впечатлений нашего автора. Но человек может внести в то кольцо, которым смыкаются жизнь и смерть, – и разум, и справедливость».¹⁸ Андреев воплощал в ранней прозе мистику страха перед фатальным случаем, подстерегающим роком, безысходностью нужды, перед искушающей и обманывающей жизнью, неминуемой смертью. Критик А. И. Богданович отмечал: «Каждый рассказ дает целую человеческую драму, в которой сказывается своеобразное умение автора видеть в простых и незаметных сторонах жизни глубокие мотивы, возбуждающие <...> бурю страстей, разыгрывающуюся перед нами и подавляющую читателя. <...> ...езде мы присутствуем и мучительно переживаем глубочайшую драму борющейся с судьбой всегда побеждаемой личности. Этот драматизм накладывает на всю книгу г. Андреева особую печать безысходной грусти, почти мрачного, едкого пессимизма и какой-то злобной тоски. / По силе изобразительного таланта, не расплывающегося в мелочах, а властно рисующего резкими и яркими штрихами, г. Андреев не уступает нашим первоклассным художникам. <...> Судя по такому началу, пред нами новая крупная литературная сила».¹⁹

Л. Толстой особо выделял «Рассказ о Сергее Петровиче», который и автор считал удачным «по значительности и серьезности содержания». 1 апреля 1900 г. он отметил в дневнике: «Это рассказ о человеке, типичном для нашего времени, признавшем, что он имеет право на всё, что имеют другие, и восставшего – против природы, которая создала его ничтожным, и против людей, которые лишают его последней возможности на счастье. Кончает он самоубийством – “свободной смертью”, по Нитцше, под влиянием которого и рождается у моего героя дух возмущения».²⁰ После выхода рассказа в журнале «Жизнь» Андреев записал 1 ноября 1900 г.: «Мое личное мнение – едва ли я напишу лучше. Громче, ярче, доступнее идиотам – я напишу. Но “героя *нашего* времени” – я создал, и больше не могу... <...> Единственно, что *оправдывает* мое существование – это “Сергей Петрович”!».²¹

Известность Андреева значительно возросла после выхода в 1902 г. 2-го издания сборника, в который вошли также рассказы «Петька на даче» (1899), «Бездна», «Набат», «Смех», «Стена», «В подвале» (все –1901). Уже в это время возникли споры о том, как соотносится проза Андреева с реалистическим направлением

¹⁷ А. А. Измайлов. Переписка с современниками. СПб., 2017. С. 50 (публ. А. С. Александрова).

¹⁸ Русское богатство. 1901. № 11. С. 73; паг. 3-я.

¹⁹ Мир Божий. 1901. № 11. Отд. 2. С. 74, 75.

²⁰ Андреев Л. Н. Дневник. 1897–1901. С. 206.

²¹ Там же. С. 216 (курсив Андреева).

русской литературы и с нарождающимися модернистскими течениями. И тогда же писатель заявлял, что, испытывая влияние разных художников и философов (Шопенгауэра, Ницше, Л. Толстого, Чехова, Гаршина и др.), ищет свой путь в искусстве, свой тип мышления и словесного самовыражения. Во многих ранних рассказах, навеянных будничной российской действительностью, явственно ошутим иррациональный, метафизический, философский подтекст. Сугубо бытовые темы и сюжеты так или иначе восходят к проблемам бытийного уровня.

По символистскому звучанию, подчеркнутой импрессионистичности, стилистике резко выделялись в книге рассказы «Набат» и «Стена». Н. Д. Урусов, интерпретируя тему «бессильных людей» в раннем творчестве Андреева, отмечал: «Все эти одинокие, безвольные, робкие люди, они лишь на мгновение озаряются “заревом пожара” (“Набат”) и, свершив определенный автором путь, снова погружаются во мрак ночи, снова гибнут в бездне одиночества».²²

Критик Треплев <А. А. Смирнов> писал: «“Набат”, маленький рассказ Л. Андреева, или даже не рассказ, а драматический отрывок, стихотворение в прозе, а вернее всего музыкальное произведение, симфоническая картина. Несмотря на яркие краски рассказа, на световые эффекты слова, тут для меня, по крайней мере, прежде всего музыка, нечто стихийное, говорящее сердцу, а не уму, – то, что волнует душу без определенных представлений, наполняя ее смутным, но властительным чувством. И это – чувство всё возрастающей тревоги, приближения и наконец прихода страшной опасности, угрожающей самому дорогому, что есть у человека. <...> Горит, всё горит!... Гибнет всё, что было приобретено человеком, человечеством, долгими годами, целыми веками непрерывного труда и заботливости, постоянных напряжений и усилий ума, – всё привычное и заветное, что стало почти второй природою людскою – погибает культура. <...> В “Набате” сгущенно дано, сконцентрировано настроение, которым в той или иной степени дышат почти все рассказы Л. Андреева. / Непосредственно же “Набат” мог бы служить *трагической увертюрой* к серии рассказов, посвященных кризису мысли, – ее решительным столкновениям с иррациональным и победам последнего начала».²³

Рассказом «Стена» Андреев несомненно дорожил. Он, как и «Набат», свидетельствовал о возможностях его как художника, ищущего новые выразительные средства, о широком диапазоне творческих проявлений. Ему казался важным и сам замысел. Рассказ воплощал нечто существенное в его мировоззрении и мироощущении. Есть доля истины в заостренном суждении кн. Н. Д. Урусова, высказанном в 1903 г.: «У каждого писателя среди разнообразных по идее и по сюжету произведений непременно должно быть хоть одно, в котором, как в фокусе, соединились все его стремления, убеждения. <...> Найти такое характерное произведение – значит найти ключ для разгадки души писателя. У Леонида Андреева два таких произведения, в которых совершенно определено выражен его взгляд на жизнь: это “Стена” и “Ложь”»²⁴.

«Стена» – сгусток аллегорий, символов, сложных метафор, которые должны были вызвать определенное впечатление, переживание, мыслительное напряжение.

²² Урусов Н. Д., кн. Бессильные люди в изображении Леонида Андреева. СПб., 1903. С. 27.

²³ Русская мысль. 1905. № 6. Отд. II. С. 91, 92.

²⁴ Урусов Н. Д., кн. Указ. соч. С. 13.

Вещь была написана в строго заданном образном ключе. Переводить ее на другой, более простой, внятный язык было почти бессмысленно. Она утратила бы свою экспрессию, заряд эмоционального воздействия. Однако Андреев однажды, в 1902 г., по просьбе одной из читательниц, счел нужным пояснить, прежде оговорившись: «Вполне определенными и строго ограниченными понятиями я не могу передать того, что представилось мне в виде образов живых и сложных, а потому не поддающихся регламентации. Только в общих чертах, и притом с риском ошибиться, отвечаю я на поставленный вами вопрос. / “Стена” – это всё то, что стоит на пути к новой, совершенной и счастливой жизни. Это, как у нас в России и почти везде на Западе, политический и социальный гнет; это несовершенство человеческой природы с ее болезнями, животными инстинктами, злобою, жадностью и пр.; это вопросы о цели и смысле бытия, о Боге, о жизни и смерти – “проклятые вопросы”. Люди перед стеной – это человечество в его исторической борьбе за правду, счастье и свободу, слившейся с борьбой за существование и узко-личное благополучие. Отсюда то дружный революционный натиск на стену, то беспощадная братоубийственная война друг с другом».²⁵

В рассказе различимы два вечных голоса: отчаяния и надежды. «Стена» – это своеобразный символ извечных пределов, на которые то и дело натываются те, кто ищет в мире лучшего, более совершенного. Мужество заключается в бесконечности неустанных, напряженных усилий, с которыми человек раздвигает эти пределы внутри и вне себя, подчас с ничтожными шансами на успех.

«Ложь» (1901) – импрессионистский рассказ о пограничном состоянии сознания человека, который маниакально доискивался правды, будучи уверенным, что она всегда оборачивается ложью.

Наиболее острая полемика разгорелась вокруг «Бездны», затронувшей проблему низменных инстинктов, половой распущенности, сексуального насилия. Падение студента Немовецкого, надругавшегося над изнасилованной бродягами, обесилевшей любимой девушкой, – акт какого-то патологического, иррационального цинизма. Андреева волновали потаенные уголки человеческой природы. Отвечая многочисленным оппонентам, категорически не принявшим финала рассказа (в частности, Л. Толстому), писатель возражал: «Можно быть идеалистом, верить в человека и конечное торжество добра и с полным отрицанием относиться к тому современному двуногому существу без перьев, которое овладело только внешними формами культуры, а по существу в значительной доле своих инстинктов и побуждений осталось животным...»²⁶ Горький отмечал: «Во всем, что касалось темных сторон жизни, противоречий в душе человека, брожений в области инстинктов, – он был жутко догадлив».²⁷

По словесной экспрессии, по степени сгущения мотива безумия близок к «Бездне» рассказ «В тумане» (1902) – история убийства отчаявшимся, заразившимся венерической болезнью гимназистом Павлом Рыбаковым проститутки. Целью писателя было не смакование пороков юноши, натуралистических подробностей, как многим показалось, а выявление трагической подоплеки его поступков, связанной с

²⁵ Звезда. 1925. № 2 (8). С. 258.

²⁶ Курьер. 1902. № 27. 27 янв.

²⁷ Книга о Леониде Андрееве. С. 16.

губительной атмосферой и укоренившимися обычаями всего общества. Автор так определил содержание своего рассказа: «...женщина и мужчина, по существу друзья, в силу разных жизненных неполадков мучают друг друга, оскверняют и оба несчастны, становятся врагами».²⁸

Другие грани человеческого безумия Андреев художественно исследовал в рассказе «Мысль» (1902). Это – история идейного «преступления и наказания». Доктор Керженцев, подверженный мании величия, подобно Раскольникову Достоевского, всецело оказывается во власти идеи сверхчеловека, которому «всё позволено», который бесчеловечно испытывает возможности своей преступной воли. Андреевым прослежен весь мыслительный процесс, приведший к убийству. Керженцев после убийства не раскаялся, а сокрушался, что мысли его оказались ущербными, ложными, несоразмерными с масштабом его личности.

Февраль 1902 года ознаменовался для Андреева счастливым браком: после долгого периода надежд и разочарований в любви он женился на Александре Михайловне Велигорской (1881–1906). К ней обращены были его проникновенные слова на подаренном сборнике рассказов: «Жемчужинка моя. Ты часто видела мои слезы – слезы любви, благодарности и счастья... <...> Ты одна из всех людей знаешь мое сердце, ты одна заглянула в глубину его – и когда люди сомневались и сомневался я сам, ты поверила в меня».²⁹

Яркой вехой в творчестве Андреева стала повесть «Жизнь Василия Фивейского» (1903) о горькой судьбе своеобразного «Иова нового времени», священника сельской церкви, борющегося с падающими на него невзгодами и бедами. Трагедия Фивейского заключается в невозможности противостоять фатальному стечению обстоятельств, «суровому и загадочному року» силами своего разума, своей души и веры. Его в конце концов охватывает какое-то трансцендентное отчаяние, парализует неумолимое бессилие. Перед смертью ему, на грани безумия, мерещатся апокалиптические картины, кажется, что «в самых основах своих рушится мир». Андреев в повести вновь и вновь размышлял о смысле и бессмысленности человеческих страданий, преднамеренной черной несправедливости земных и небесных наказаний. Слепая Божья кара – удел многих и виновных, и невинных. Здесь писатель, конечно, касался и большого для него вопроса о существовании и власти Бога. В. Г. Короленко справедливо отмечал: «Это вечный вопрос человеческого духа в его искании своей связи с бесконечностью вообще и с бесконечной справедливостью в частности. <...> Тема – одна из важнейших, к каким обращается человеческая мысль в поисках за общим смыслом существования».³⁰ В повести, при всем ее вневременном смысловом контексте, находили и тесную связь с современностью. Так, Блок признавался: «...что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, это я знал давно, знал еще перед первой русской революцией, и вот на это мое знание сразу ответила мне “Жизнь Василия Фивейского”...».³¹

2

²⁸ А. А. Измайлов. Переписка с современниками. С. 64.

²⁹ Андреев Вадим. Детство. М., 1963. С. 159.

³⁰ Короленко В. Г. О литературе. М., 1957. С. 360–361, 369.

³¹ Книга о Леониде Андрееве. С. 96–97.

К середине 1900-х гг. Андреев обрел широкое признание и славу одного из лучших русских писателей, несмотря на частые упреки в некоей искусственности, надуманности, противоречивости, манерности, претенциозности. Он неустанно совершенствует свой самобытный стиль, ищет и находит всё новые и новые разновидности реалистической прозы, экспериментируя на уровнях жанра, сюжетосложения, системы образов, мотивов и т. д.

В рассказе «Призраки» (1904) Андреев воспроизвел картины из жизни обитателей психиатрической лечебницы. Одним из ключевых в новелле является мотив смещения реального и призрачного, здорового и безумного, вообще характерный для творчества писателя. В образе сумасшедшего, который постоянно стучит во все закрытые двери, отчасти отразилась символика рассказа «Стена». Андреев признавался Горькому: «— Безумный, который стучит, это — я, а деятельный Егор — ты. Тебе действительно присуще чувство уверенности в силе твоей, это и есть главный пункт твоего безумия и безумия всех подобных тебе романтиков, идеализаторов разума, оторванных мечтой своей от жизни».³² Отметим, что критик К. Арабажин, не зная об этом свидетельстве автора, верно почувствовал одну из смысловых доминант «Призраков»: «Символика рассказа ясна: словно перед нами сам автор, безумно стучащий в двери истины; откроет одну, — а уже другая заграждает пути».³³ Трагический мотив смещения реального и призрачного, здорового и безумного становится одним из самых характерных, ключевых в творчестве Андреева.

Автор намеренно добивался иллюзии у читателя тождественности людей обычных и душевнобольных. Более того, жизнь посетителей ресторана «Вавилон», пожалуй, едва ли не более бессмысленна и нелепа, чем жизнь сумасшедших. Те и другие живут не подлинной, а иллюзорной, призрачной жизнью. Безусловно, в художественном мире Андреева безумие — одно из значимых скрытых и явных начал человеческого существования.

В рассказе «Вор» (1904), высоко оцененном Блоком, А. Ремизовым и др., Андреев повествует о том, как крестьянин, вор Федор Юрасов, притворившись лицедеем, надев чужую маску немца Генриха Вальтера, перестает быть самим собой и роковым образом отчуждается от людей и окружающего мира. В итоге — самоубийство от страха, отчаяния и неизбывной тоски.

На события русско-японской войны Андреев, чуткий к общечеловеческим потрясениям, откликнулся повестью «Красный смех» (1904). В начале февраля 1904 г. он писал Горькому о начавшейся войне: «Много страданий, мужества, огневой, стихийной жизни. Мир как представление исчезает, остается мир как воля».³⁴ По мере нарастания военных действий и неоправданных жертв писатель всё острее ощущал катастрофическую бессмыслицу этой бойни. Несомненно, изучая факты, военную хронику по газетным публикациям, он воспринимал и постигал страшные будни и тяготы войны интуитивно. Не опасаясь упреков в антипатриотизме, Андреев стремился с предельной, неотразимой силой изобразить «безумие и ужас» любой войны, показать, как корежат сознание и души людей боль, страдания и смерть. Не случайно, усиливая впечатление, он обильно вводил в текст элементы экспрессии,

³² Книга о Леониде Андрееве. С. 20.

³³ Арабажин К. И. Леонид Андреев. Итоги творчества. СПб., 1910. С. 52–53.

³⁴ ЛН. Т. 72. С. 194.

контраста, гиперболизации. По словам Г. Чулкова, «повесть – странное сочетание публицистики и беллетристики, исповеди и проповеди, святого безумия и простой ненормальности. <...> “Красный смех” – драгоценный психологический документ и любопытное литературное произведение».³⁵ Действительно, это произведение – новаторский художественно-публицистический манифест против вооруженного насилия, против всех бесчеловечных, «кровавых и диких кошмаров» войны. Андреева неотступно волновал вопрос: как человечество, вместе с его многовековой историей, цивилизацией, культурой, может допустить такое? «Красный смех» герой увидел в застывшей улыбке убитого на его глазах юноши, но он стал в повести всеобъемлющим, символическим образом-метафорой, выразившим подстерегающие всюду кровь, безумие и смерть: «Теперь я понял, что было во всех этих изуродованных, разорванных, странных телах. Это был красный смех. Он в небе, он в солнце, и скоро он разольется по всей земле...»³⁶ «Красный смех» – предвестие мировой эсхатологии войны.

Перипетии Первой русской революции с самого начала непосредственно затронули Андреева: в феврале 1905 г. он был арестован в Москве за то, что в его квартире прошло нелегальное заседание ЦК РСДРП. Его посадили в Таганскую тюрьму, где он находился полмесяца; затем был выпущен под залог, внесенный С. Т. Морозовым. В состоянии тревоги, вызванной угрозами со стороны черносотенцев, в ноябре 1905 г. писатель с семьей уехал в Германию.

Андреев, конечно, не мог не выразить своего отношения к революционным потрясениям в России. Однако сделал он это опосредованно: его интересовала не конкретная, а некая «универсальная» революция. Такому замыслу не противоречило даже то, что основой рассказа «Так было» (октябрь 1905) явно послужила Великая французская революция с ее экзальтированным брожением и хаосом. Критик А. Измайлов верно отметил: «Тут, в самом деле, нечто всеобъемлющее, типическое, органическое для всей истории. <...> аналогично разыгрывались и, может быть, будут разыгрываться революции в десятке других стран. И огромный маятник вечности будет отстукивать, как отстукивал тогда, в 1793 году, холодно, спокойно, бесстрастно: – Так было. Так будет...»³⁷ Безусловно, рассказ свидетельствовал о глубинном интересе писателя к феномену таинственной власти одного над многими, рабской психологии масс. Интуиция и предчувствия художника подсказывали ему, что финал стихийного гражданского противостояния в родном отечестве также будет трагическим и безысходным. Этот политический скептицизм Андреева позднее вполне оправдался... Между тем, скептическое отношение писателя к социальным переворотам не мешало ему сочувственно изобразить рабочего и его жену, которые готовы сражаться на уличных баррикадах, в миниатюре «Из рассказа, который никогда не будет окончен» (1907). Сам Андреев летом 1906 г., находясь в Финляндии, не раз выступал на митингах и собраниях в поддержку вооруженного мятежа. Правда, надежды его вновь рассеялись после поражения Свеаборгского восстания... Позднее отдаленным отголоском революции прозвучал рассказ «День гнева» (1910),

³⁵ Вопросы жизни. 1905. № 1. С. 304.

³⁶ Андреев Л. Н. Полн. собр. соч.: В 23 т. М.: Наука, 2017. Т. 4. С. 37.

³⁷ Измайлов А. «Так было» Леонида Андреева // Биржевые ведомости. 1906. 20 апр. №. 9248.

в котором выразилась неизбывная мечта художника о свободе, о благотворной силе стихии.

В повести «Губернатор» (1905) также по-своему отразились революционные кактализмы. На первый взгляд, мотивами к написанию могли послужить расстрел демонстрации 9-го января 1905 г. и убийство 4 февраля того же года великого князя Сергея Александровича. Но в основе авторского замысла лежала история смертельного покушения на уфимского губернатора Н. М. Богдановича в мае 1903 года. Андреева, избравшего в повести объективный этико-философский подход, интересовала (как и в рассказе «Иван Иванович», 1908) трагическая изнанка противостояния народа и власти. И у тех, и у других – своя правда. Зло таится в любом насилии, даже творящемся во имя блага, закона, справедливости, свободы. При ненормальном, дисгармоничном мироустройстве неизбежно страдают и гибнут представители обеих сторон. Люди оказываются заложниками уготованной им в жизни роли и участи. Поэтому добрый по сути, гуманный генерал-губернатор испытывает муки совести после расстрела голодающих рабочих и покорно ожидает справедливого возмездия революционеров-террористов.

В том же 1905 году Андреев дебютировал в качестве драматурга, написав пьесу «К звездам» (1905). Действие ее происходит в некоей неведомой стране, но чуткому читателю и зрителю понятно, о чем идет речь. Критик В. Львов-Рогачевский утверждал: «При чтении драмы “К звездам” читатель должен помнить, что за сценой происходит революция, не русская революция, а “революция вообще”. Где-то, в какой-то абстрактной стране восстал за новый мир какой-то абстрактный народ... <...> но под “революцией вообще” не трудно узнать русскую революцию: слишком горячо реагируют на события все действующие лица, русские революционеры, слишком много чисто российских подробностей».³⁸ В пьесе явственно выражено сочувствие автора к жертвам революции. Устремленный в будущее звездочет Терновский, узнав о гибели сына, не без возвышенного пафоса утверждал: «Умирают только те, кто убивает, а те, кто убит, кто растерзан, кто сожжен, – те живут вечно».³⁹ При этом Андрееву важно показать на фоне происходящих на родине социальных сдвигов значение человеческого духа, зовущего к новому, преображенному миру и человеку. Писатель подспудно размышлял о том, можно ли плодотворно сочетать «любовь к ближнему» с «любовью к дальнему»?

Почти следом за границей была написана драма «Савва» (1906) об анархисте-богоборце, мстителе, мечтающем о совершенно новом мире, для построения которого, как утверждал еще тургеневский Базаров, «сперва нужно место расчистить». Хотя зерно замысла зародилось в сознании писателя еще в 1902 г., реализовался он под влиянием восстаний и мятежей 1905–1906 гг. Свою художественную сверхзадачу Андреев сформулировал так: «Это попытка дать синтез российского мятежного духа в различных крайних его проявлениях. С этой точки зрения центральная фигура Саввы равноценна трем другим: Царю Ироду, Сперанскому, Тюхе. По цельности характера, по силе Царь Ирод, религиозный мистик, христианин, б<ыть> м<ожет>, даже выше Саввы, атеиста, мистика разрушения. Как всегда, я только

³⁸ Львов В. Литературные заметки: К жизни: (По поводу драмы Леонида Андреева «К звездам») // Образование. 1906. № 7. Отд. 2. С. 48–49.

³⁹ Андреев Л. Н. Полн. собр. соч.: В 23 т. Т. 4. С. 238.

ставлю вопросы, но ответа на них не даю...»⁴⁰ Весьма существенны в связи с пьесой мысли автора о титанических притязаниях главного героя в наброске «Записок Саввы Тропинина»: «Никакая революция, ни частная, ни общая, не освободит человека. Необходима мировая катастрофа. При всех уклонениях, жестокости и пр. – революция лишь ускорение и обострение процесса эволюции. <...> Ни направо, ни налево не сворачивает человека, а на несколько шагов бросает вперед. <...> В какую сторону – Савва не знает. <...> И отсюда необходимость катастрофы, страшного толчка, к<отор>ый изменил бы самое направление движения. Вроде перемещения земной оси. Быть может, погибнет всё, быть может, у человека *нет иного пути* – а может быть, новая земля и новый человек. <...> Избирает огонь, как наиболее разрушительное».⁴¹ Примечательно, что подобного рода утопичные идеи-мечты внезапного «преображения мира», мировой катастрофы были не чужды и русским символистам, в частности, Блоку, А. Белому, Г. И. Чулкову с его доктриной «мистического анархизма», ядром которой было воинственное неприятие существующего мира. Драма своим пафосом коренной трансформации бытия людей перекликается с идеями Ф. Ницше о сверхчеловеке.

Сценическая судьба первых пьес Андреева в России долго складывалась неудачно: они запрещались цензурой. Иначе сложилась история его третьей пьесы «Жизнь Человека» (1906). Это «представление в пяти картинах с прологом» изначально задумывалось как «нечто ирреальное». Форму для него Андреев выработал новую, необычную. В частности, в письме к Г. Чулкову он сообщал: «ни реализм, ни символизм, ни романтика – а что, не знаю...»⁴² Автор считал его «стилизованной драмой». Жизнь человека предстает в ней как предначертанная Судьба. Некто в сером – воплощение Рока. Ему вторят голоса посвященных свидетелей («старухи» и др.), имитирующие «голоса из хора» греческих трагедий. Аллегорична сама художественная схема пьесы, пронизанная идеей философского детерминизма. Ее безымянные герои могут служить прототипами любого конкретного человека ввиду неизбежной повторяемости ключевых моментов его повседневного бытия, при всем различии житейских нюансов. И в этой железной предопределенности незаурядному и рядовому человеку необходимо отыскать явный и скрытый смысл его существования. Драма была с успехом представлена на сценах театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге (в постановке В. Э. Мейерхольда) и Московского Художественного театра (в постановке К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко).

3

В конце ноября 1906 г. произошло сокрушительное несчастье в личной жизни писателя: в Берлине умерла после родов сына Даниила его любимая жена Александра Михайловна. Андреев очень тяжело переживал эту утрату. В первой публикации «Жизни Человека» он посвятил пьесу ее светлой памяти. В марте 1907 г. Андреев признавался в письме к В. В. Вересаеву: «Есть связи, которых нельзя уничтожить без непоправимого ущерба для души. И для меня отнюдь не праздный вопрос,

⁴⁰ Незданные письма Леонида Андреева: К творческой истории пьес периода первой русской революции / Вступ. статья, публ. и комм. В. И. Беззубова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1962. Вып. 119. С. 385.

⁴¹ Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М., 2012. С. 120 (курсив Андреева).

⁴² Письма Леонида Андреева. С. 12.

не пустячное сомнение – не похоронен ли вместе с нею Леонид Андреев». ⁴³ А позднее, 9 октября того же года, он записал в дневнике: «Думаю, что достиг предела страданий. Дальше – или смерть, или поворот к счастью. И сердцем безраздельно и страшно владеет мертвая Шуручка». ⁴⁴ Позднее Берлин Андреев, не называя, изобразил в антиурбанистическом рассказе «Проклятие зверя» (1908), посвященном памяти А. М. Андреевой-Велигорской. Рассказ по своей нарастающей эмоциональной энергии стиля, многообразию гротескных образов во многом экспрессионистский.

После смерти жены удрученный Андреев в декабре 1906 г. приехал по приглашению Горького на остров Капри. Там он написал ранее задуманную повесть «Иуда Искариот» (1907). По его словам, это было «нечто по психологии, этике и практике предательства». Тема предательства волновала писателя как психологическое явление вообще и как нередкое поправление идеалов революции в частности. Очевидно, что Андреев в повести абстрагировался от реалий канонического Евангелия и изобразил мифологизированных персонажей. Согласно художественной версии автора, Иуда, чье имя стало нарицательным, превратился в предателя от великой любви к Иисусу, такой, которой не было у других его учеников. Он возмнил, что достоин быть после смерти вровень с Учителем...

На Капри у Андреева возник и замысел повести «Тьма» (1907). В центре ее – аскетичный революционер-террорист и проститутка. Андреев прослеживает неожиданные метаморфозы, происходящие в душе и сознании героя в доме терпимости. Алексей, со своими идеями бесстрашного самопожертвования в борьбе за лучшее будущее, вдруг прозревает, что оказывается по-человечески ниже многогрешной Любы. Он пришел к покаянию и смирению гордыни, разделив участь множества «униженных и оскорбленных», живущих во «тьме». Это, однако, не история развенчания революционера и его дела, как казалось некоторым критикам, а попытка показать глубинную трагедию, потрясение людей, столкнувшихся лицом к лицу с горькой правдой жизни, о которой они не знали.

В экспрессионистской, условно-символистской манере Андреев создал очередное неореалистическое «представление» «Царь Голод» (1908). А. Измайлов воспринял драму как «трагическую сатиру»: «Карикатурно-злое и сатирически-язвительное, страшное и трагикомическое сливается в одно жуткое пятно на фоне горящего города, залитого кровью и содрогающегося от грохота стальных машин...» ⁴⁵. В пьесе персонафицированы такие символизированные силы, как Голод, Время, Смерть. Именно они, каждый по-своему, подталкивают отчаявшихся людей к восстанию. Во всех пяти картинах («Ц а р ь Г о л о д призывает к бунту р а б о т а ю щ и х», «Ц а р ь Г о л о д призывает к бунту голодную чернь», «Суд над г о л о д н ы м и» и др.) в намеренно утрированном виде драматург показывает уродливое, несправедливое устройство общества – бесправие бедных и угнетенных, самодовольство «сытых». Бунт черни подавлен. Но в финале мертвые, «словно из-под земли», грозят: «– Мы еще придем. Мы еще придем. Горе победителям». ⁴⁶ Это означало, что

⁴³ Реквием. С. 169.

⁴⁴ Андреев Л. Н. Дневник: 1897–1901 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 218.

⁴⁵ Слово. СПб., 1908. 21 марта. № 411. С. 2.

⁴⁶ Андреев Л. Н. Полн. собр. соч.: В 23 т. М.: Наука, 2013. Т. 6. С. 250–251.

грозные события будут повторяться в грядущем, пока кардинально не изменится существующий на земле миропорядок.

Когда Россия, тяжело переживая, осмысляла горькие следствия и уроки революции, Андреев в марте 1908 г. закончил работу над знаменитым «Рассказом о семи повешенных», посвященным злободневной теме смертной казни. Ранее в связи с введением военно-полевых судов (август 1906 г.) он с возмущением писал В. В. Вересаеву: «Только сумасшедшие могут додуматься до них, только сумасшедшие могут принимать их и рассуждать о них. Рассуждать!»⁴⁷ Художнику в данном случае несомненно были важны реальные факты (в частности, он был знаком с террористом В. В. Лебединцевым, ставшим прототипом Вернера). Но еще более весомое значение Андреев придавал предсмертным мыслям, ощущениям и душевным страданиям приговоренных к казни. Исходная точка авторского замысла – муки людей, узнавших о назначенном последнем сроке: «...не смерть страшна, а знание ее; и было бы совсем невозможно жить, если бы человек мог вполне точно и определенно знать день и час, когда умрет».⁴⁸ Это знание, полагал Андреев, – недопустимое нарушение одного из законов жизни. Казалось бы, перед лицом смерти все равны и должны вызывать сочувствие. Неслучайно террористы, прощаясь с жизнью, легко сближаются с Янсоном и Цыганком. Андреев признавался в одном из писем, что он даже с большей скорбью относился к казни последних. И все-таки автор акцентировал в рассказе кардинальное различие между революционерами, бескорыстно жертвующими собой ради высокой цели, и обычными уголовными преступниками. Особенно явственно это проявилось в восприятии неминуемой смерти экзальтированной, романтической Мусей: «И несказанная радость охватывает ее. Нет ни сомнений, ни колебаний, она принята в лоно, она правомерно вступает в ряды тех светлых, что извека через костер, пытки и казни идут к высокому небу».⁴⁹ Критики были почти единодушны: слово Андреева против смертной казни прозвучало на всю Россию очень мощно и веско.⁵⁰ Но важно подчеркнуть, что сам писатель не хотел упрощать: он рассматривал рассказ и как философское размышление в образах о метафизической границе жизни и смерти, бытия и небытия.

Знаменательными событиями 1908 года в жизни Андреева стали женитьба на Анне Ильиничне Денисевич (в первом браке Карницкой) и постройка своего дома в финской деревне Вammelssuу, на берегу Черной речки, впадающей в Финский залив (ныне Серово). У него в то время была, помимо прочих, «смутная мысль: сесть на какой-то границе, в нейтральной, интернациональной и безытной зоне. <...> И была идея о постройке... огромного дома в пустыне, как бы на краю, в преддверии земли Ханаанской: хотел 1) сделать *красивую* жизнь, 2) сурово замкнуться для трагедии. Сесть не только вне классов, вне быта, но и вне *жизни*, чтобы отсюда, как мальчишка через чужой забор, бросать в нее камнями».⁵¹ Писатель обрел наконец в своем доме относительное душевное равновесие.

⁴⁷ Вересаев В. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 409.

⁴⁸ Андреев Л. Н. Полн. собр. соч.: В 23 т. Т. 6. С. 49.

⁴⁹ Там же. С. 79.

⁵⁰ Вскоре Андреев опубликовал публицистическую статью «О казнях. Из частного письма» (Эпоха. СПб., 1908. 15 сент. С. 1).

⁵¹ S.O.S. С. 38.

Уйти от себя он все-таки не мог. В творчестве Андреева продолжали преобладать элементы пессимистического, трагического мировоззрения. В этом психологическом состоянии Андреев пишет, по определению А. Луначарского, «философско-этический диалог» «Мои записки» (1908) и драму «Черные маски» (1908). «Мои записки» – не столько диалог, сколько длинный, запечатленный на бумаге монолог, исповедь пожизненно заключенного, рационалиста-позитивиста, поверившего в гармоничное устройство замкнутого пространства, искусственно созданного мира, существующего по законам тюрьмы, в одиночество как панацею от противоречий и хаоса жизни: «Я хочу показать, – говорит герой, – как человек, *осужденный на смерть*, свободными глазами взглянул на мир сквозь решетчатое окно своей темницы и открыл в мире великую целесообразность, гармонию и красоту». ⁵² Между чувствами и разумом он выбирает разум. Он вывел «формулу железной решетки»: «...это та схема, в которой расположены управляющие миром законы, упраздняющие хаос и на место его восстанавливающие забытый людьми строгий, железный, ненарушимый порядок». ⁵³ Рассказ о спасительном тюремном застенке доведен Андреевым до логического абсурда: герой, которого в старости выпустили на волю, сооружает свою собственную тюрьму, добровольно отказываясь от реальной и духовной свободы. По мнению исследователя, «для Андреева попытки разумно осмыслить мир – безумная затея, в основе которой лежит стремление спрятаться от изначального Хаоса, от роковой зависимости человека от “Некоего в сером”, в руках которого методично и неизбежно догорает свеча». ⁵⁴

«Черные маски» – фантазмагория видений, галлюцинаций, масок-призраков в полубезумном, раздвоенном сознании герцога Лоренцо, alter ego автора, драма о борьбе в его душе мрака и света, правды и лжи, добра и зла. Аллегорический смысл пьесы косвенно выражен в одном из примечаний к «Моим запискам»: «...замок – это душа; господин – это человек, властитель своей души; странные маски – это те силы, которые действуют в душе человека и в таинственное существо которых он не может проникнуть никогда». ⁵⁵ Критик А. Р. Кугель так писал об игре актера театра В. Ф. Коммиссаржевской К. В. Бравича, исполнявшего роль Лоренцо: «Он менял маски и чередовал интонации, но одновременно быть убийцей и самоубийцей, покойником и причитальщиком, самим собою и двойником, замаскированным и незамаскированным, слугою Сатаны и Господина – задача решительно непосильная». ⁵⁶ Андреев, огорченный непониманием и неприятием его сценического замысла, «печальной судьбы» героя, сетовал: «И сколько бы я ни пояснял, никогда не поймет меня тот, кому чужды терзания совести бунтующей, печаль потерянных надежд, горе любви обманутой и дружбы попорченной». ⁵⁷ По мнению Г. Чулкова, автор, как и его герой, «не знает, кто правит миром – Бог или Сатана, и в этой грубой постановке темы есть та сумасшедшая правда, от которой не убежишь и не спасешься никакими

⁵² Андреев Л. Н. Полн. собр. соч.: В 23 т. Т. 6. С. 113 (курсив Андреева).

⁵³ Там же. С. 146.

⁵⁴ Генералова Н. П. «Мои записки» Леонида Андреева (К вопросу об идейной проблематике повести) // Русская литература. 1986. № 4. С. 175. Здесь фигурируют образы из драмы «Жизнь Человека».

⁵⁵ Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 6. С. 147.

⁵⁶ Новая Русь. СПб., 1908. 4 дек. № 111. С. 5.

⁵⁷ Утро России. 1909. 2 дек. № 47. С. 6.

“гносеологиями”, “идеализмами”, “эстетствами” и т. д.).⁵⁸ Позднее, после октябрьского переворота 1917 г., Андреев воспринимал эту пьесу как пророческую. В сентябре 1919 г., накануне смерти, он писал Н. К. Рериху: «О “Черных Масках”. Только в дни революции я понял, что это не только трагедия личности, а и трагедия целой революции, ее подлинный печальный лик. Вот она, Революция, зажегшая огни среди мрака и ждущая званых на свой пир. Вот она, окруженная зваными... или незваными. <...> И как это случилось, что трагедия личности, какую была задумана эта пьеса, стала трагедией *истории*, революции? Тут много интересного».⁵⁹

Совершенно иную манеру и тональность Андреев избрал в мелодраме «Дни нашей жизни» (первоначальное название: «Любовь студента», 1908). По большей части это вполне реалистичные сцены из студенческой жизни. Пьеса во многом автобиографична: в ней нашли отражение воспоминания драматурга о годах учебы в Московском университете. Крах любви Глуховцева к бывшей институтке Ольге (Оль-Оль), которая по воле матери стала содержанкой, – история о том, как юные мечтания и грезы разбиваются о страшные, жестокие «риффы» реальности. Два года спустя Андреев создал другую пьесу о студенческих буднях: «Gaudeamus» (1910). Образ Старого студента схож в чем-то с Глуховцевым из «Дней нашей жизни». В обеих пьесах автора волновали симптомы глухого послереволюционного «безвременья»: приземленность устремлений, безволие, разочарование в идеалах, преждевременная усталость духа.

Следует отметить, что впоследствии Андреев считал период 1906–1908 гг. вершинным в своем творчестве. В дальнейшем, казалось ему, рост его как художника-гения прекратился. В 1918 г. он, размышляя о причинах этого явления, признавался в письме к С. С. Голоушеву: «А коротко так: я силен и я единственный, пока я разрушаю, пока я “Елезар”, под видом какового в свое время изобразил себя. И я слаб, обыкновенен, похож на многих и теряюсь в писательской толпе, когда я пытаюсь утверждать, утешать, обнадеживать <и> успокаивать. Коли ты Елезаром родился, так таким и живи...»⁶⁰

4

В 1909–1910 гг. творчество Андреева-драматурга весомо преобладало над прозаическим. При этом он по-прежнему свободно совмещал пьесы реалистические с модернистскими. «Анатэма» (1909) – гротескное, причудливое смещение реальных и экзотических, отвлеченно-символических картин, персонажей и образов. Показательно описание сцены в начальной ремарке: «В глубине сцены <...> стоят огромные, железные, наглухо закрытые ворота, знаменующие собою предел умопостигаемого мира. За железными воротами <...> обитает начало всякого бытия, Великий Разум вселенной. / У подножия врат <...> стоит Н е к т о,

о г р а ж д а ю щ и й в х о д ы. <...> ...стоящий на грани двух миров, Он двойствен своим составом: по виду человек, по сущности Он дух. <...> Среди камней <...> показывается А н а т э м а – так именуется Некто, преданный заклятию».⁶¹ Сатана-Анатэма искушает бедного еврея Лейзера богатством, которое досталось в

⁵⁸ Современное слово. СПб., 1908. 4 нояб. № 384. С. 5.

⁵⁹ Цит. по: S.O.S. С. 323, 324.

⁶⁰ Цит. по: S.O.S. С. 234.

⁶¹ Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1994. Т. 3. С. 396–397.

наследство от брата. Он раздаёт всё свое имущество бедным. Однако его огромные деньги не спасают ни собственную семью, ни бесчисленных нищих. Обездоленная беднота, не веря в справедливость на земле, требует ее от Давида как чуда свыше, равного прозрению слепых или воскрешению из мертвых. Альтруист Лейзер гибнет под градом камней нищих, но он становится бессмертным перед лицом Вечности.

На рубеже 1900-х–1910-х годов Андреев все больше тяготеет к театру «панпсихе» («панпсихизма»). Главные постулаты этого андреевского понятия: весь мир с его пространством и временем (включая неживой, предметный) объективно и субъективно является одушевленным, одухотворенным; душа и сознание каждого отдельного человека – часть этой всеобщей, вселенской души; художником улавливаются импульсы из сфер бессознательного и подсознательного. На первый план на сцене выходят проявления психических, душевных состояний человека, а также противоборство его нередко разнонаправленных мыслей. В программных «Письмах о театре» (1912, 1914) Андреев формулировал, опираясь на опыт Чехова-драматурга: «...сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, всё дальше отходит от внешнего действия, всё больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний. <...> Жизнь стала психологичнее, если можно так выразиться, в ряд с первичными страстями и “вечными” героями драмы: любовью и голодом – встал новый герой: интеллект. Не голод, не любовь, не честолюбие: мысль, – человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, – вот кто истинный герой современной жизни... <...> То же и в современной любви – даже в ней, и во всяком глубоком проявлении жизни – от внешнего выражения в поступках действие ушло в глубину и кажущуюся неподвижность переживаний. <...> Все предметы мира видимого и невидимого входят лишь как части одной большой души...».⁶² Очевидно, что особенности такого рода пьес могут быть наиболее явственно реализованы на сцене, причем с доскональным учетом пространственных авторских ремарок. Здесь причудливо смешивались элементы драмы и прозы.

«Анфиса» (1909) – первая из пьес Андреева, в которой отчасти воплотились некоторые принципы и приемы такой «панпсихологической» драмы. В центре коллизий – сложный, порой загадочный внутренний мир Анфисы, противостоящей всем другим персонажам пьесы, она пытается сохранить цельность своей натуры. Душевные страдания других как бы обволакивают Анфису. Она вбирает их в себя. Конечно, герои совершают какие-то действия, поступки, словесные эскапады, но зритель должен почувствовать прежде всего внутреннюю борьбу ее чувств, эмоций, мыслей. И. Анненский прозорливо отметил: «“Анфиса” не только стихийное, органическое, но и сознательное, принципиальное отрицание чеховщины. <...> “Анфиса” интеллектуальна, она тревожна, требовательна. / Аляповатое зрелище это волнуется новым волнением. В “Анфисе” не то, чтобы тема какая-то развивалась, а вся она из мысли выросла, мысль ее патетична».⁶³

Более целенаправленными попытками создать «новый театр» стали пьесы «Екатерина Ивановна» (1912), «Профессор Сторицын» (1912), «Мысль» (1914). Первую

⁶² Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 512, 513, 514, 525.

⁶³ Анненский И. Ф. Театр Леонида Андреева // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 326.

Андреев, считая одной из лучших своих драм, называл «социал-психологической». Главная героиня для автора, при всех ее роковых падениях, – «религиозна до фанатизма, у нее есть вера величайшая – в предопределение. Правда, по пьесе Ек<атерина> Ив<ановна> – почти непрерывный бунт и возмущение, но мне кажется, что в конце я уже дал ту новую Ек<атерину> Ив<ановну>, какую она представляется мне в дальнейшем. Не здесь, не в пьесе Голгофа, а в том, что должно быть дальше...»⁶⁴ Андреев особо выделял в спектакле сцену танцующей героини, «танец женской души, женского существа»: «эти неумелые движения, эти мучительные ломаные линии – это изломы души, это взмахи переломанных крыльев. Это мучительно: она не может танцевать того, что от нее требуют. Но тот ритм, ритм души чистой, души женственной и легкой, она потеряла и никак не может найти: в этом драма Ек<атерины> Ив<аны>».⁶⁵ Андреева волновала судьба стремящейся к гармонии, светлой по природным задаткам женщины, которая была исковеркана несправедливой средой, предательством и малодушием самых близких людей. Не только пластика, мимика, жестикация героини, но и одушевленные предметы обстановки, пейзажи должны были отразить сложную гамму ее переживаний.

Те же экзистенциальные мотивы фатального неблагополучия, отчуждения, душевной и духовной несовместимости героев прослежены и в «Профессоре Сторицыне». Внешне связанные узами родства и дружбы, они прямо и исподволь подтачивают устои своей жизни. Однако смерть в финале от разрыва сердца прозревшего Сторицына не должна, по мысли автора, восприниматься как безнадежная трагедия: он оставляет после себя веру в высшие, нетленные начала бытия: красоту, добро, любовь, будущее...

В основу «Мысли» был положен ранний одноименный рассказ. Однако Андреев настаивал на кардинальном отличии его от пьесы, «современной трагедии». Автор пытался показать на сцене в игре актеров прежде всего интеллектуальную подоплеку преступной человеческой мысли, «в ее страданиях, радостях и борьбе».

Несколько особняком в драматургическом контексте этого периода стоит лирико-символическая пьеса «Океан» (1911). Ее очень трудно поставить на сцене; едва ли не главное в ней – обширные авторские ремарки, в которых противопоставлены образы-символы неподвижной Земли и вечно бушующего Океана. Автор так передал свое понимание произведения: «Океан и берег, человек и стихия. Там вечная правда, правда неба и звезд, правда Океана, стихии, а на берегу человек с его маленькой правдой, с его жалостью, нравственностью, законами, и вечная борьба...»⁶⁶

Андреев экспериментировал и в малых жанрах драматургии: «Любовь к ближнему» («сатирическая миниатюра для сцены»; 1908), «Кающийся» («представление в одном действии»; 1913), «Упрямый попугай» («символическая поэма»; 1913), «Конь в сенате» («водевиль в одном действии из римской истории»; 1915), «Монумент» («комедийка в одном действии»; 1916).

Художник неотступно размышлял о неизбежных противоречиях, конфликтах, о тотальном релятивизме человеческого бытия, о «нераздельности и неслиянности» его темных и светлых, добрых и злых начал. О том, насколько трудно

⁶⁴ Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М., 2012. С. 98.

⁶⁵ Там же. С. 77.

⁶⁶ Наш журнал. 1910. № 5. С. 28.

быть милосердным, благонравным, безгрешным, он написал, в частности, в проникнутом иронией и горечью рассказе-притче «Правила добра» (1911).

В том же 1911 г. Андреев завершил работу над первым своим романом «Сашка Жегулев». Писатель свидетельствовал: «Я взял один из характернейших моментов русской истории: эпоху развала революции». ⁶⁷ Прототипом главного героя послужил известный в конце 1900-х гг. «русский Робин Гуд» атаман А. И. Савицкий, орудовавший со своей бандой «лесных братьев» в Черниговской, Орловской и Могилевской губерниях. Саша Погодин, по легенде автора, как бы всей своей судьбой, сходной с житием, с детства приурочен испытать «золотую чашу» страдания, к мученической смерти. Не случайно у него необычные, «большие, темные, иконописные» глаза, образ его матери сопоставим с образом Богородицы. По готовности к самопожертвованию он напоминает террориста Вернера-Лебединцева из «Рассказа о семи повешенных». Андрееву Саша Погодин-Жегулев интересен также с точки зрения хитросплетений в его душе и деяниях добра и зла, светлого и inferнального начал, Христа и Антихриста. Смутное время социальных потрясений порождало кардинальные деформации, сломы не только в стране, народной жизни, но и в судьбе отдельного человека – и обычного, рядового, и незаурядного, избранного. Это, по словам Андреева, было время, «когда тоскует душа великого народа, – мятется тогда вся жизнь, трепещет всякий дух живой, и чистые сердцем идут на заклятие». ⁶⁸

Сугубо бытовую мелодраму «Не убий» («Каинова печать», 1913) верный себе Андреев попытался представить в виде фантазмагии, иногда доводя до уровня мифологизированного иносказания: «Оставаясь противником чистого реализма, я сгустил краски, некоторые положения и характеры довел до крайности, почти до шаржа или карикатуры, <...> вообще на старой литературной квартире расположился по-своему». ⁶⁹ В частности, одна из ключевых в пьесе – сцена безудержной пляски убийцы Кулабухова Якова, в чем-то сходной с безостановочным вихревым плясом Иродиады после усекновения главы Иоанна Предтечи: «*Феофан*. <...> Вот тебе мой сказ: и будешь ты отныне и до века плясать, как плясовица Иродова». ⁷⁰

Знаменательным событием в жизни писателя стал выход в свет сразу двух собраний сочинений: в петербургских издательствах «Просвещение» ([В 13-ти т.]; 1911–1913) и А. Ф. Маркса ([В 8-ми т.]; 1913). Это было весомым свидетельством огромной популярности творений художника.

В 1913 г. Андреев создал очень важную для него новеллу «Полет», о которой так писал близкому другу С. С. Голоушеву: «Ко мне есть ворота, откуда удобнее совершать обозрение. Это мой рассказ “Полет” или “Надсмертное”, а в рассказе оном слова утвердительные и предвещательные: на землю я больше не вернусь». ⁷¹ Семантика заглавия и содержание новеллы несомненно иносказательны, аллегоричны, символичны: это не просто полет на аэроплане летчика-мечтателя Ю. М. Пушкарева

⁶⁷ Горький и Леонид Андреев. С. 187.

⁶⁸ Андреев. Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 23.

⁶⁹ Учен. зап. ТГУ. Вып. 266. Тарту, 1971. С. 233.

⁷⁰ Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1994. Т. 4. С. 582. Андрееву наверняка было известно предание о дочери царя Ирода в стилизованном пересказе А. М. Ремизова (см.: Ремизов А. М. Пляс Иродиады // Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 14. Звезда надзвездная. СПб., 2018. С. 162–179, 593–600; публ. и комм. В. Н. Быстрова).

⁷¹ Реквием. С. 133.

(детский прототип его – мальчик Юра Пушкарев в рассказе «Цветок под ногой», 1911), а устремленность освобожденного духа человека к иному миру, иной стихии, к неземным высотам, к вечности, бессмертию. В своем последнем полете Пушкарев ощутил безмерное счастье, а именно оно является «утверждением вечной жизни и отрицанием смерти, и не бывает счастье другим».⁷² Как писатель-новатор Андреев всегда не прочь был воспринимать себя свободным «авиатором» в искусстве: ему были дороги в творчестве полет фантазии, вдохновения, открытость художественных пространств и путей.

Когда в июле 1914 г. в судьбы людей вмешалась «высшая мистика войны» (Блок), Андреев, всегда яростно выступавший против любых ее проявлений, стал решительно поддерживать вооруженную борьбу с Германией. Он твердо уверовал в то, что «разгром Германии будет разгромом всей европейской реакции и началом целого цикла европейских революций».⁷³ Прежде всего патриотический пафос писателя выразился в ряде публицистических очерков, посвященных «освободительной войне» («В сей грозный час», «Гибель», «Любите солдата, граждане», «Наши», «Слово о Сербии» и др.). «Мы приняли войну как необходимость, – императивно утверждал Андреев, – и мы приняли ее без колебаний. <...> Начав войну, мы доведем ее до конца: до полной победы над Германией; и здесь не должно быть ни сомнений, ни колебаний. <...> Победить Германию необходимо, это – вопрос жизни и смерти не только для России, <...> но и для европейских государств».⁷⁴

Уже в 1914 г. писатель создал и опубликовал пьесу о войне «Король, закон и свобода», действие которой происходит в сражающейся с немцами Бельгии. Один из основных постулатов драмы: война в своих истоках и последствиях является непоправимым безумием, о чем Андреев писал еще в «Красном смехе». Не случайно некоторые герои пьесы становятся сумасшедшими от ужасов кровопролития, страдания невинных людей, огня и смерти. С войной непосредственно связаны также рассказ «Ночной разговор» (1915) и повесть «Иго войны» (1916), имеющая подзаголовок «Признания маленького человека о великих днях».

В финале «Ночного разговора» пленный русский профессор и революционер предрек императору Вильгельму: «...ваша гибель неизбежна».⁷⁵ В повести Андреев показал, как постепенно вторгались в жизнь и сознание городского обывателя, бухгалтера Дементьева отдаленные «ужасы и треволения» войны. Все события и впечатления хронологически изложены в его исповедальном дневнике. Вначале он «с огромным любопытством смотрел на картину европейского пожара, гадая о каждом новом дне».⁷⁶ Но потом – «война начинает слишком сильно действовать на нервы, нет никакой возможности избавиться от нее хоть на день», «появилась в душе какая-то тянущая тоска, почти болезненная меланхолия»⁷⁷, известие о гибели на фронте близкого человека Павлуши, смерть дочери Лидочки, потеря работы и заработка, неотступные мысли о самоубийстве... Конечно, герой повести и все его домочадцы стали жертвами мировой бойни. Дементьев, отказавшись от самоубийства, в какой-

⁷² Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. С. 307.

⁷³ Горький и Леонид Андреев. С. 547.

⁷⁴ Андреев Л. Н. В сей грозный час. Статьи. Пг.: Кн-во «Прометей». 1915. С. 5, 6, 7.

⁷⁵ Андреев. Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 25.

⁷⁶ Там же. С. 27.

⁷⁷ Там же. С. 28.

то момент вдруг «увидел всю войну, какая она ужасная, какая гибельная».⁷⁸ И именно тогда произошел внутренний переворот: он нашел в себе силы влиться в ряды тех, кто помогал воюющим, при всех своих несчастьях он спасся тем, что приобщился к «всеобщему страданию», в отличие, например, от взбунтовавшегося Василия Фивейского.

В годы войны были созданы и произведения, прямо не связанные с нею: в частности, драмы «Тот, кто получает пощечины» (1915), «Самсон в оковах» (1915), «Младость» (1916), «Собачий вальс» (1916), «Реквием» (1916), «Милые призраки» (1916). Пьесы эти подчеркнуто разноплановы, разнородны по жанру, тематике, структуре, идейно-философской проблематике и т. д.

В первой из этих пьес клоун французского цирка Тот воплощает образ дерзкого шута, призванного донести нелицеприятную правду о жизни, о низменных, жалких, мелких страстях и интересах людей. Автор разъянял скрытый, обобщенно-мифологический смысл драмы: «В этой пьесе есть спор между язычеством Эллады и христианством, отравившим любовь; в этой пьесе-сказке повествуется о прекрасных богах, мучимых земным засильем, заблудившихся в лабиринтах мелких человечков и их тяжелых страстей...»⁷⁹ Исходом этого противостояния стала смерть от яда, которым герой отравил сначала свою возлюбленную, похожую на древнегреческую богиню Психею акробатку-наездницу Консуэллу, а потом себя самого. Мотив убийства и самоубийства ради высшей свободы и перехода в иную ипостась бытия всегда волновал Андреева.

О пьесе «Самсон в оковах» (она не была опубликована и поставлена при жизни автора), главным персонажем которой является библейский герой, Андреев сообщал в январе 1915 г. В. И. Немировичу-Данченко: «Это большая по размеру и внутреннему значению трагедия, многокрасочная, широкая, подобная “Анатэме”. Действуя согласно моему взгляду на новый театр, я дал трагедию на переживаниях, не формальную, психо-реальную, что было довольно трудно при историчности и экзотичности сюжета. <...> По настроению и мысли вещь подъемная, и при отсутствии намек на войну была бы как раз к настоящему серьезному времени».⁸⁰ Андреева в данном случае вновь вдохновляло приобщение к вечным библейским сюжетам и древнегреческой трагедии, к плодотворному мифотворчеству.

Особое значение Андреев-драматург придавал пьесе-мистерии «Собачий вальс» (подзаголовок ее: «Поэма одиночества»), явно находящейся в ряду пьес его театра «панпсихе». Он прямо признавался, что это «вещь не случайная, <...> в этой вещи выражен я весь».⁸¹ По замыслу, герои ее – вольные и невольные марионетки в руках судьбы, какой-то внеличностной, внерациональной воли. Незамысловатая лейтмотивная музыкальная пьеса служит в ней символическим выражением бессмысленности, пустоты, бездуховности существования многих людей. В сентябре 1916 г. Андреев писал В. И. Немировичу-Данченко, убеждая поставить драму в МХТ: «“Собачий вальс” – это самый потайной и жестокий смысл трагедии, отрицающей смысл и разумность человеческого существования. Уподобление мира и людей танцующим

⁷⁸ Там же. С. .

⁷⁹ Цит. по: Андреев Л. Пьесы. М., 1959. С. 581–582.

⁸⁰ Учен. зап. ТГУ. Т. 28. Вып. 266. С. 259.

⁸¹ Там же. С. 285.

собачкам, которых кто-то дергает за ниточку или показал кусочек сахара, – может быть кошунством, но никак не простым и глупым неприличием».⁸² Устремленность главного героя – уйти из мира, в котором всё подчинено власти денег. «Америка» Генриха Тиле оказывается в конце концов «Америкой» Свидригайлова из романа Достоевского, т. е. самоубийством. Андреев хотел подспудно отразить в этом произведении одиночество своей души в искаженном, дисгармоничном «страшном мире» марионеток, которое сам постоянно испытывал.

Замысел пьесы «Милые призраки» (первоначальные названия: «Юность и слава», «Живые и мертвые») Андреев обозначил так: «Это нечто “из Достоевского” – кусочек его психо-биографии. Конечно, все факты, за исключением прихода Некрасова и Белинского, вымышлены. Мне важны были не факты, а его душа, как я ее себе чувствую, образы его души, из которых впоследствии сложились образы его произведений. Вся вещь романтична, и особенно романтична основная идея, которую я стремился провести: о высоком и благородном назначении писателя, как друга всех труждающихся и обремененных».⁸³ В драме явно различимы и автобиографические мотивы.

В символично-панпсихической одноактной пьесе «Реквием» Андреев осуществил очередной драматургический опыт. В ремарке указано, что «всё действие происходит в пустоте». «Пустота» здесь означает некое искусственное глухое пространство, лишённое жизни, движения, перспективы, ярких эмоций. В этой «пустоте» находится маленький театр, созданный для одного-единственного представления, зрителями которого станут деревянные куклы. Актеры уподоблены призракам, один за другим умирающим на сцене согласно своей роли. Здесь уместно шекспировское изречение: «Весь мир театр, а люди в нем актеры». Аллегорический театральный мир Андреева в «Реквиеме» – безысходный, мрачный, угасающий. Главный лейтмотив драмы – обреченность на смерть одинокой и опустошенной души человека.

Пьеса отчасти отражала душевный надлом, беспросветную тоску, мучительную депрессию писателя в тот период. Так, в марте 1916 г., находясь в петроградской лечебнице для нервных болезней, он с горечью констатировал: «Такая печальная, такая мрачная, такая тоскливая моя жизнь. Сколько ни оглядываюсь назад – всё позади мрачно, страдание, темнота. <...> Я уже сейчас не молод, всё *погибло*, здоровье безнадежно плохо, доживать приходится последние года, и ничего, что могло бы украсить, *смягчить*, сделать радостною эту последнюю тропу жизни. Клевета, преследования, неладья дома, неустройства в личной жизни, всё тяжелое, всё смутное. Тоскливая жизнь».⁸⁴

5

Новый, пусть короткий, но обнадеживающий и окрыляющий, этап в жизни Андреева наступил в начале 1917 г. Он был прежде всего связан с событиями

⁸² Там же. С. 282–283. Ср. также ретроспективную дневниковую запись от 22 авг. 1918 г.: «...“Собачий вальс” не имеет дна, ибо его основанием служит т о т мир, н е п о з н а в а е м ы й. Оттого он кажется висящим в странной и страшной пустоте. Но разве эта мнимая пустота не есть основание и основание всего мира?» (Андреев Вадим. Детство. С. 224; или: S.O.S. С. 138.).

⁸³ Цит. по: Андреев Л. Н. Пьесы. М.: Искусство, 1959. С. (примеч. В. Н. Чувакова).

⁸⁴ S.O.S. С. 27–28 (курсив Андреева).

Февральской революции. Предвосхищая ее, Леонид Николаевич записал в дневнике еще 31 декабря 1916 г.: «Чувство большой бодрости, силы и жизни. Не обман ли? Уверен, что <19>17 г. несет мир и революцию».⁸⁵ Апофеозом восторга стала ночь с 27 на 28 февраля: «Нынче – 27 Февраля 1917 г. один из величайших и радостнейших дней для России. Какой день!»⁸⁶ Среди первых его горячих откликов стала статья «Памяти погибших за свободу»; в ней он с пафосом утверждал: «Это они дали нам ту радость освобождения, для которой нет слов и выражения».⁸⁷ Андреев становится редактором литературно-художественного и критического отдела петроградской газеты «Русская воля», публикуя в ней публицистические статьи на острые, актуальные темы. От почти бескровного переворота писатель ждал не только свержения самодержавия, но и победы истинной демократии, приоритета общечеловеческих ценностей, социальной справедливости, духовного раскрепощения людей, которые должны были стать «свободными детьми свободной России».⁸⁸ При этом он мечтал, после окончания мировой войны, о распространении русской революции в другие страны, о «всемирной революции». Максималист Андреев категорично утверждал: «...нам мало свободы для самих себя – мы хотим, чтобы свобода была победоносной для всего мира; для нашей свободы мало России – пусть она завоевывает мир».⁸⁹

Однако уже через несколько дней Андреев пережил разочарование и первые мрачные предзнаменования и сомнения: «Праздник души кончился. Положение очень трудное и тревожное. <...> С ужасом думаю, что нас ждут дни Коммуны, вся ее история: короткое торжество и массовый расстрел».⁹⁰ Ему казалось, что Революция всё больше обретала признаки темного бунта и хаоса, непредсказуемого по своим последствиям: «Это был тот страшный момент, когда вся Россия оказалась в полном трагическом смещении всех своих живых сил, – и бунтарских и истинно революционных. <...> Это были те страшные дни, когда оглохшая, полуослепшая Революция, сбитая с толку услужливо-наглым и лживым Бунтом, перестала понимать самое себя и начала с ужасающей быстротой терзать и терять своих друзей. И это было началом того необыкновенного периода, когда в русскую Революцию вступил новый герой – Дьявол».⁹¹ Худшие опасения оправдались...

В октябре 1917 г. к власти пришли Ленин и большевики со своим пониманием демократии и свободы. Не случайно Андреев после перерыва продолжил записи в дневнике именно в ночь с 25 на 26 октября (по ст. ст.) 1917 г.: «Печальный, холодный и жуткий вечер. С девяти идет стрельба у Зимнего Дворца: пулеметы, орудия, отдельные выстрелы. <...> И темная неизвестность. Большевики захватили город и власть, но насколько? В течение дня и вечера их победа казалась полной; и страшно было смотреть на арестованных офицеров, которых куда-то ввели и всё ввели солдаты под нашими окнами. <...> Что будет? Жутко и холодно».⁹²

⁸⁵ Там же. С. 29. Примечателен прогноз, сделанный писателем через две недели: «По моим расчетам в 1917 г. я должен умереть» (Там же).

⁸⁶ Там же. С. 30.

⁸⁷ Русская воля. 1917. 5 марта. № 1 (новая нумерация). С. 1–2.

⁸⁸ Андреев Л. Призыв // Русская воля. 1917. 22 апр. № 75. С. 2.

⁸⁹ Русская воля. 1917.

⁹⁰ S.O.S. С. 30.

⁹¹ Там же. С. 365.

⁹² Там же. С. 31, 32.

В период революционного лихолетья Андреев почти перестал писать художественные произведения. Помимо публицистики и писем свои раздумья о происходящем он пространно изливал в дневнике, который не предназначался для печати. В частности, в феврале 1918 г. Андреев отметил: «Мне надо разобраться самому и в том, что происходит, и в своих мыслях по этому поводу».⁹³ Неустанно ратуя за коренные перемены в стране и обществе, он не мог принять сопряженного с насилием «революционного деспотизма» Ленина, большевизма как «дикой помеси Революции и Бунта, свободы и тирании»⁹⁴, беспощадной гражданской междоусобицы, близорукости, «дряблости и ничтожности» интеллигенции, позорного заключения мира с Германией...

Отчаяние Андреева в конце концов вылилось в утопичной, но страстной статье-призыве «S.O.S.» (6 февраля 1919), обращенной не только к неравнодушным европейцам-союзникам, но к людям всего мира, которых волнует судьба России и ее многострадального народа. Статья была переведена на многие языки. «Поймите, – обращался писатель, – что это не революция, то, что происходит в России, уже началось в Германии и оттуда идет дальше! Это Хаос и Тьма, вызванные войною из своих черных подполий и тою же войною вооруженные для разрушения мира. <...> Только твердо организованная, разумная сила в состоянии бороться с безбрежным хаосом, с бесформенным, широким, всепроникающим Бунтом. <...> Организуйтесь! Формируйте батальоны и армии!»⁹⁵

В августе 1918 г. Андреев начал работу над своим последним крупным произведением, романом «Дневник Сатаны» (1919), который назвал «злой и мрачной вещью»⁹⁶. «Это фантастический роман, героем которого является дьявол. Действие романа происходит в довоенные годы», – делился он в одном из интервью.⁹⁷ Роман – смелый, необычный, во многом загадочный, новаторский эксперимент: в нем коварный бессмертный дух Дьявола вселился в брентную оболочку убитого им американского миллиардера-альтруиста Вандергуда. Андреев изображает, с одной стороны, Сатану, который хочет, подобно Воланду в «Мастере и Маргарите» Булгакова, познать мир людей, внести в их жизнь добрые начала (тут очевидны переклички и с Анатемой), а с другой – некую разновидность сверхчеловека, безгранично циничного авантюриста Фому Магнуса (имя его можно условно обозначить как «Могущественный Нигилист»). Магнус в своем презрении к людям, в преступлениях неизмеримо превзошел самого дьявола. Он в бесчеловечных глобальных намерениях уповает на фантом «чуда», способного взорвать инертное, безвольное сознание человека и тем самым переделать, перевернуть мир. Утопия «чуда» превращения уродливой, ненормальной жизни людей в рай на земле, в царство свободы и справедливости – движущая сила всякой революции, которая в своем ослеплении не остановится перед вероломством, насилием и убийствами. По мере погружения в действительность мировосприятие Дьявола все время двоятся, сознание его мечется между человеческим и сатанинским, добром и злом. И Сатана, пришедший из преисподней, увидел в людском мире постыдное преобладание разного калибра «чертей», зла,

⁹³ Там же. С. 33.

⁹⁴ Там же. С. 365.

⁹⁵ Там же. С. 347 (курсив Андреева).

⁹⁶ Там же. С. 146.

⁹⁷ Там же. С. 355.

лжи, лицемерия, расчета, наживы. Роман остался незавершенным, но очевидна центральная идея Андреева: человечество в начале XX века с его войнами, революциями, переворотами, многомиллионными жертвами оказалось более страшным и зловещим, чем ирреальные потусторонние силы.

У писателя в начале 1919 г. были серьезные планы и замыслы (в частности, он собирался ехать в Америку для чтения лекций и антибольшевистской пропаганды), но им не суждено было сбыться. Несомненно, свою смерть он предчувствовал еще за несколько лет до кончины: с юности слишком уязвимым, натруженным, израненным было его сердце. Андреев скоропостижно скончался 12 сентября 1919 г. в финской деревне Нейвала, где жил на даче. Там он и был похоронен. В 1956 г. его останки были перезахоронены на Волковом кладбище Петербурга.

* * *

Связь Андреева-неореалиста с реалистическими традициями и в то же время с модернистскими тенденциями эпохи рубежа веков никто не оспаривает. При этом сложность конкретной идентификации заключается в том, что в творчестве художника причудливо скрестились, с одной стороны, синтез разных эстетических школ, направлений, стилей, а с другой, – собственные художественные искания и практики. Сам писатель прямо заявлял: «Моим идеалом является богатейшее разнообразие форм в естественной зависимости от разнообразия сюжетов».⁹⁸

Как показывают текстологические изыскания и комментарии издающегося в настоящее время Полного собрания сочинений Л. Н. Андреева, писатель освоил и трансформировал в своем творчестве огромный материал: литературно-художественный, философский, исторический, социологический, многообразные труды ученых. Об этом свидетельствует обилие в его произведениях явных и скрытых цитат, реминисценций, аллюзий и т. д.

Еще современники отметили коренные свойства Андреева-человека и Андреева-художника. Так, К. И. Чуковский прозорливо писал: «В том-то и заключалась особенность его писательской личности, что он, – плохо ли, хорошо ли, – всегда в своих книгах касался извечных вопросов, метафизических, трансцендентных тем. Другие темы не волновали его.<...> Он – трагик по самому своему существу, и весь его экстатический, эффектный, чисто театральный талант, влекущийся к помпезному стилю, к традиционным преувеличенным формам был лучше всего приспособлен для метафизико-трагических сюжетов».⁹⁹

Несомненно, многие тексты Андреева до сих пор таят в себе немало загадок и тайн. «Нет: он не умер, – утверждал А. Белый, – раскроется в будущем; мы сумеем понять в изреченном им неизреченное... <...> Он хотел быть о г р о м н ы м – не для себя: он хотел отразить в своей брэнной писательской поступи – поступь Века...».¹⁰⁰

⁹⁸ Русское слово. 1907. 5 окт. № 228.

⁹⁹ Книга о Леониде Андрееве. С. 89.

¹⁰⁰ Там же. С. 191–192.

ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ И.А. БУНИН

Сам себя считавший всю жизнь «прежде всего поэтом»,¹ Иван Алексеевич Бунин (1870–1953) остался в сознании читателей главным образом прославленным прозаиком, первым из русских писателей получившим Нобелевскую премию по литературе (1933).

Воспринимавшийся как хранитель классических традиций предыдущего «золотого» века русской литературы, он и в настроении, и в построении своих сочинений куда более точно выразил экзистенциально-обостренное самоощущение человека XX века.

Глубоко укорененный в самом существе и веществе русской жизни, он постоянно разрывался между «западным» и «восточным» пониманием жизни и смерти, пережил гибель родины, полжизни провел в изгнании и в своих произведениях воссоздал утраченный въяве мир.

Пересечение этих контрастов и задает тот интегральный образ Бунина, которым он остался в истории литературы.

Его творческое самоопределение как поэта только кажется парадоксальным. По складу своего мироощущения и таланта Бунин, подобно многим художникам, был *лириком*, наделенным способностью воспринимать и изображать действительность образно и эмоционально. «Я никогда не писал под воздействием чего-нибудь извне, но всегда писал „из самого себя“»,² — признавался он. Его творчество — как стихотворное, так и прозаическое — имело общий источник в той стихии жизни, которую Бунин чувствовал именно как поэтическую, и в этом преломлении поэзия мыслилась им не как род литературы, а как ритм и основа мироздания. Главным принципом художественного и личного мировосприятия Бунина было созвучие — повтор и эхо, взаимное отражение бытия и каждой из его частиц. Созвучие себя и вселенной, отзвук в себе древней и вечной жизни, узнавание в себе своего далекого предка, обжигающее воспоминание в своем «сегодня» своего прошлого — эти «рифмы», чрезвычайно остро переживаемые Буниным, пронизывали всё его существо и создавали ритм его внутренней жизни. В литературной плоскости созвучие и ритм являются органическими свойствами поэзии, так что, говоря о себе как о поэте, Бунин говорил о сути своей личности, которая могла выражать себя и в стихах, и в прозе. Поэтами в его понимании были и Тургенев, и Чехов: в первом из них он отмечал

¹ См.: «А я все-таки <...> прежде всего поэт. Поэт! А уж потом только прозаик» (Одоевцева И. В. На берегах Сены. М.: Худож. литература, 1989. С. 251). Аналогичные свидетельства приводятся и другими мемуаристами (А.В. Бахрах, Б. А. Нарциссов, З. А. Шаховская, Ю. Л. Сазонова и др.), причем все они относятся к 1930–1940 годам, когда Бунин уже почти полностью оставил собственно поэтическое творчество.

² Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. Вступ. ст. А. Т. Твардовского; Примеч. О. Н. Михайлова и А. К. Бабореко, В. Г. Титовой, А. С. Мясникова, П. Л. Вячеславова, О. В. Сливицкой, Л. В. Котляр, В. С. Гречаниновой, Н. М. Любимова. М.: Худож. литература, 1965–1967. Т. 9. С. 375. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте: Бунин-9, с указанием тома и страницы.

определяющую роль «звука»,³ о втором писал как об одном «из самых величайших и деликатнейших русских поэтов» (*Бунин-9*, 9. С. 186).

Но в отличие от гармонии, сложившейся в литературе XIX века, лирическое чувство Бунина было сверхинтенсивным, трагически разорванным между восторженной поглощенностью природным космическим бытием и мучительным вопрошанием о судьбе в нем своего личного «я». Ни встреча, ни узнавание, ни эхо не имели для него длительности, — только на миг окатывали иным знанием, которое человек, по Бунину, несет в себе уже до рождения и до которого поднимается в высшие моменты своей жизни. Собственно этот миг узнавания и был для Бунина квинтэссенцией поэзии, она была для него прежде всего онтологией, и уже потом эстетикой. Ощущение бесконечного и безначального мира, в котором человек чувствует себя принадлежащим вечности и при этом знает о своей неминуемой смерти, — непреходящая проблема личного бессмертия, отразить которую и в жизни, и в творчестве Бунину выпало с особенной остротой и болью. Превозмочь эту боль он не мог, но он смог запечатлеть ее в слове: бунинское творчество представляет собой одно из ярчайших воплощений этого сплава *причастности* великому и прекрасному миру и своей *частности* в нем. Это разрывающее душу сочетание противоположных начал лежит в основе бунинской метафизики. В отличие от декларативной устремленности символистов за пределы земного бытия, Бунин не отделял метафизику от вещиности и дал в своих произведениях образец иного, конкретного и чувственного, и оттого едва ли не более глубокого постижения мира.⁴

Более чем полувекковая писательская судьба Бунина оказалась надвое поделена русской революцией и эмиграцией. Получив широкое признание до этого катастрофического перелома, дважды лауреат Пушкинской премии (1903 и 1909), почетный академик Императорской Академии наук по разряду изящной словесности, автор полемических повестей и рассказов о русской деревне и национальном характере, Бунин тем не менее на протяжении первых десятилетий своего творчества был заслонен литературной модой на модернизм. Но уже в первые годы во Франции он стал восприниматься как первый из русских прозаиков за рубежом, и присуждение Бунину Нобелевской премии было воспринято как историческое оправдание и победа всей русской эмиграции. Изгнание не погубило, а укрепило его художественный дар и придало его сочинениям новое измерение: они стали воскрешением прошлого, увиденного сквозь призму утраты, личного воспоминания и всеобъемлющей памяти. Меняясь со временем, Бунин всю жизнь оставался на редкость цельным, ясно мыслящим, страстным и виртуозно владеющим словом писателем. Его произведения читаются сегодня не только как одна из глав истории русской литературы, но прежде всего как актуальный опыт погружения в первоосновы жизни, мира и человека.⁵

³ См.: Бабореко А. К. Бунин. Жизнеописание. Изд. 2-е. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 169. Далее ссылки на это издание даются сокращенно: Бабореко, с указанием страницы.

⁴ Об этом см. прежде всего: Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. Франкфурт-на-Майне; М.: Посев, 1994.

⁵ Жизнеописание Бунина, составленное на основе его личных записей и свидетельств его ближайшего окружения, см.: Двинятина Т. М. Иван Бунин: Биографический пунктир: в 2 т. СПб.: Вита Нова, 2020.

* * *

«Я происхожу из старого дворянского рода, давшего России немало видных деятелей, как на поприще государственном, так и в области искусства, где особенно известны два поэта начала прошлого века: Анна Бунина и Василий Жуковский, один из корифеев русской литературы, сын Афанасия Бунина и пленной турчанки Сальмы.⁶

Все предки мои всегда были связаны с народом и с землей, были помещиками. Помещиками были и деды, и отцы мои, владевшие имениями в средней России, в том плодородном поддестепье, где древние московские цари, в целях защиты государства от набегов южных татар, создавали заслоны из поселенцев различных русских областей, где, благодаря этому, образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым» (*Бунин-9*, 9. С. 267).

Иван Алексеевич Бунин родился 10 (22 нов. ст.) октября⁷ 1870 года. Его отец, Алексей Николаевич Бунин (1827–1906), помещик Орловской и Тульской губерний, окончил только первый класс Орловской гимназии (учился там вместе с Н. С. Лесковым), в Крымскую войну участвовал в обороне Севастополя (и встречался там с Л. Н. Толстым), а по возвращении домой, в августе 1856 года женился на своей двоюродной племяннице Людмиле Александровне Чубаровой (1835?–1910). От отца Бунин унаследовал «подвижность, веселость, художественное восприятие жизни», от матери — «грусть, задумчивость, силен<ую> впечатлительность», — и контраст между характерами родителей определил «противоположные стороны натуры» их сына.⁸

Бунин был седьмым ребенком в семье. До него родились братья Юлий (1857–1921; публицист, общественный деятель, народник), Евгений (1858–1935; помещик, художник-любитель), затем (с 1859 по 1865) — четверо детей, умерших в раннем возрасте: Анатолий, Константин, Олимпиада, Сергей. Позже родились сестры Мария (1873–1930) и Александра (1874–1879; в «Автобиографической заметке» и «Жизни Арсеньева» Бунин называет ее Надей). В 1867 году семья, чтобы дать образование старшим сыновьям, переехала в Воронеж, где на Большой Дворянской ул., д. 3 и родился Иван Бунин.

Когда весной 1874 года старший брат Юлий Бунин блестяще, с золотой медалью, окончил гимназию, семья, уже испытывавшая к тому времени денежные затруднения, вернулась в наследственное поместье матери Бунина на хуторе Бутырки Елецкого уезда Орловской губернии. «Тут, в глубочайшей полевой тишине, летом среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло все мое детство, полное поэзии печальной и своеобразной» (*Бунин-9*, 9.

⁶ Неточность, имя матери В. А. Жуковского — Сальха.

⁷ Далее все даты до февраля 1918 года даны по старому стилю.

⁸ Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / Вступ. ст., примеч. А. К. Бабуреко. М.: Вагриус, 2007. С. 34. (Далее ссылки на это издание даются в основном тексте: Муромцева-Бунина, с указанием страницы.) Подробно о своих родителях Бунин писал в «Автобиографической заметке» (1915), см.: Бунин-9, 9. С. 254–256.

С. 254). Близость к природе и крестьянским основам жизни определила устремления всех трех Буниных: и Юлия, тесно связанного с народническими кружками, и Евгения, ставшего рачительным помещиком, и Ивана, будущего автора «Деревни».

Воспринятая от родителей двойственность характера навсегда соединила в Бунине противоположные чувства: печали и радости, скорби и восторга, горечи и сладости бытия, — и определила главный пафос его личности и будущего творчества, который позже будет назван «трагическим мажором».⁹ Первые же переживания смерти — сначала пастушка (Сеньки в «Жизни Арсеньева»), затем, в 1879 году, младшей сестры Саши — связали между собой два полярных состояния мироздания: жизнь и смерть. Отныне погружение в каждое из них будет усиливаться постоянным присутствием в мире *другого*, и неотступной мыслью о *другом* Бунин будет мучиться и в самые счастливые свои моменты, и в периоды наибольших испытаний, и на смертном пороге.

В 1878 году домашним учителем к Бунину пригласили студента Московского университета Николая Осиповича (Иосифовича) Ромашкова, «человека странного, вспыльчивого, неуживчивого, но очень талантливого — и в живописи, и в музыке, и в литературе»¹⁰ (прототип Баскакова в «Жизни Арсеньева»). «Он мгновенно выучил меня читать (по “Одиссее“ Гомера), распалаял мое воображение, рассказывая то о медвежьих ошашковских лесах, то о Дон-Кихоте, — и я положительно бредил рыцарством! <...> Он играл на скрипке, рисовал акварелью, а с ним вместе <...> и я <...>» (*Бунин-9*, 9. С. 257). К тому же 1878 году Бунин относил первый творческий импульс, когда он «написал стихи — о каких-то духах в горной долине, в месячную ночь» (*Муромцева-Бунина*. С. 37; см. также: *Бунин-9*, 9. С. 299–300). Его первыми прочитанными книгами были «Одиссея» и «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло (*Бунин-9*, 9. С. 526).

В августе 1881 года «сын коллежского регистратора» Иван Бунин был зачислен в первый класс Елецкой мужской гимназии. Живя на хлебником в мещанских семьях и легко закончив два первых класса, Бунин в третьем остался на второй год и только полгода отучился затем в четвертом. Смысла в учении он не видел, из всех предметов труднее всего ему давалась математика. «И стихов в гимназии я почти не писал, хотя до чужих был жаден и отличался способностью запоминать наизусть чуть не целую страницу даже гекзаметра, только раз пробежав ее. <...> Зато необыкновенно много исписал я бумаги и прочел за те четыре года, что прожил после гимназии в елецкой деревне Озёрках, в имении, перешедшем к нам от умершей бабки Чубаровой» (*Бунин-9*, 9. С. 258–259).

После того как весной 1883 года Бутырки были проданы крестьянам, Озёрки остались последним имением семьи. Туда Бунин гимназистом приезжал на летние и рождественские каникулы, и там, оставив гимназию в декабре 1885 года, провел свое отрочество. Дворянин по рождению, Бунин не закончил и гимназии, но, будучи чрезвычайно одарен от природы острым умом, наблюдательностью, памятью,

⁹ См.: Сливацкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. С. 53 и др.

¹⁰ Бунин И. А. Письма 1885—1904 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова. Подгот. текста и коммент. С. Н. Морозова, Л. Г. Голубевой, И. А. Костомаровой. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 210. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте: Письма, 1, с указанием страницы.

наверстал науки и сам отточил свой художественный дар. Огромную роль в его формировании сыграл старший брат Юлий: арестованный в сентябре 1884 года за «революционные брошюры» для народнических кружков,¹¹ он летом 1885 года был выпущен из харьковской тюрьмы под полицейский надзор, поселился в родительском доме и стал для младшего брата ближайшим другом, наставником и опекуном. Позднее Бунин вспоминал: Юлий «прошел со мной весь гимназический курс, занимался со мной языками, читал мне начатки психологии, философии, общественных и естественных наук; кроме того, мы без конца вели с ним разговоры о литературе. <...> Читал я тогда что попало: и старые и новые журналы, и Лермонтова, и Жуковского, и Шиллера, и Веневитинова, и Тургенева, и Маколея, и Шекспира, и Белинского...» (*Бунин-9*, 9. С. 259). Чтение развивало и воспитывало, главное же — оно давало образцы для передачи собственных чувств.

Конец 1880-х годов — время литературного самоопределения Бунина. Он с детства был напоен стихами, и, хотя пробовал себя и в прозе (в марте 1887 года закончил роман «Увлечение»), именно поэзия стала для него органичным языком самовыражения. Позже признавался, что «подражал <...> больше всего Лермонтову <...> Потом пришла настоящая любовь к Пушкину» (*Бунин-9*, 9. С. 259). Взяв за образец «Евгения Онегина», написал поэму «Петр Рогачев», подражал Пушкину «даже в почерке» (*Бунин-9*, 9. С. 259, 454), выделяя его из всех других поэтов и влияний, уже зрелым поэтом задавался вопросом: «Когда он вошел в меня, когда я узнал и полюбил его? Но когда вошла в меня Россия? Когда я узнал и полюбил ее небо, воздух, солнце, родных, близких? Ведь он со мной — и так *особенно* — с самого начала моей жизни. Имя его я слышал с младенчества, узнал его не от учителя, не в школе: в той среде, из которой я вышел, тогда говорили о нем, повторяли его стихи постоянно» (*Бунин-9*, 9. С. 456; выделено Буниным).

Увлечение современной поэзией проходило под знаком С. Я. Надсона — на волне шумного успеха его единственного сборника «Стихотворения» (вышедший в 1885 году, он выдержал при жизни автора пять изданий) и потрясения от его ранней смерти. Вопреки поздним уверениям Бунина, влияние Надсона на него было весьма значительным: об этом свидетельствуют не только автобиографические признания в «Жизни Арсеньева» (см. кн. 3, гл. VII), но и сквозные цитаты из его поэзии, и исповедальная «надсоновская» интонация, которой проникнуты бунинские стихи 1887–1888 годов. Сразу после получения известия о смерти Надсона (19 января 1887 года) Бунин написал пространную поэтическую эпитафию, явно восходящую к «Смерти Поэта» М. Ю. Лермонтова, и вместе с некоторыми другими стихами отправил ее, по совету брата Юлия, в петербургскую «Родину». Это была еженедельная иллюстрированная «политическая, общественная, литературная» газета (с 1888 года — журнал), на страницах которой перемежались рассказы, стихи, выкройки мод, новости сельского хозяйства, цветоводства и кухни, шарady и просто «разные известия». Стихотворение «Над могилой С. Я. Надсона» было напечатано в ней 22 февраля 1887 года и стало литературным дебютом Бунина. Сам он, однако, больше никогда не перепечатывал «Над могилой С. Я. Надсона» и называл своим

¹¹ См.: Сачков В. Н. Бунин Юлий Алексеевич // Русские писатели. 1800–1917. Биограф. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1992. С. 362; Муромцева-Бунина. С. 53.

первым опубликованным произведением следующее, написанное в народнической традиции стихотворение «Деревенский нищий». Оно было напечатано в «Родине» 17 мая 1887 года. В течение 1887 года в том же издании увидели свет еще восемь стихотворений Бунина, позже им уже не печатавшиеся, и рассказы «Два странника» (28 сентября) и «Нефедка» (20 декабря).

Однажды летом 1887 года Бунин по поручению отца поехал в Елец, впервые зашел к фотографу. Позднее он написал на этой фотографии: «Ив. Ал. Бунин. 1887. Год выступления». На обороте вариант той же надписи: «Начало литературной деятельности».¹²

* * *

В июне 1888 года Бунин послал свои стихи в журнал «Книжки „Недели“» и получил поддержку редактора-издателя П. А. Гайдебурова, увидевшего в молодом поэте «несомненные задатки поэтического творчества» (*Письма*, I. С. 17): с сентября 1888 года стихи Бунина стали появляться на страницах этого издания. Тогда же он познакомился с «самоучкой-стихотворцем из мещан» Егором Ивановичем Назаровым,¹³ который, будучи гораздо старше его, уже публиковался в различных столичных изданиях и в начале 1889 года передал Бунину приглашение сотрудничать в «Орловском вестнике», газете «общественной жизни, литературы, политики и торговли», в качестве помощника редактора.¹⁴ В «Орловском вестнике» Бунина знали по публикациям в «Родине» и «Книжках „Недели“» и видели в нем молодого, подающего большие надежды автора, который поможет «писать фельетоны, журнальные заметки и т. п.» (*Письма*, I. С. 22).

Еще до того, как принять это предложение, Бунин в течение 1889 года совершает несколько поездок по югу России, весной впервые приезжает в Крым, летом в Харьков, осенью в Смоленск, Витебск и Полоцк, в декабре впервые оказывается в Москве. Размыкание среднерусского пейзажа, очарование малороссийским колоритом (и вместе с ним поэзией Т. Шевченко), встреча со следами древних цивилизаций навсегда запечатлеваются в его поэтическом сознании. Наконец, в конце 1889 года Бунин переезжает в Орел и становится не только помощником редактора, но и одним из авторов «Орловского вестника», регулярно публикуя в нем свои стихи, рассказы, литературно-критические статьи и заметки и продолжая заниматься самообразованием — главным образом, литературным.

Там же, в редакции газеты он знакомится с Варварой Владимировной Пашенко, племянницей Б. П. Шелехова, дочерью елецкого врача В. Е. Пашенко, и что бы он после ни говорил о ее несходстве с Ликой, главной героиней «Жизни Арсеньева», близость художественного образа и его реального прототипа — при всей разнице

¹² Воспр.: Иван Бунин: [Сб. материалов]: в 2 кн. М.: Наука, 1973. (Лит. наследство; Т. 84). Кн. 1. С. 237 (далее ссылки на это издание даются в основном тексте: ЛН 1973, с указанием книги и страницы). Другая надпись на той же фотографии: «И. А. Бунин. 1887 г. Харьков. Начало литературной деятельности» (вероятно, ошибка в указании места: в Харьков Бунин приехал в начале 1889 г.).

¹³ См.: Бунин-9, 9. С. 259–260, а также статью Бунина «Поэт-самоучка. По поводу стихотворений Е. И. Назарова» (опубл.: Родина. 1888. № 24).

¹⁴ Редактором считалась Надежда Алексеевна Семенова (прототип Авиловой в «Жизни Арсеньева»), но фактически им был ее муж Борис Петрович Шелехов (состоявший под надзором полиции, он не мог быть официальным редактором).

сюжетного окончания — осталась в сознании бунинских читателей. Четыре года напряженных любовных отношений, которые не могли разрешиться браком (родители Пашенко были против ее союза с не имеющим будущего «бродягой», см.: *Письма*, I. С. 165) — самый счастливый, самый мучительный и самый поэтический период молодости Бунина.

Он читает сочинения Е. А. Баратынского, Я. П. Полонского, А. А. Фета, А. Н. Майкова, А. А. Григорьева, Ф. И. Тютчева и через них впитывает натурфилософские идеи Шеллинга о романтической поэзии и единстве природной и человеческой жизни. Согласно им, от поэта требуется уже прежде найденная Буниным «искренность»,¹⁵ и, как синонимы ей, «благородство и задушевность»,¹⁶ а сам поэт становится идеальным выразителем того сокровенного движения жизни, которое совершается в природе и неотделимо от его собственного существования. Эти качества определяют творчество Бунина, по крайней мере, до начала 1900-х годов.

Первый поэтический сборник Бунина «Стихотворения 1887–1891 гг.» вышел в декабре 1891 года в качестве бесплатного приложения к газете «Орловский вестник». Большую часть книги заняли пейзажные зарисовки родного «подстепья», расширяющим дополнением им служили крымские впечатления и переводы, которые до середины 1900-х годов Бунин не отделял от своих оригинальных текстов. В общем строе сборника ясно прослеживалось влияние ритмики Пушкина и романтических формул Лермонтова. В то же время бунинская метафизика природы формировалась под сильнейшим воздействием Тютчева, а в нюансировке природных описаний Бунин находился под влиянием Фета, — его стихотворение «Нет, не жди ты песни страстной...» было поставлено эпиграфом к книге, что дало повод критикам сразу причислить дебютанта к ученикам автора «Вечерних огней».

Издание первого сборника находилось в руках Б. П. Шелехова и вызвало бурную реакцию Бунина из-за обилия корректурных ошибок и нарушения условий договора (см.: *Письма*, I : 134). Видимо, этот конфликт положил временный предел сотрудничеству Бунина в «Орловском вестнике» и заставил его искать иное место работы: семья к тому времени была вынуждена продать Озёрки, он сам был истощен нуждой и крайне неравными отношениями с В. Пашенко, только по счастливой случайности ему удалось избежать воинского призыва в ноябре 1891 года. После долгих поисков в августе 1892 года Бунин, а затем и В. Пашенко через жившего в это время в Полтаве Ю. Бунина наконец получают работу в полтавском статистическом бюро губернской земской управы и начинают жить вместе. В следующие два года Бунин по-прежнему много занимается поденной журналистикой, пишет отчеты о земских собраниях, посылает заметки в газеты «Киевлянин», «Харьковский Вестник», «Полтавские губернские ведомости» и др. В декабре 1892 года начинается его

¹⁵ См. его статью «Недостатки современной поэзии» (опубл.: Родина. 1888. № 28; Бунин-9, 9. С. 478–494).

¹⁶ См. его статью «Я. П. Полонский» на смерть поэта (опубл.: Юный читатель. 1899. № 2). Тот же критерий определяет отношение к творчеству других поэтов, см. статью «Поэт-гуманист», посвященную А. М. Жемчужникову, и «Е. А. Баратынский. По поводу столетия со дня рождения» (обе 1900).

переписка с А. М. Жемчужниковым,¹⁷ который в апреле 1893 года присылает Бунину подробный разбор его стихов и рекомендует молодого поэта редактору «Вестника Европы» М. М. Стасюлевичу как «истинное и симпатичное дарование».¹⁸ Итогом стала первая большая публикация Бунина в «Вестнике Европы»: его цикл «Песни о весне» был напечатан в июльском номере журнала (1893. № 7). В январе 1893 года Бунин отправляет рассказ без заглавия Л. Я. Ставровскому, а тот передает его в «Русское богатство» Н. К. Михайловскому. В апрельском номере (1893. № 4) рассказ вышел под редакционным заглавием «Деревенский эскиз» (позднее назван «Танька»), и Бунин получил приглашение Н. К. Михайловского и впредь присылать свои произведения для журнала. Заняв в конце января 1893 года должность библиотекаря в земской управе, Бунин получил возможность самостоятельных занятий и поездок. Он много ездил по окрестным хуторам, наблюдения того времени нашли отражение в рассказах «Вести с родины», «На чужой стороне», «На край света» и др. Его сочинения уже печатались в «Северном вестнике» и «Наблюдателе», затем стали появляться в «Севере», «Мире Божьем» и других «толстых» столичных журналах.

Помимо всего прочего, на полтавские годы пришлось увлечение Бунина нравственно-религиозным учением Л. Н. Толстого, общение с толстовцами, апогеем которого стала поездка с одним из них, А. А. Волкенштейном, к Толстому в Москву. Первая, важнейшая для Бунина встреча с Толстым состоялась 4 января 1894 года, их разговор с ним о том, как «идти вперед в деле христианского совершенствования и служения Богу» и «удержать хорошие отношения с женой»¹⁹ произвели на Бунина «истинно потрясающее впечатление» (*Бунин-9*, 9. С. 261). Тогда же Толстой «отклонил» Бунина «опрощаться до конца», сказав, что «во всякой жизни можно быть хорошим человеком», вспоминал встречу с его отцом в Крыму и просил помнить, что писательство «никак не может быть целью жизни».²⁰ «До девяносто четвертого года я не видел ни одного настоящего писателя. Зато начались мои встречи с ними не более, не менее, как с Толстого. <...> И с того времени литературные знакомства мои стали быстро увеличиваться», — вспоминал Бунин в мемуарно-философской книге «Освобождение Толстого» (1938; *Бунин-9*, 9. С. 279).

Литературные знакомства Бунина стали быстро увеличиваться с 1895 года. После «бегства» В. Пашенко (в ноябре 1894 года она навсегда оставила Бунина²¹) он в

¹⁷ Алексей Михайлович Жемчужников (1821–1908) — поэт, брат Александра Михайловича Жемчужникова (1826–1896); в биографии Бунина роль старшего из братьев Жемчужниковых часто приписывают младшему.

¹⁸ См.: *Летопись жизни и творчества И. А. Бунина. Т. 1 (1870–1909)* / Сост. С. Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 152, 155–159, 162–164 и др. О Жемчужникове см.: *Бунин-9*, 9. С. 283–285; а также статью Бунина «Поэт-гуманист» к 50-летию юбилею литературной деятельности А. М. Жемчужникова (опубл.: *Вестник воспитания*. 1900. № 3).

¹⁹ В обоих случаях цит. письмо Л. Н. Толстого Бунину от 23 февраля 1894 года (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 67. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1955. С. 48–49).

²⁰ Описание встречи в «Освобождении Толстого»: *Бунин-9*, 9. С. 57–58.

²¹ Оставив Бунина, В. В. Пашенко вышла замуж за общего друга их юности А. Н. Бибикина, с которым Бунин сохранил приятельские отношения и впоследствии. Она умерла в Москве в мае 1918 года, перед последним отъездом Бунина на юг и затем в эмиграцию. Диалог героев в его рассказе «В ночном море» (1923) воссоздает психологическую коллизию страсти и

головокружительной попытке найти ее приезжает в Петербург. Пашенко там нет. Зато Бунин впервые встречается с Н. К. Михайловским, несколько раз посещает А. М. Жемчужникова, приходит в редакцию журнала «Новое слово», где разговаривает с А. М. Скабичевским, С. Н. Кривенко и О. Н. Поповой, знакомится с А. М. Федоровым, К. Д. Бальмонтом, М. М. Гербановским, в книжном магазине Суворина видит Д. В. Григоровича.²² Из Петербурга он едет в Москву, впервые видится с А. А. Коринфским, заведовавшим тогда редакцией журнала «Север» (по переписке они знакомы с 1892 года)²³ и поэтом-самоучкой С. Д. Дрожжиным. Беседует с О. А. Михайловой о переводе «Песни о Гайавате»: «<...> я ведь помешан на Гайавате, — ведь я с самого детства сплю и вижу перевести всю эту дивную песню <...>» (*Письма*, I. С. 198; английский язык Бунин начал учить еще в 1888 году в Озёрках). Снова приходит к Л. Н. Толстому в Хамовники.²⁴

С весны 1895 года начинаются регулярные публикации Бунина в журналах «Русское богатство», «Труд», «Всемирная иллюстрация», одновременно он продолжает печататься в «Орловском вестнике» и «Полтавских губернских ведомостях». На своем первом публичном выступлении 20 декабря 1895 года в Петербурге (на вечере, устроенном Обществом оказания помощи переселенцам, в зале Кредитного общества) он читает рассказ «На край света» и, «благодаря этим несчастным переселенцам (да и новизне своего имени)» имеет «большой успех» (*Бунин-9*, 9. С. 281, 282). Как и другие рассказы этого времени («Перевал», «На хуторе», «Вести с родины», «Учитель», «Без роду-племени» и др.), выбранный для выступления рассказ отмечен реалистической традицией жесткого, очеркового изображения народной жизни, восходящей к Г. И. Успенскому. Сам Бунин быстро становится одной из ярких фигур столичной литературной жизни.

* * *

С конца 1890-х годов жизнь Бунина расчерчена бесконечными переездами: Москва — Огневка (имение Е. Бунина) — Полтава — Петербург — Москва... После окончательного разорения родительской семьи своего дома у Бунина не будет ни в России, ни во Франции.

В Москве происходят его первые встречи с В. Я. Брюсовым, М. А. Лохвицкой, Ю. И. Айхенвальдом. Там же, в редакции журнала «Новое слово» Бунин встречает начинающую писательницу Екатерину Михайловну Лопатину. Она была старше его на пять лет, писала под псевдонимом «К. Ельцова» и в ту пору готовила свой первый роман «В чужом гнезде», Бунин помогал ей с редактурой. Через год после знакомства веселая, легкая влюбленность (не только в Лопатину, но и во весь уклад ее старинной профессорской семьи, знакомой с Толстыми и Соловьевыми), прогулки по Москве и ощущение почти детской радости, которую они испытывали в присутствии друг друга, сменились пониманием мучительного несовпадения: ответить на

бесчувствия, единственной в мире любви и всепоглощающего времени, актуальную для Бунина и в его поздние годы.

²² О первой встрече с Д. В. Григоровичем в книжном магазине Суворина см.: Бунин-9, 9. С. 283.

²³ Об А. А. Коринфском см.: Бунин-9, 9. С. 345–346. В одном из писем к Коринфскому (18 ноября 1895 г.) Бунин впервые делает набросок автобиографии, см.: Письма, I. С. 210–211.

²⁴ Об этом посещении см. в «Освобождении Толстого»: Бунин-9, 9. С. 60–61.

чувства Бунина Лопатина не могла. Их знакомство продолжится через четверть века во Франции, где они будут жить по соседству (Бунины в Грассе, Лопатина в Клозоне), некоторые черты Лопатиной угадываются в героине «Чистого понедельника», рассказа, который сам Бунин считал своим лучшим произведением.

Но в июне 1898 года, расставшись с Лопатиной, Бунин стремительно уехал в Одессу и через три с небольшим месяца женился на только что окончившей гимназию Анне Николаевне Цакни, дочери известного одесского финансиста и фактического владельца газеты «Южное обозрение» Н. П. Цакни. Брак не был счастливым. Совместная жизнь супругов, омраченная взаимным непониманием и скандалами, продолжалась до начала 1900 года, их единственный сын Николай, родившийся в августе 1900 года, умер, не дожив до пяти лет.

В то же время с Одессой и Крымом оказалась связана значительная часть и творческой жизни Бунина. В Люстдорфе, под Одессой он часто гостил у своего друга писателя А. М. Федорова, там же в 1897 году познакомился с А. И. Куприным, через Федорова близко сошелся с участниками одесского «Товарищества южнорусских художников» П. А. Нилусом, Е. И. Буковецким и В. П. Куровским, с которыми у него быстро и на всю жизнь сложились отношения мужского дружества и художественного взаимопонимания (критика будет постоянно отмечать в сочинениях Бунина превосходство «живописных» приемов изобразительности над «музыкальными», более характерными для символистов²⁵).

Но, пожалуй, самыми дорогими из всех «южных» встреч Бунина того времени были для него встречи с А. П. Чеховым. Еще до выхода своей первой книги, в начале 1891 года Бунин написал Чехову письмо с просьбой позволить прислать на его суд «два или три» рассказа, но тогда эта история продолжения не имела.²⁶ Их личное знакомство состоялось 12 декабря 1895 года в Москве. В 1899–1903 годах, приезжая в Крым, Бунин по приглашению Чехова часто бывал у него и стал своим человеком в чеховском доме. В Ялте весной 1899 года Чехов познакомил Бунина с Горьким. И если отношения с Горьким, пережив в 1900-е — начале 1910-х годов дружеский и творческий подъем, выродились затем (и прежде всего, со стороны Бунина) в безусловное отрицание какой бы то ни было общности, то Чехов навсегда остался для Бунина образцом «художника» (см. стихотворение «Художник»), воплощением нравственности, человеческого и писательского достоинства. Для современников близость к Чехову оказалась одной из важных составляющих писательской репутации Бунина. Воссоздавая спустя полвека в своей последней книге образ Чехова, Бунин акцентировал в нем те черты, которые, по его мнению, были свойственны им обоим. Это и внешнее сходство (легкость движений, стройность, изящество, аккуратность), и особенности характера (внешняя сдержанность и любовь к шутке), и этапы писательского становления (бедная молодость, вхождение в литературу «с чепухи», воспитанное в себе трудолюбие). Как будто отсылая к своей собственной биографии, Бунин отмечает положение Чехова в современной литературе (неучастие в борьбе литературных групп и заслоненность более яркими фигурами), их общее преклонение перед Толстым (равно как и восхищение Мопассаном, Флобером,

²⁵ См. напр.: Волошин М. А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1903–1906 гг. СПб., 1906. (Сочинения; Т. 3)] // Русь (Москва). 1907. 5 января, № 5.

²⁶ См.: Письма, 1. С. 58; Муромцева-Бунина. С. 113.

Лермонтовым) и высмеивание «декадентов» как «извозчиков» и «жуликов».²⁷ Еще важнее было одинаковое отношение к писательскому ремеслу («холодность» за работой, ненависть «к так называемым поэтическим красотам», стремление быть кратким и «точным в каждом своем слове»²⁸) и обостренное сочетание «восприимчивости и наблюдательности», переходящее в совместное «выдумывание художественных подробностей», доставлявшее обоим особое удовольствие.²⁹ Наконец, общим, если следовать Бунину, был и сам тип художественного видения и творчества, лирический по своим источникам, ясный, точный и сдержанный по своему выражению.

«Московский» круг писательского общения Бунина определился с одной стороны тесными связями с литературным кружком «Среда» (по дню недели, когда происходили собрания у писателя и одного из ближайших друзей Бунина Н. Д. Телешова), с другой — недолгим сотрудничеством с символистами — прежде всего Бальмонтом и Брюсовым.

Среди посетителей «Среды» в разные годы были Л. Н. Андреев, Ю. А. Бунин, В. В. Вересаев, Н. Г. Гарин-Михайловский, А. Е. Грузинский, С. Глаголь (Голоушев), А. М. Горький, Б. К. Зайцев, А. А. Карзинкин, В. Г. Короленко, А. И. Куприн, С. А. Найденов, Скиталец, А. С. Серафимович, А. М. Федоров, А. П. Чехов, Е. Н. Чириков, Ф. И. Шалапин...³⁰ В 1900-е годы и через своих участников, и общими художественными исканиями «Среда» будет очевидным образом связана с горьковским издательством «Знание», где Бунин выпустит тома своего первого собрания сочинений.

Со старшими символистами Бунина сближала принадлежность одному поколению (Бальмонт был старше его на три года, Брюсов на три года младше), поиски своего пути в литературе, споры о поэтическом языке, молодой азарт и надежды на будущее. Будучи в 1898–1900 годы одним из главных сотрудников газеты «Южного обозрения», Бунин способствовал первым публикациям Брюсова (см.: *ЛН* 1973, 1. С. 440 и др.), — Брюсов в свою очередь посвятил Бунину цикл «Картинки Крыма и моря», опубликованный среди других его стихов и переводов в «Южном обозрении» (14 февраля 1899) и включенный позже в сборник «Tertia vigilia» (1900). О том, насколько внимательно читали друг друга в то время Бунин и Бальмонт, говорят хотя бы многочисленные перекички между стихами Бунина рубежа веков и стихами Бальмонта, вошедшими в сборник «Горящие здания» (1900).

В конце 1890-х годов одна за другой издаются книги Бунина. В декабре 1896 года³¹ «среди почти единодушных похвал» (*Бунин-9*, 9. С. 262) вышел сборник «„На край света“ и другие рассказы». В августе 1898 года в серии «Библиотека „Детского чтения“» была напечатана вторая поэтическая книга Бунина «Под открытым небом: Стихотворения». В середине января 1899 года состоялось отдельное издание

²⁷ См.: Бунин-9, 9. С. 188, 239–240. Чеховское отталкивание от символистов было связано во многом с той литературной стратегией, которую они избрали и которая претила ему, не желавшему «выставлять себя на вид» (Бунин-9, 9. С. 188).

²⁸ См.: Бунин-9, 9. С. 172, 187–188, 234.

²⁹ См.: Бунин-9, 9. С. 171, 235 и др.

³⁰ См.: Телешов Н. Д. Записки писателя. Рассказы о прошлом и воспоминания. М.: Сов. писатель, 1952. С. 37–67.

³¹ На обл.: 1897.

«Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло в переводе Бунина (прежде он печатался по частям в «Орловском вестнике»). В апреле 1900 года, и снова в серии «Библиотека „Детского чтения“», вышел следующий сборник «Стихи и рассказы». Но Бунин остро нуждался в более сильном и ярком шаге, которым он мог бы заявить о себе как о самостоятельном и современном авторе.

Такой шаг был сделан в январе 1901 года, когда в символистском издательстве «Скорпион» в изысканном модернистском оформлении «под старину» был напечатан «Листопад» (первоначальный вариант заглавия «Витязь» — под влиянием картины В. М. Васнецова «Витязь на распутье»), который Бунин однажды назвал первым сборником стихов.³² Эта оговорка знаменательна: «Листопад» и написанный тогда же (летом 1900 года в деревне Огневка Тульской губернии, в имении брата Евгения) рассказ «Антоновские яблоки» открыли зрелый период творчества Бунина и принесли ему славу поэта русской природы, в совершенстве владеющего одновременно точной и импрессионистической манерой письма.

В феврале 1901 года, будто предвосхищая отклики на «Листопад», Бунин просил Телешова: «Напиши рецензию о моей чудовищной изобразительности, поэтичности, изящности» (*Письма*, 1. С. 357; рецензии Телешова не было). В самом деле, «Листопад» стал «визитной карточкой» Бунина-поэта и окончательно закрепил за ним статус «поэта русского пейзажа»,³³ по своим устремлениям противоположного поэтам «последнего времени».³⁴ Как наследник классической линии в поэзии Бунин в 1903 году получил за «Листопад» и перевод «Песни о Гайавате»³⁵ свою первую Пушкинскую премию — самую высокую ежегодную награду Императорской Академии наук.³⁶ В то же время он удостоился похвал и от Блока,³⁷ и от М. Горького, который, получив от В. Брюсова «Листопад», благодарил того за «прекрасную книжку» и назвал Бунина «первым поэтом наших дней».³⁸ При этом «Листопад»

³² См.: Бунин-9, 9. С. 291 (правда, здесь Бунин отнес издание «Листопада» к 1899 году).

³³ См.: С. Глаголь <Голоушев С. С.> Поэт русского пейзажа: [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901] // Курьер (Москва). 1901. 14 ноября, № 315.

³⁴ См.: Деген Е. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901] // Мир Божий. 1901. № 5. Отд. II. С. 82–84. Одно из самых точных определений творчества Бунина принадлежит К. И. Чуковскому: «Это скрытный, замкнутый, ушедший в себя, притаившийся талант — талант без восклицательных знаков (сосчитайте, много ли их в стихотворениях г. Бунина), без заигрывания с публикой, холодный и — поймите это слово в надлежащем значении — аристократический. <...> Душевное равновесие, простота, ясность и здоровье — какие все это редкие вещи по нынешним временам!» (Чуковский К. Об одном принципе художественного творчества // Одесские новости. 1903. 26 февраля, № 5899).

³⁵ Выполненный Буниным перевод «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло остается образцовым и поныне. Кроме того, Бунин перевел Дж. Г. Байрона («Каин», «Манфред», «Небо и земля»), А. Теннисона, А. де Мюссе, Леконта де Лиля, А. Мицкевича и др.

³⁶ Бунин разделил Пушкинскую премию с П. И. Вейнбергом, который был награжден за переводы Шиллера и Гейне.

³⁷ «Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны <...> признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии», — написал о «Листопаде» А. Блок (Блок А. А. О лирике // Золотое руно. 1907. № 6. С. 45).

³⁸ См.: Горький М. Полн. собр. соч.: в 24 т. Письма. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 108. Далее ссылки на это издание даются сокращенно: Горький. ПССиП, с указанием тома и страницы.

открывался «осенней поэмой», давшей название всему сборнику и посвященной М. Горькому (в начале 1920-х годов посвящение было снято). Весьма скоро, после резкого отзыва Брюсова о «Новых стихотворениях» — следующем сборнике Бунина (1902),³⁹ эта двойственность ориентиров и влияний переросла с одной стороны — в охлаждение отношений с символистами (и до конца жизни Бунин сохранил презрительно-саркастическое отношение ко всей «новой» поэзии⁴⁰), с другой стороны — в сближение с М. Горьким и тесное сотрудничество с издательством товарищества «Знание», под знаком которого пройдут для Бунина все 1900-е годы.

* * *

Сотрудничество с издательством «Знание», преобразованным Горьким в успешный коммерческий проект, надолго определило и литературный ранг Бунина, и его относительную материальную независимость. В «Знании» начало выходить его первое собрание сочинений (тт. 1—5 были изданы в «Знании» в 1902—1909 годах; тт. 6—10 вышли в издательствах «Общественная польза», «Московском книгоиздательстве» и «Парус» в 1910—1918 годах), в сборниках товарищества «Знание» постоянно появлялись стихи и рассказы Бунина, «толстые» журналы стали платить ему высокие гонорары. В 1909 году второй Пушкинской премией были отмечены третий и четвертый тома собрания его сочинений,⁴¹ а сам он был избран почетным академиком Императорской Академии наук по разряду изящной словесности. «Академии всегда нужен авторитетный бланк. Поручителем за Бунина перед нею, конечно, были Тургенев, Тютчев, Чехов и, пожалуй, Алексей Толстой и Случевский. Он их родственник. В завещании старых богачей прямо значилось его имя», — писал об этом событии А. Измайлов.⁴²

Сам Бунин не принимал этих ярлыков. Он ясно осознавал свою творческую оригинальность, и для этого были все основания. Оставаясь в кругу традиционных «пейзажных» и «деревенских» тем, Бунин выработал собственные приемы выразительности, которые могли не только в точности передать самые разнообразные оттенки природных явлений, но и воссоздать образ единой живой вселенной. Первое и главное впечатление от его произведений — «повышенная чувственность» (О. В. Сливницкая), «стереоскопическая сверхрельефность описаний» (Ф. А. Степун). Он говорил о себе: «Я настоящего художественного естества. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду — и как остро, Боже мой, до чего

³⁹ Брюсов назвал стихи Бунина «вчерашним днем литературы» и пенял автору на отсутствие «сюжета» души человека (при избытке описательности), что стало общим упреком Бунину модернистской критики на долгие годы, см.: Аврелий <Брюсов В. Я.> [Рец. на кн.: Бунин И. А. Новые стихотворения. М., 1902] // Новый путь. 1903. № 1. С. 193–194.

⁴⁰ Самое яркое, но далеко не единственное его выступление против нее — речь на юбилее газеты «Русские ведомости» в 1913 году, см.: ЛН 1973, 1. С. 314–324.

⁴¹ На этот раз Бунин разделил Пушкинскую премию с А. И. Куприным, получившим ее за издание рассказов.

⁴² Измайлов А. А. Ранняя осень: (Поэзия и проза И. А. Бунина) // Новое слово. 1910. № 10. С. 32. Апогеем признания Бунина на родине становится широкое отмечание в октябре 1912 года 25-летия его литературной деятельности, свод свидетельств см.: Летопись жизни и творчества И. А. Бунина. Т. 2 (1910–1919) / Сост. С. Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 262–383.

остро, даже больно!»⁴³ Его идеалами творцов были не те, кого перечисляла критика (они только очерчивали его литературную «школу»), а Л. Н. Толстой и И. В. Гёте.⁴⁴

Чувственность конкретного мига и всеохватность вселенской жизни образовали два полюса, между которыми раскинулся художественный мир Бунина, в самой своей структуре выходящий далеко за рамки частных лирических или социальных тем. При этом самый общий план бытия и самая малая его подробность оказывались в положении взаимного отражения, обратимости и синхронности: как в великом проявляет себя малое, так и в малом сохраняется образ и структура великого, и всё сущее подчинено общему ритму, общему колебанию жизни и смерти. Но Бунин вносит в эту пантеистическую картину и то, что не замечалось прежде: он переносит границы мира за пределы антропоцентрического и даже гелиоцентрического восприятия.⁴⁵ Новым и в русской поэзии, и в прозе становится такой взгляд на мир, при котором в нем нет ни единого центра, ни причинно-следственной обусловленности, а всё связано со всем «по принципу отклика, резонанса, эха» и образует цельную сферу жизни с одномоментностью (даже не чередованием) восторга и отчаяния, красоты и тщеты, любви и смерти, слияния с мирозданием и глубочайшим, последним одиночеством.⁴⁶

* * *

В 1900-е годы для Бунина расширяются и географические границы, он получает возможность путешествовать. Его первое дальнее путешествие осенью 1900 года — в Европу (вместе с В. П. Куровским они едут из Одессы в Варшаву, оттуда в Берлин, Париж, Швейцарию и возвращаются через Мюнхен и Вену). Затем были другие путешествия за границу — всего до эмиграции Бунин совершил их десять: семь — по Западной Европе и три — на Восток. Он побывал во многих городах Австрии, Германии, Франции, Швейцарии, Италии, Греции. Особая роль в этих поездках принадлежит Капри, где в те годы жил Горький. Впервые Бунин приехал на Капри весной 1909 года, затем гостил весной 1910 года и подолгу жил три зимы подряд (1911–1912, 1912–1913, 1913–1914), главным образом «в адской работе» (*Письма*, 2. С. 189) и только время от времени отправляясь в поездки по разным городам Италии.

Но из Одессы открывался и путь на Восток, и в апреле 1903 года Бунин впервые отправляется в Константинополь. Это путешествие продлилось около двух недель (всего Бунин был в этом городе тринадцать раз, но позже все больше проездом).

⁴³ Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы / Под ред. М. Грин: в 3 т. Frankfurt am Main: Посев, 1977–1982. Т. 2. С. 75 (запись Бунина от 9/22 января 1922 г.; выделено Буниным). Далее ссылки на это издание даются сокращенно: Устами Буниных, с указанием тома, страницы и даты записи.

⁴⁴ См. слова Арсеньева, сказанные Лике: «<...> я поэт, художник, а всякое искусство, по словам Гёте, чувственно» (кн. 5, гл. XXVI), они прямо повторяют фразу из бунинского дневника от 7/20 августа 1923 года: «Gefühl ist alles — чувство всё. Гёте» (Устами Буниных, 2. С. 112).

⁴⁵ См. эмблематические стихотворения Бунина «Джордано Бруно» (<1906>), «У гробницы Виргилия» и «В горах» (оба 1916).

⁴⁶ Сливичкая О. В. «Повышенное чувство жизни». С. 15. Подробнее о космическом мироощущении Бунина, его подготовленности художественными исканиями Л. Н. Толстого и о связи с мировоззренческими концепциями XX века (ср. русский космизм и теорию фракталов) см.: Там же. С. 52–67.

Перед поездкой он «в первый раз целиком прочел Коран, который очаровал его, и ему хотелось непременно побывать в городе, завоеванном магометанами, полным исторических воспоминаний <...>». Эта «незабвенная весна», когда «Ислам вошел глубоко в его душу», стала «одним из самых важных, благотворных и поэтических событий в его духовной жизни» (см.: *Муромцева-Бунина*. С. 222, 225, 228).

Второму путешествию на Восток предшествовало знакомство Бунина с Верой Николаевной Муромцевой, вскоре ставшей его гражданской женой (оформить брак и обвенчаться они смогли только после развода Бунина с А. Н. Цакни в 1922 году, уже в Париже). Весной 1907 года они отправились из Москвы в «дальнее странствие, брачное путешествие» (как скажет он в «Розе Иерихона») и около месяца провели в Палестине и Сирии, посещая святые места, и около недели в Египте. Впечатления этой поездки отразились не только в поэзии (восточными мотивами отмечена примерно треть стихотворений 1903—1910-х годов), но и в книге путевых очерков «Тень Птицы» (1907–1911).⁴⁷

Третье, самое длительное, путешествие Бунина на Восток продолжалось с конца 1910-го до середины апреля 1911 года. Снова Константинополь, Египет, где он и В. Н. Муромцева пробыли больше шести недель, оттуда поехали в Нубию, затем на пароходе по Красному и Аравийскому морям на Цейлон. Около десяти дней Бунин провел в поездках по острову, строил планы кругосветного путешествия через Японию, но они не осуществились, и Цейлон остался самой восточной точкой бунинских странствий. Погружение в мир буддизма окончательно сформировало представления Бунина о единой вселенской жизни и отразилось прежде всего в его глубоких, поэтических и трагических рассказах «Братья» (1914) и «Сны Чанга» (1916).

Русская литература XVIII–XIX веков ориентировалась прежде всего на европейскую культурную традицию. На рубеже XIX–XX веков Бунин был одним из тех, кто способствовал размыканию европоцентризма, и сам Восток дробится у него на разные, самодостаточные и равноправные, культурно-исторические системы (Палестина, ислам, иранские мифы, сирийские предания, африканские пейзажи, греческие острова и т.д.). Любимым чтением Бунина в путешествиях по Востоку были книги Саади, персидского поэта и мудреца XIII века. «Родившись, употребил он тридцать лет на приобретение познаний, тридцать на странствования и тридцать на размышления, созерцание и творчество...» (*Бунин-9*, 3. С. 315), — так писал о нем Бунин, повторяя известные ему жизнеописания Саади⁴⁸ и желая сам когда-нибудь достичь такого же равновесия, просветления и гармонии, которыми был славен его далекий идеал.

Бунин говорил, что «всякое путешествие очень меняет человека» (цит. по: *Муромцева-Бунина*. С. 361), и если две первых поездки на восток принесли в его

⁴⁷ В 1917 году издана вместе со стихами под заглавием «Храм Солнца», см. ниже.

⁴⁸ См.: Розовый кустарник шейха Муслехеддин Саади ширазского, славный под названием Гулистан / Пер. с перс. О. Назарянца. М., 1857. С. VIII. «Ни один персидский поэт-дидактик не представляет столько духовных и нравственных точек соприкосновения между восточным и западным миром, как именно Саади. <...> Чуждый откровенной религии, но нечуждый божественного света, из которого не исключается ни один народ и ни одна страна, этот писатель умеет возноситься над ограниченной сферой всякой национальной частности, умеет подчинять ее великой идее гуманизма, и одним святым чувством любви обнимает всецелое человеческое семейство» (Там же. С. VI).

творчество изобилие экзотических мотивов и наполнение прежде созданного природного космоса опытом древних культур, сознание своей причастности не только вечной жизни, но и всемирной истории, то во время третьего путешествия — по океану на Цейлон — Бунин осознал в себе возможность новой, открытой, лирической манеры письма в прозе (см. путевой дневник «Воды многие», опубликован в 1925–1926 годах), которая затем в полной мере воплотится в его вершинных произведениях и, прежде всего, в «Жизни Арсеньева». Этот переход отчетливо виден в преломлении повествовательной манеры, произошедшем между двумя главными произведениями Бунина рубежа 1910-х годов: повестями «Деревня» и «Суходол».

Самая нашумевшая дореволюционная книга Бунина «Деревня» была написана и вышла в 1910 году. Остро-социальный пафос повести, жесткая критика устоев русской жизни, трезвое и беспощадное описание ее вызвали несогласие и порой гнев многих публицистов, упрекавших Бунина в клевете, «чаадаевских настроениях» и незнании подлинной жизни (А. Измайлов, А. Амфитеатров, В. Львов-Рогачевский, Е. Колтоновская, В. Муйжель и мн. др.). Справедливость художественного анализа Бунина, пошедшего против либеральных и идеализирующих воззрений на народную жизнь, написавшего «правду о мужике» — о его тяге к саморазрушению, его неспособности к планомерному созидательному труду, заложенных в самом характере русского человека (о том же рассказы «Захар Воробьев», «Весенний вечер» и др., в «Суходоле» Бунин продолжит тему в «дворянском» изводе), — подтвердили М. Горький⁴⁹ и самое ближайшее время: когда в России грянула революция, Бунин наперед знал, что принесет с собой ее всеокушительная волна.

Вернувшись после плаванья на Цейлон в Россию, Бунин летом–осенью 1911 года пишет «Суходол». Годом раньше «Деревня» надолго переключила внимание критики и читателей с его поэзии на прозу, но то было переключение внешнее: проза Бунина оказалась созвучнее времени, чем его стихи, актуальнее, полемичнее и в целом «интереснее». «Суходол», где открывалась «душа, над которой так безмерно велика власть воспоминаний» (Бунин-9, 3. С. 136), перенаправил внутреннее течение его творчества: глубинное лирическое содержание, изначально принадлежавшее поэзии, Бунин теперь легче и смелее выражал именно в прозе.⁵⁰ Повествование об иссякании от века данного уклада дворянской жизни, распаде жизни как таковой на примере одного рода стало и гимном, и эпитафией уходящему времени.

В 1910-е годы одна за другой выходят самые известные книги Бунина, названные по главным рассказам: «Иоанн Рыдалец. Рассказы и стихи 1912–1913 гг.»

⁴⁹ Дочитав «Деревню», Горький послал Бунину 23 ноября 1910 года развернутый возвышенный отзыв: «Конец “Деревни” я прочитал — с волнением и радостью за вас, с великой радостью, ибо Вы написали первостепенную вещь. Это — несомненно для меня: так глубоко, так исторически деревню никто не брал. <...> когда пройдет ошеломленность и растерянность, когда мы излечимся от хамской распущенности — это должно быть или — мы пропали! — тогда серьезные люди скажут: “Помимо первостепенной художественной ценности своей, «Деревня» Бунина была толчком, который заставил разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом — быть или не быть России? Мы еще не думали о России, — как о целом — это произведение указало нам необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически”» (Горький. ПССиП, 8. С. 196–197).

⁵⁰ При переиздании «Суходола» в 1921 году в Париже Бунин дал ему подзаголовок «поэма».

(1913), «Чаша жизни. Рассказы 1913–1914 гг.» (1915), «Господин из Сан-Франциско. Произведения 1915–1916 гг.» (1916), «Храм Солнца» (1917). Они раскрывались перед читателем «двустворчатым складнем: проза — стихи»,⁵¹ и так же, в двух регистрах, поэтическом и прозаическом, Бунин вел свое творчество до середины 1920-х годов. Сам он рассматривал свое поэтическое и прозаическое творчество как единое и отказывался от «деления художественной литературы на стихи и прозу»: «Мне думается, я буду прав, если скажу, что поэтический язык должен приближаться к простоте и естественности разговорной речи, а прозаическому слогу должна быть усвоена музыкальность и гибкость стиха» (цит. по: *Бунин-9*, 9. С. 539, 540). В самом деле, бунинским стихам были свойственны точность и предметность слова, выпуклость конкретной детали, частая прозаическая интонация (см. «Одиночество» и другие стихотворные новеллы 1900-х годов). Его проза, напротив, впитала в себя характерные особенности лирического ритма, протяжной описательности и расфокусированности: не человек, не событие и не сюжет, а прежде всего весь мир был предметом его изображения. Отсюда иной взгляд на психологизм, «смазанность» фабулы относительно композиции и «кинематографическая» смена оптики и точек зрения в ключевых рассказах Бунина 1910-х годов «Иоанн Рыдалец», «Лирник Родион», «Братья», «Сны Чанга», «Грамматика любви», «Господин из Сан-Франциско», «Легкое дыхание», обращенных к темам вечности, судьбы и единства с огромным миром, лежащим за пределами человеческого разума.

* * *

Начало Первой мировой войны было сразу воспринято Буниным как конец всей прежней жизни. В декабре 1914 года, отвечая на вопрос газеты «Биржевые ведомости» о войне, он заявляет: «Твердо знаю, что нынешнее Рождество может быть не последним кровавым Рождеством, знаю, что человечество живет еще ветхим заветом <...> мыслимо ли, не будучи Исаией, пророчествовать в такие дни, когда во всяком мало-мальском человеческом сердце идут такие приливы и отливы, смены надежд и скорби» — и далее цитирует свои стихотворения «Сон. Из книги пророка Даниила» и «День гнева. Апокалипсис, VI» (*Письма*, 2. С. 316). С этого времени особое значение в художественной системе Бунина приобретают библейские слог и система образов (как в стихах, так и в прозе, см. «Господин из Сан-Франциско»), а сам он все чаще примеряет на себя образ пророка Исаяи, тщетно пытающегося остановить надвигающийся мрак (в эмиграции второй ветхозаветной «авторизацией» Бунина станет Иов).

Бунин еще готовит свое Полное собрание сочинений (оно выйдет в 1915 году в 6-ти томах в издательстве Товарищества А. Ф. Маркс как бесплатное приложение к журналу «Нива»), берет на себя обязанности редактора «Книгоиздательства писателей в Москве» (1914), участвует в литературных сборниках и вечерах, пишет и издает книги. Но все его последние годы в России проходят в ощущении, что сбываются самые мрачные пророчества Ветхого Завета и Апокалипсиса. «Развернулось ведь нечто ужасное. Это первая страница из Библии. Дух божий носился над землей, и земля была пуста и неустроенна» (цит. по: *Бунин-9*, 9. С. 548).

⁵¹ См. ретроспективный отклик в рецензии на уже эмигрантский сборник Бунина: Черный С. Роза Иерихона // Русская газета (Париж). 1924. 29 ноября, № 186.

Не только в стилистике и в мироощущении, но и в судьбе Бунина полярные состояния сближались, максимально усиливая друг друга. Каждый раз накануне решающих событий, опрокидывающих его личный и мировой порядок (начало Первой мировой войны, октябрь 1917 года, отъезд из России, начало Второй мировой войны), ему было дано с особенной интенсивностью погрузиться в уходящую жизнь, напитаться ее полнотой и радостью.

Таким в высшей степени тревожным и при этом счастливым временем было для Бунина его последнее лето в деревне Глотова Орловской губернии, где он и в прежние годы часто гостил у своих родных. Там, на фоне постоянных крестьянских волнений, непосредственных угроз жизни, жадного чтения газет и всё более страшных вестей из столицы, в 1915–1917 годах написано больше ста стихотворений, в которых широко используются исторические, фольклорные, летописные, мифологические образы. Там же, летом и осенью 1917 года написаны лучшие стихи зрелого Бунина, в которых его лирическое «я» говорит с миром прямо и открыто. Последнее, самое ясное и пронзительное стихотворение Бунин пишет 22 октября 1917 года, еще не зная, что на рассвете следующего дня он навсегда покинет родные края.

Звезда дрожит среди вселенной...

Чьи руки дивные несут
Какой-то влагой драгоценной
Столь переполненный сосуд?

Звездой пылающей, потиром
Земных скорбей, небесных слез
Зачем, о Господи, над миром
Ты бытие мое вознес?⁵²

26 октября 1917 года Бунины приехали в Москву и остановились у родителей В. Н. Муромцевой (Поварская ул., д. 26, кв. 2). Накануне в Петрограде произошел переворот: большевики взяли власть и арестовали Временное правительство. Следом вооруженное восстание началось и в Москве, сражения между большевиками и защищавшими Москву юнкерами (недалеко от Поварской находилось Александровское военное училище) шли прямо под окнами Бунина, 3 ноября власть в Москве перешла к Военно-революционному комитету. В эти дни Бунин начинает вести дневник революционных дней, который позже назовет «Окаянные дни»⁵³. Выступавший в молодости и как литературный критик, Бунин становится одним из самых последовательных и страстных публицистов своего времени: его статьи конца 1910-х — 1930-х годов — неотъемлемая часть его литературного наследия. Он категорически не принимает ни новую власть, ни ее внешние атрибуты: до конца жизни будет писать только по дореформенной орфографии, по крайней мере до конца 1920-х годов будет пользоваться только старым, юлианским календарем. Все революционные преобразования вызывают у него только ярость и отвращение.

⁵² Бунин И. А. Стихотворения: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подгот. текста, примеч. Т. М. Движатиной. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Вита Нова, 2014. Т. 2. С. 181.

⁵³ Художественный текст дневника начинается 1 января 1918 года и делится на «московскую» (январь — март 1918 года) и «одесскую» (апрель — июнь 1919 года) части.

В начале июня 1918 года Бунину и В. Н. Муромцевой удалось уехать из Москвы на юг. Бунин больше никогда не встретился с братом Юлием (он умер от голода в 1921 году), В. Н. Муромцева никогда больше не увидела своих родителей и братьев. Прощаясь, никто из них не знал, что это прощание навсегда.

17 июня Бунины приехали в Одессу, занятую в то время австро-венгерскими и германскими войсками и ставшую тогда прибежищем многих литераторов, художников, артистов, спасавшихся от большевистской власти. Именно в Одессе сложились тесные отношения Бунина с М. А. Алдановым, Н. А. Тэффи, П. М. Пильским, М. О. и М. С. Цетлиными, В. В. Рудневым, И. И. Фондаминским, А.Н. и Н. В. Толстыми, которые в будущем составят его парижский круг дружеского и литературного общения.

Летом 1918 года, поселившись на загородной даче,⁵⁴ в знакомой и любимой им местности, Бунин переживает творческий переворот: его апокалиптические настроения, достигнув пика в революционной Москве, перерождаются в предощущение Эдема, в котором собрана и сохранена вся жизнь, в котором «нет разлук и потерь» (см. «Роза Иерихона», 1924), и память обнимает собой всё мироздание. На этой даче написано первое после Глотова стихотворение «В дачном кресле, ночью, на балконе...», это о ней — «На даче тихо, ночь темна...», и на ней, вспоминая степную Россию, Бунин напишет едва ли не самое известное свое стихотворение «И цветы, и шмели, и трава, и колосья...».

В ноябре 1918 года Одессу заняли англо-французские войска, в декабре город захватили петлюровцы. Меньше чем через две недели они были выбиты войсками Добровольческой армии, которая оставалась в Одессе до начала апреля 1919 года. Тогда, при приближении к городу большевиков из Одессы «стремительно бежали морем (в Константинополь и дальше)» А. Н. и Н. В. Толстые, тогда же покинули Одессу Н. А. Тэффи, М. О. и М. С. Цетлины, которые горячо уговаривали Буниных уезжать.⁵⁵ Но Бунины остались. Они жили в центре Одессы, в доме Е. И. Буковецкого (Княжеская ул., д. 27), и бои, как и в Москве, снова шли прямо на их улице. С приходом Красной армии и резким ужесточением всех условий жизни (нехватка воды и продуктов, аресты и расстрелы «буржуев», еврейские погромы) Бунин неоднократно получал предложения сотрудничать с новой властью, но неизменно отклонял их: никакое сотрудничество с советской властью было для него невымыслимо, само ее существование было для Бунина оскорбительным.

Через четыре месяца, в конце августа 1919 года Одесса была отбита армией А. И. Деникина и, казалось, что всё еще может быть иначе, что только что пришедшие из Парижа письма друзей, звавших туда, можно не принимать во внимание. С октября по декабрь Бунин вместе с историком, искусствоведом Н. П. Кондаковым редактировал газету «Южное слово». Но уже с ноября 1919 года военная ситуация вновь обострилась. «Тучей саранчи, как Атилла, идут большевики. На пути своем они уничтожают все, оставляя голую землю <...> Получили визы на Варну и Константинополь <...> Ехать нам не миновать, но когда и куда поедет, знает один Бог»,

⁵⁴ На «даче Шишкиной», стоящей «в фруктовом саду, а сад выходит в степь», по соседству с П. А. Нилусом, В. Н. Муромцевой казалось, что они живут «в раю» (см. ее письмо к брату, В. Н. Муромцеву от 11 июля 1918 года, цит. по: Бабореко. С. 234).

⁵⁵ См.: Бунин-9, 9. С. 437.

— записала В. Н. Муромцева 7 декабря 1919 года (*Устами Буниных, I. С. 322*). Через месяц, 7 января 1920 года Бунины получили визы во Францию.

6 февраля 1920 года, когда они садились на пароход, на окраинах Одессы уже шли бои: красные входили в город. Бунины (вместе с Кондаковым) уплыли буквально на последнем пароходе, когда надежды больше не было никакой. Мысли, которые владели Буниным на пути из Одессы в Константинополь, описаны в его рассказе «Конец» (1921).

В эмиграции Бунину была суждена еще долгая творческая жизнь и мировое признание.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Среди откликов на кончину Андрея Белого, которые появились в печати в 1934 г., один, принадлежавший В. Ф. Ходасевичу, начинался словами: «8 января умер от артериосклероза Андрей Белый <...> То был человек, отмеченный не талантом, не дарованием, но несомненной гениальностью. Многие обстоятельства, личные и общественно-литературные, помешали ему во всей полноте развернуть свои силы. Вечно мятущийся, вечно взволнованный до самых глубин души своей, не осуществил он всего того, что мог бы осуществить человек, одаренный природой так щедро, как был одарен Андрей Белый. Все им сделанное замечательно, но печать спешности, недовершенности, порой срыва, лежала почти на всем. Быть может, именно душевные силы, как бы бьющие через край физического состава его, были тому причиной. Со всем тем — литературное наследство Белого огромно»¹.

В этих строках сформулированы основные положения, которые обычно акцентировали современники Андрея Белого, позитивно оценивавшие его вклад в культуру. Даже самые высокие, восторженные фразы редко произносились без корректирующих и ограничительных характеристик, указывавших на дисгармоничность творческой природы писателя, на внешние или внутренние — а чаще и на внешние, и на внутренние — препятствия, мешавшие этой натуре реализоваться во всей полноте и многогранности. Такой подход отличает большинство итоговых, суммарных оценок сделанного Андреем Белым в литературе. Неудивительно, что и по мере становления и развития Белого как творческой индивидуальности в литературной среде высказывались о нем самые разнообразные суждения, очень часто полярно противостоящие друг другу, свидетельствовавшие как о непримиримых различиях в критических установках, так и о внутренних противоречиях и несогласованностях в самом предмете критического анализа.

В ряду других видных представителей русского символизма Андрей Белый (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева, 1880–1934) выделяется исключительной широтой творческого самовыражения. Один из наиболее значительных поэтов начала XX века, Белый вместе с тем — создатель индивидуального прозаического жанра («симфоний») и романов, представлявших собой новаторское явление в повествовательном искусстве; он же — философствующий мистик и религиозный мыслитель, стремившийся выстраивать свои идеологемы в параметрах, заданных антропософским учением Рудольфа Штейнера. Один из главных идеологов символизма, много сделавший для обоснования его философии и эстетики, Белый в то же время был ведущим критиком этого направления, а впоследствии, когда символизм стал достоянием истории, — автором целого ряда мемуарных книг о нем. Среди произведений Белого — философские и публицистические очерки, историко-теоретические исследования, драматургические опыты, работы по стиховедению и поэтике. Многообразное, поражающее использованием неожиданных, несовместимых между собой средств выражения творчество Белого в то же время отличает редкая

¹ Ходасевич Владислав. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 288. Впервые опубликовано в парижской газете «Возрождение» 13 января 1934 г.

внутренняя цельность — цельность его богато одаренной личности, стремившейся объединить в едином стихийно-импровизационном порыве самовыражения высокий пафос с иронией, лирику с гротеском, надрывно-трагические интонации с комедийно-травестийными, мистико-пророческие устремления со строго научными (хотя порой лишь наукообразными) исследованиями и разысканиями. Творческое наследие Белого пестро и разнообразно, высочайшие художественные завоевания сочетаются в нем с семантико-стилевыми погрешностями и очевидными неудачами, и — что характерно — они могут встречаться в рамках одного текста. Единство, включающее причудливое, противоречивое многообразие, — таково основное впечатление от облика этого писателя. Справедливо утверждение, что Белый был «в первую очередь *гениально-одаренной личностью*, проявлявшей и выражавшей себя в самых разных видах и жанрах творчества»².

Андрей Белый и Александр Блок — ровесники и спутники в литературе, их творческие судьбы в принципиальных основах были параллельны друг другу, а черты различия и определенные противоречия только подчеркивают это сходство в главном. Их имена называют в первую очередь, когда говорят о втором поколении русских символистов, сформировавшемся на рубеже XIX–XX веков. Романтические, неопределенно-мистические устремления и упования взамен «декадентских» настроений, идея теургического творчества как служения высшему началу взамен самодовлеющего эстетизма, стремление постичь духовное единство иерархически организованного мира взамен релятивистских и плюралистических установок, — таковы новые начала, с которыми приобщились к символизму его младшие представители. Белому принадлежит заслуга их теоретического обоснования — «символизма как миропонимания» — и реализации в уникальной «музыкально»-словесной форме — «симфониях».

Детство и юность Андрея Белого проходили в условиях, разительно схожих с теми, в которых воспитывался молодой Блок. Отец будущего писателя, профессор Николай Васильевич Бугаев, был крупным ученым-математиком, деканом физико-математического факультета Московского университета. Детство Белого прошло на Арбате — в типичном «профессорском» районе старой Москвы — в самом тесном соприкосновении с ученой средой того времени (ее колоритный коллективный портрет Белый впоследствии увлеченно изобразит в автобиографической поэме «Первое свидание», а также в мемуарной книге «На рубеже двух столетий»), с незыблемым для нее культом естественно-научного знания, либерализмом в политических взглядах и неукоснительным позитивизмом в миропонимании. Это окружение оставило на Белом свой отпечаток: он поступил в 1899 году на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета и в 1903 году успешно закончил его, на всю жизнь сохранил интерес к математике, физике, химии, естествознанию и неоднократно впоследствии пытался подкреплять примерами, заимствованными из «точных» и естественных наук, свои теоретические изыскания. В целом же будущий писатель, по мере своего духовного роста, неуклонно приобщался к тем убеждениям, которые были неприемлемы для философии «отцов». Юношеское увлечение поэзией европейских романтиков и новейшими явлениями

² Долгополов Л. К. В поисках самого себя. (К 100-летию со дня рождения Андрея Белого) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1980. Т. 39. № 6. С. 503.

западноевропейского искусства (живопись прерафаэлитов, драматургия Ибсена, Гауптмана и Метерлинка и т. д.) сопровождается интересом к философии и эстетике Шопенгауэра, чьи мысли об особом месте музыки в ряду других искусств окажут сильное воздействие на подход Белого к проблемам художественного творчества и на его первые литературные опыты.

Еще более важное значение для выработки миросозерцания Белого имело знакомство с религиозной философией и поэзией Вл. Соловьева и философско-поэтическим творчеством Ницше. Их имена стали для него знаменем в борьбе с позитивистским и рационалистическим мышлением, со всяческой духовной косностью, и опорой для определения собственного кредо. Ориентируясь на воззрения Соловьева и Ницше, взятые не столько в их реальном содержании, сколько как стимулирующее начало в устремлении к «зарю», как прообраз искомого духовного идеала, Белый пытался сформулировать, апеллируя к образности их поэтического языка, свои неопределенные предчувствия и предвестия мистического преображения мира, неведомого приближающегося будущего. Духовное созревание Белого, давшее мощный импульс для его последующего творчества, произошло на рубеже веков, и начало нового столетия было воспринято им как знамение новой эры, несущей с собой глобальное преобразование всего сущего. Мистико-апокалиптическое сознание Белого находит опору в христианских идеях и образах, которые открываются ему не в своем догматическом значении, а прежде всего как символический язык, на котором он мог возвестить свои переживания «музыки зорь», истолковать конкретное жизненное событие как священное предзнаменование. Новое миросозерцание требовало и принципиально нового художественного отражения, непохожего на известные в литературе формы, которые не могли передать «апокалипсический ритм времени».

Начальные пробы пера Андрея Белого (точнее, Бориса Бугаева-гимназиста) относятся к середине 1890-х годов. Первым его оригинальным замыслом явилась мистерия об Антихристе (1898), в которой он коснулся темы конца всемирной истории и пришествия Антихриста — независимо от Вл. Соловьева, чья «Краткая повесть об антихристе» (1900) оказалась затем для Белого осуществлением того творческого задания, которое сам он еще не мог исполнить в задуманном масштабе и на должном художественном уровне; впоследствии Белый обработал и опубликовал два фрагмента из своего юношеского произведения³. Наиболее перспективными для зрелого творчества Белого оказались лирические, зачастую бессюжетные, прозаические отрывки, которые он в изобилии сочинял в конце 1890-х годов: сказочно-аллегорические импровизации, импрессионистические зарисовки, непосредственно фиксировавшие жизненные восприятия. Начинаящий писатель культивировал в них «незаинтересованное», отвлеченно-созерцательное и в то же время внутренне-активное отношение к действительности, причем в деле воплощения этих медитаций музыка играла не менее значимую роль, чем словесное творчество.

Музыка с детства занимала огромное место во внутреннем мире Белого; первые его творческие опыты сопровождались и поощрялись импровизациями на рояле.

³ См.: Белый Андрей. 1) Пришедший: Отрывок из ненаписанной мистерии // Северные цветы. Третий альманах книгоиздательства «Скорпион». М., 1903. С. 2–25; 2) Пасть ночи: Отрывок из задуманной мистерии // Золотое руно. 1906. № 1. С. 62–71. Сохранившиеся черновые тексты «Антихриста» опубликованы и исследованы Даниелой Рицци (см.: Belyj Andrej. *Antichrist* / Edizione e commento di Daniela Rizzi. Trento, 1990).

«Музыкальной» стихии определялось особо значимое место в эстетике Шопенгауэра; и Белый теоретически обосновывал приоритет музыки как искусства, наименее связанного с внешними, преходящими и случайными формами действительности и наиболее тесно соприкасающегося с ее потаенной, глубинной сущностью: «В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром <...> В симфонической музыке, как наиболее совершенной форме, рельефнее кристаллизованы задачи искусства»⁴. Беря законы музыкальной композиции за основу словесного творчества, Белый усматривал в этом возможность освобождения от власти пространственных отношений и путь к овладению временем — что было опять же осуществлением творческой сверхзадачи. От музыкально инспирированных лирических отрывков он обратился к более сложным, многоотным образованиям; так родился жанр «симфоний», в которых Белый обрел адекватный способ для выражения своего эсхатологического миропонимания и увидел прообраз кардинально новой, синкретической формы творчества, отвечающей задачам мистического преображения жизни. Сам Белый усматривал в своих «симфонических» опытах прежде всего попытку указать, как на цель, на новый «жизнетворческий» синтез, имеющий свой прообраз и свое символическое предзнаменование в синтезе искусств: «“*Симфонии*” не имеют будущности, как таковые; но как промежуточная стадия на пути к образованию какой-то безусловно важной формы — они значительны. Это — *начало конца* поэзии в собственном смысле. <...> “*Симфонизируясь*”, жизнь не устремляется ли в будущее?»⁵

Очень емкую и удачную характеристику сложного жанра «симфоний» дал философ С. Аскольдов: «Симфонии — особый вид литературного изложения, можно сказать, созданный Белым и по преимуществу отвечающий своеобразию его жизненных восприятий и изображений. По форме это нечто среднее между стихами и прозой. Их отличие от стихов в отсутствии рифмы и размера. Впрочем, и то, и другое, словно непроизвольно, вливается местами. От прозы — тоже существенное отличие в особой напевности строк. Эти строки имеют не только смысловую, но и звуковую, музыкальную подобранность друг к другу и по ритму слов, и по ритму образов и описаний. Этот ритм наиболее выражает переливчатость и связность всех душевностей и задушевностей окружающей действительности. Это именно музыка жизни — и музыка не мелодическая, т. е. состоящая не из обособленных отдельных частей, а самая сложная *симфоническая*. В симфониях Белого обнаруживается то, чем Белый положительно выделяется из всех мировых писателей. Душевная созвучность окружающего мира, во всех его сторонах, частях и проявлениях, есть нечто никогда не входившее ни в чьи литературные замыслы и никем не уловленное. Но при этом необходимо сказать, что для Белого это даже и не замысел, а его естественный способ восприятия мира»⁶.

«Северная симфония (1-я, героическая)» (1900; год издания 1903) — первый законченный образец этого жанра — представляла собой еще в значительной мере

⁴ Бугаев Борис. Формы искусства // Мир Искусства. 1902. № 12. С. 358.

⁵ Письмо к Э. К. Метнеру от 7 августа 1902 г. // Андрей Белый — Эмилий Метнер. Переписка. 1902—1915. М., 2017. Т. 1. С. 96–97.

⁶ Аскольдов С. Творчество Андрея Белого // Литературная мысль. Альманах I. Пг., 1922. С. 81; Андрей Белый: pro et contra: Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. Антология. СПб., 2004. С. 499–500.

юношески несамостоятельное произведение, полное вариаций на вдохновлявшие автора темы музыки Грига, живописи Бёклина и прерафаэлитов, сказок Андерсена, немецких романтических баллад и т. д. В «симфонии» изображается условно-фантастический мир, напоминающий западноевропейское средневековье, но интегрирующий и образы античной мифологии. Основные «музыкальные» темы «симфонии» — борьба света и мрака, темного времени и светлой вечности, освобождение от темного начала и радостные чаяния «Духа Утешителя»; центральные образы — красавица-королевна «с синими глазами и с грустной улыбкой, таящей воспоминания», и молодой рыцарь, противостоящий сатанинским силам, — даны в причудливом окружении великанов, кентавров, колдунов, гномов, исчезающих затем, как марево, перед чередой картин, символизирующих райское блаженство. Образы и эпизоды чередуются друг с другом вне жесткой зависимости от привычных сюжетно-прагматических связей, присущих повествовательному тексту, но это не значит, что в произведении Белого господствует хаос, наоборот: «главный ритм в “Симфонии” — внутренний ритм, ритм образов, ритм смысла. Этот ритм напоминает возвращаемость темы или отдельной фразы в музыке и заключается в том, что зараз развиваются *несколько* тем различной важности; внутренне они едины, но внешне — различны»⁷.

«Симфония (2-я, драматическая)» (1901) также свободна от следования параметрам традиционного литературного сюжетосложения, но ее «музыкальные» темы и композиции воскрешают уже не условный сказочный мир, а московскую повседневность, поданную в калейдоскопе иронически окрашенных бытовых зарисовок. Эта «симфония» была первым произведением Андрея Белого, увидевшим свет. С ее публикации в 1902 году под маркой символистского издательства «Скорпион» началась жизнь писателя в литературе, поначалу принесшая ему за пределами модернистской среды только скандальную известность.

В отличие от первой, вторая «симфония» непосредственно автобиографична: в ней запечатлены переживания Белого в важнейшем для становления его самосознания 1901 году. Это был, по его признанию, «*единственный год в своем роде: переживался он максимальнейшим напряжением*»; «... все лето 901 года меня посещали благие откровения и экстазы; в этот год осознал я вполне веяние Невидимой Подруги, Софии Премудрости»⁸. В «симфонии» нашли отражение события московской культурной жизни этого года, среди ее персонажей мелькают реальные лица, выведенные под прозрачными псевдонимами. Сам Белый указывал, что его произведение — «случайный отрывок, почти протокольная запись той подлинной, огромной симфонии, которая переживалась» им «ряд месяцев в этом году»⁹.

В предисловии к «симфонии» Белый утверждал, что она имеет три смысла — музыкальный, состоящий «в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением», сатирический («здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма») и идейно-символический — преобладающий, но не уничтожающий

⁷ Флоренский П. Спиритизм, как антихристианство // Новый Путь. 1904. № 3. С. 161; Андрей Белый: pro et contra. С. 64.

⁸ Белый Андрей. Материал к биографии // Литературное наследство. Т. 105. Андрей Белый. Автобиографические своды / Сост. А. В. Лавров, Дж. Малмстад. М., 2016. С. 57.

⁹ Там же. С. 60.

первых двух¹⁰. Второй из этих смыслов имеет более широкий тематический охват, чем указал автор. Весь эмпирический мир, поскольку он подчинен неизбежным законам времени и причинности, иллюзорен и нелеп, ничтожен и бессмыслен, и предстает он перед взором мистического хроникера в хаотическом сочетании одновременно сосуществующих явлений, ничем не связанных друг с другом, кроме своей одинаковой несостоятельности перед лицом «Вечности великой, Вечности царящей»:

«3. В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику.

4. Были на дворике и две серые цесарки.

5. Талантливый художник на большом полотне изобразил “чудо”, а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш.

6. И все это знали, и все это скрывали, боясь обратить глаза свои к скуке.

7. А она стояла у каждого за плечами невидимым, туманным очертанием.

8. Хотя поливальщики утешали всех и каждого, разводя грязь, а на бульваре дети катали обручи.

9. Хотя смеялся всем в глаза свод голубой, свод серо-синий, свод небесный и страшный с солнцем-глазом посреди»¹¹.

Содержательные (в общепринятом прагматическом смысле) явления при таком изображении обесмысливаются, вздорные и случайные наделяются мнимой содержательностью, изображения самого обыденного сочетаются с самым невозможным, фантастическим. И в то же время глобальная, «мировая» сатира не несет в себе уничтожающего приговора; Белый развенчивает эмпирическую стихию с мягкой, лукавой иронией, которая сродни романтической иронии, и все изображения несут на себе умиротворяющий налет «туманной Вечности», которая просвечивает сквозь пелену времени и суету явлений. Ирония — основной способ видения мира во 2-й «симфонии», вскрывающий двойственность бытия и призывающий преодолеть эту двойственность, духовно превзойти роковую зависимость от мира и подчиненность ему. Все окрашивающая ирония характеризует позицию автора, который знает, что изображаемая им бесконечная вереница доступных поверхностному восприятию реалий еще не исчерпывает всей реальности, — ему введомая реальность иная, подлинная и абсолютная. Поэтому в «симфонии» «ирония и пафос — неотделимы»¹², и на московских крышах, где «орали коты», появляется пророк — Владимир Соловьев, трубящий в рог и возвещающий о восходящем «солнце любви», а в экипаже, управляемом кучером «в цилиндре и с английским кнутом», разъезжает красавица-сказка, «синеглазая нимфа», — воплощение соловьевского вечно-женственного начала. Портрет Москвы «эпохи зорь», нарисованный во 2-й «симфонии», целиком окрашен у Белого «шестым чувством» — «чувством Вечности», которое для него — «коэффициент, чудесно преломляющий все»¹³.

При этом мистический пафос, которым исполнена «симфония», компрометируется на каждом шагу, иронический шарж доминирует и в изображении мистиков,

¹⁰ Белый Андрей. Симфонии. Л., 1991. С. 89.

¹¹ Там же. С. 91.

¹² Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955. С. 39.

¹³ Письмо Андрея Белого к Э. К. Метнеру от 14 февраля 1903 г. // Андрей Белый — Эмилий Метнер. Переписка. 1902—1915. Т. 1. С. 172.

заполонивших московские кварталы. Однако такую «сатирическую», по аттестации самого Белого, установку не следует трактовать однозначно. Например, «сатирически» окрашены рассуждения двух мистиков о сакральных значениях цветов: «Пурпурный свет — ветхозаветный и священный, а красный — символ мученичества» и т. д.; «Оба сидели в теософской глубине. Один врал другому», — резюмирует Белый¹⁴. В то же время сам Белый с увлечением предавался исследованию мистической семантики цветов, развивал свои соображения об этом в письмах к близким людям (А. А. Блоку, Э. К. Метнеру) и в «теоретических» статьях («О религиозных переживаниях», «Священные цвета»); в сущности, это в развернутой аргументации те же самые рассуждения, которые в тезисной форме вложены в уста комических мистиков из 2-й «симфонии». В ироническом отсвете подаются и самые близкие Белому идеи и пророчества, и причиной тому не только самозащитное стремление отмежеваться от неких «крайностей мистицизма». Белый следует здесь примеру Вл. Соловьева, который (как он отметил в ноябре 1901 г.) «молча всматривался и прислушивался, редко заикаясь о *«слышанном»* и *«виденном»*, если и говорил, то прикрывал слова своей шуткой»¹⁵. Так, поэма Соловьева «Три свидания» — это, согласно примечанию автора, попытка «воспроизвести в шуточных стихах самое значительное» из его жизненных событий; свои вдохновенные прорицания о схождении на землю «вечной женственности» Соловьев также облек в шутовую оболочку и сопроводил подзаголовком «Слово увещательное к морским чертям»¹⁶. И Белый предпочитает передавать то, что считает за истину и откровение, не посредством прямого манифестирующего высказывания, а в иронической тональности, отраженным светом, под маской шутки и даже буффонады.

Во 2-й «симфонии» нетрудно обнаружить рудименты сюжетных конструкций (например, любовь и самоубийство «демократа» или история мистических исканий Сергея Мусатова), но в основном связь между сменяющимися друг друга рядами образов и картин осуществляется на основе свободных и бесконтрольных ассоциаций. Следование этому принципу позволяет Белому выявить единство изображаемого калейдоскопического мира, показать взаимопроникновение «высокого» и «низкого» планов бытия.

Третья «симфония», «Возврат» (1901—1902; год издания — 1905), имеющая в сравнении со второй гораздо более значимую «литературную» составляющую, построена уже по отчетливо прослеживаемой сюжетной схеме, столь же отчетливо в ней обозначаются символические соответствия между «идеальным» и «реальным»; основное же творческое задание Белого подчиняется здесь не демонстрации «музыкального» единства мира, а контрастному, зеркальному противоположению подлинного мира вечных сущностей и ложного, фиктивного мира земного бытия. Обыденная жизнь в его восприятии — лишь марево, наваждение, и преодолеть это наваждение можно, вспомнив свою родовую онтологическую связь с вечносущим, космическим началом.

¹⁴ Белый Андрей. Симфонии. С. 176.

¹⁵ Лавров А. В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 133.

¹⁶ Соловьев Владимир. Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. статья, сост. и примеч. З. Г. Минц. Л., 1974. С. 132, 120–122 («Библиотека поэта». Большая серия).

Первая часть «Возврата» представляет собой свободную фантазию, разворачивающуюся в мире вневременного райского бытия, вторая изображает реальный (а по существу ирреальный) мир, но в ней мистический сюжет первой части «ясно просвечивает как бы через какой-то искусно подобранный и символически ей адекватный транспарант»¹⁷. Ребенок из первой части предстает магистрантом Хандриковым, который страдает от тщеты и бессмысленности своего существования, но постоянно ощущает сигналы из вневременного мира. Образы из первой части («сон» Хандрикова) воскресают в новом обличье в «эмпирии» второй части — как правило, в сниженном, бытовом плане (ребенку, играющему на берегу моря, соответствует Хандриков, моющийся в городской бане; в первой части «морской гражданин <...> привел выводок низколобых сыновей на ближнюю скалу и учил их низвергаться в пучину», соответственно во второй части «седовласый старик, окативший себя кипятком из серебряной шайки <...> учил сына низвергаться в бассейн»¹⁸, и т. д.). Мировое зло, представленное в первой части образами «змия», «колпачника» и «ветра», воплощается в бытовом плане «симфонии» в приват-доцента Ценха, изливающегося на Хандрикова «стародавнюю ненависть», а старик — наставник ребенка в мире Вечности — перерождается в психиатра доктора Орлова, который помещает Хандрикова в свою санаторию для душевнобольных. Третья часть «симфонии» изображает Хандрикова, освободившегося, погрузившись в безумие, от власти эмпирического мира и возвращающегося — прыжком с лодки в озеро — на свою запредельную родину. Тема двоимирия и символической связи двух планов бытия, пафос неприятия косности обыденного существования под знаком высшего духовного идеала нашли в «Возврате» яркое художественное отображение; справедливо утверждение, что «только большой художник мог заставить нас, как этот делает Андрей Белый, больше поверить “сну” Хандрикова <...>, чем его нелепой и жалкой земной жизни»¹⁹.

В стихах Андрея Белого начала 1900-х годов, объединенных им, наряду с несколькими «Лирическими отрывками в прозе», в книге «Золото в лазури» (1904) и по праву расцененных как «интермеццо к его симфониям»²⁰, присутствуют многие «симфонические» образы и мотивы, в них отражено то же теургическое предчувствие грядущих благих перемен в судьбах мира. Однако тональность стихотворений (большой частью написанных уже после трех «симфоний», в 1903 году) несколько иная: в «симфониях» преобладают минорные, созерцательные настроения, в стихах — пафос оптимистического дерзания, мажорные интонации, призывы к активному пересозданию действительности, к «жизнетворчеству», выводящему за пределы исполнения художественных заданий. Культ «тихой зари», провозглашенный в «симфониях», восполняется культом «солнечного золота»²¹. Герои программных стихов Белого, открывающих книгу, — аргонавты, устремляющиеся, однако, уже не в Колхиду за золотым руном, подобно своим мифологическим прототипам, а в неведомое

¹⁷ Аскольдов С. Творчество Андрея Белого. С. 82; Андрей Белый: pro et contra. С. 502.

¹⁸ Белый Андрей. Симфонии. С. 211, 220.

¹⁹ Иванов-Разумник. Вершины: Александр Блок. Андрей Белый. Пг.: Колос, 1923. С. 44.

²⁰ Пяст Вл. Андрей Белый // Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. Модеста Гофмана. СПб.; М., <1909>. С. 144.

²¹ См.: Спивак Моника. Андрей Белый: между мифом и судьбой. М., 2023. С. 98–108.

грядущее, «за солнцем», «на солнечный пир», совершающие «путь к невозможному», покоряющие и преображающие мир:

Я нарезал алмазным мечом
себе полосы солнечных бликов.

Я броню из них сделал потом
и восстал среди криков.

< >

Белых тучек нарвал средь лазури,
приковал к мирозлатному шлему.

Пели ясные бури
из пространств дорогую поэму.

(«Священный рыцарь», 1903)²²

Стихотворения первого раздела книги («Золото в лазури»), и прежде всего пафосное «Золотое руно» (1903), исполненные тревожного и восторженного предчувствия мистико-апокалиптического преображения мира, стали своеобразным манифестом для сплотившейся вокруг Белого группы единомышленников (в основном московских студентов), получивших имя «аргонавтов». Кружок этот, по формальным основаниям не организованный, пестрый по составу и умонастроениям, объединялся главным образом в аспекте коллективного мифотворчества — общими устремлениями к «заре», «импульсом оттолкновения от старого быта, отплытием в море исканий, которых цель виделась в тумане будущего»²³. Красочные эпитеты и причудливые метафоры, варьирующие на различные лады мотивы неба, солнца, зорь, закатов, неизменно в регистре пророческой экзальтации, составляли образную суть того «аргонавтического» мировидения, которым пронизано «Золото в лазури». В щедро эксплуатируемой цветовой палитре этой книги Белого преобладают сложносоставные эпитеты («златосветный», «лазурно-безмирный», «виннокрасный», «янтарно-закатный» и т. п.), при этом активную роль играют определения, характеризующие не состояние, а динамический процесс («холодеющий», «темнеющий», «голубеющий»)²⁴, что способствует передаче генерализирующей идеи пафосного преображения и воодушевления.

Следом за первым, программным разделом этой книги раздел «Прежде и теперь» может быть воспринят как антитеза: составляющие его стихи изображают каждодневно наблюдаемую действительность, «вещный мир» в его банальных и суетливых проявлениях. Непритязательные зарисовки обывательской жизни, полные юмора и иронии (подобно московским картинам во 2-й «симфонии»), контрастируют с тональностью «аргонавтических» гимнов и дают основание для грустного вывода: «Все земные стремленья так жалки...»²⁵ Иронически стилизованным и остраненным предстает образ действительности в шутивно-жеманных стихах, изображающих эпизоды дворянского быта XVIII века, — в них сразу же распознали сходство с живописью «Мира Искусства», прежде всего с творчеством К. А. Сомова.

²² Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2000. Т. 1. С. 101 («Новая Библиотека поэта»).

²³ Белый Андрей. Начало века. М., 1990. С. 65.

²⁴ См.: Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого // Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 17 («Библиотека поэта». Большая серия).

²⁵ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 120 (стихотворение «Весна», 1903).

Игровое задание и здесь скрывало вполне серьезные представления Белого о мире: сугубо «земные» чувства и дела, лишённые вертикального духовного измерения, — мелки и бессодержательны, они вполне равнозначны зарисованному им искусственному, марионеточному миру, своей отдаленностью во времени и условностью как бы заявляющему о собственной фиктивности.

Следующие разделы книги — «Образы» и «Лирические отрывки в прозе» — изобилуют фантастическими картинками, исполненными, однако, большей подлинности, нежели бытовые сценки из «Прежде и теперь». Густо населенные великанами, кентаврами, гномами, горбунами, викингками и другими экзотическими персонажами, эти стихи и прозаические отрывки знаменуют в своем роде путь преодоления жизненной прозы поэтическим воспарением над действительностью, преобразование мира дерзновенной романтической мечтой и одновременно стихийный протест против общепринятого, устоявшегося, против самодовольного здравого смысла. В пятом, заключительном разделе книги («Багряница в терниях») звучат мотивы, которые уже обозначились в пафосном первом разделе и которые постепенно станут определяющими во внутреннем мире Белого, — трагического одиночества и непонятости пророка, возвещающего людям о сокровенном, его разуверения в собственной миссии; сквозь обличье прорицателя проступает пациент сумасшедшего дома («Хохотали они надо мной, // над безумно-смешным лжехристом»), арлекин, шут; этот двойник мессиянствующего героя восклицает:

«Будь проклят Вельзевул —
лукавый соблазнитель, —
не ты ли мне шепнул,
что новый я Спаситель?..
О проклят, проклят будь!..
Никто меня не слышит»...
(«Жертва вечерняя», 1903)²⁶.

По своим собственно эстетическим качествам «Золото в лазури» более уязвимо, чем «симфонии» с их неповторимым, не имеющим аналогий в литературе художественным миром. Брюсов, в целом доброжелательно охарактеризовавший книгу, указал, однако, на двойственность своего впечатления: «Язык Белого — яркая, но случайная амальгама: в нем своеобразно сталкиваются самые “тривиальные” слова с утонченнейшими выражениями, огненные эпитеты и дерзкие метафоры с бессильными прозаизмами; это златотканая царская порфира в безобразных заплатках <...> Белый ждет читателя, который простил бы ему его промахи, который отдался бы вместе с ним безумному водопаду его золотых и огнистых грез, бросился бы в эту вспененную перлами бездну»²⁷. Друг и единомышленник Белого, высоко ценивший его юношеские опыты, Э. К. Метнер отозвался о книге (правда, в частном письме) гораздо резче: «...до эстетической “чистоты” Бугаеву пока далеко; в этом смысле в книге “Золото в лазури”, взятой в целом, очень много “мути” <...> как много безвкусицы, сколько нагроможденностей, какая кричащая палитра, злоупотребление

²⁶ Там же. Т. 1. С. 165.

²⁷ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 томах. М., 1975. Т. 6. С. 301.

цветовой символикой, какое подчас манерничанье, превыспренность, декадентщина»²⁸.

Действительно, яркие и оригинальные стихотворения из «Золота в лазури» не лишены примет юношеской неопытности, стилевого сумбура, формального несовершенства, дополнительно усугублявшегося полной подчиненностью Белого мощной импровизационной стихии своего дарования и отсутствием еще не выработанного профессионального навыка отделять, шлифовать свои произведения²⁹. Недостаточное внимание Белого к собственно эстетическим требованиям объяснялось и тем, что в его творческих заданиях они находились отнюдь не на первом плане. Белого влекли не узко-художественные, а сверх-художественные цели, находящиеся за пределами искусства как такового, на мистических путях грядущего «жизнетворческого» пересоздания действительности, о чем он многократно возвещал в статьях «аргонавтического» периода («О теургии», 1903; «Символизм, как миропонимание», 1904; «Апокалипсис в русской поэзии», 1905, и др.). «Новое» искусство, представленное русской символистской школой, имеет значение, по Белому, лишь как знамение и предтеча чаемого, универсального, теургического творчества, обнимающего всю полноту преображенного, апокалиптически очищенного бытия; идеальная цель и девиз подлинного творчества — «пресуществление искусства в религию жизни»: «...последние цели литературы коренятся не в литературе вовсе. С этой точки литература должна стать чем-то действенным и живым»³⁰. Выработав свою веру в провиденциальную силу творчества в пору юношеского «аргонавтического» романтизма, Белый в основах остался ей верен на всех последующих этапах своего развития.

Когда в апреле 1904 года вышло в свет «Золото в лазури», Белый уже вступил в полосу длительного духовного кризиса, вызванного все усиливавшимися симптомами угасания мистических надежд, разуверения в возможности их претворения в действительность. Эти переживания, усугубленные мучительными личными конфликтами и привходящими обстоятельствами литературной жизни, обусловили ломку его жизненного кредо. В своих творческих исканиях Белый уже не ограничивается сферой религиозно-мистических и «жизнетворческих» мифологем, но все пристальнее обращает свой взор к коллизиям текущей общественной жизни. Теургические мечтания и литургия «зорь» определенно отодвинулись для него на задний план в связи с революционными событиями 1905 года. «В свете истинного пожара с удивлением поняли мы, что пожар, охвативший наши сердца, был призречен; и были призречными путями — пути, манившие нас. Утомленные глаза видели

²⁸ Письмо к А. С. Петровскому от 24 апреля 1904 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 16. Ед. хр. 8.

²⁹ Эта особенность прослеживается на всем творческом пути Белого. Неоднократно предпринимавшие попытки усовершенствовать свои произведения (в частности, то же «Золото в лазури») приводили, как правило, к их кардинальной переработке. Белому удавалось не столько улучшить, отретушировать ранее написанное, сколько по его канве создать нечто новое; эти новые варианты в подавляющем большинстве случаев по своему художественному потенциалу значительно уступали исходным текстам, поскольку уже не были непосредственно обусловлены тем импровизационным творческим импульсом, которому в конечном счете были обязаны произведения Белого своим возникновением.

³⁰ Белый Андрей. Луг зеленый: Книга статей. М.: Альциона, 1910. С. 28, 51–52.

мареву», — писал Белый, расставаясь с прошлым³¹. Позднее Белый писал, что ясно ощутил в это время «все признаки перелома от романтики, мистики символизма к реализму»³². Конечно, этот «реализм» Белого был бесконечно далек от реализма, характеризовавшего творчество многих писателей — его современников, но сама перемена в направлении исканий убежденного символиста в радикализирующейся общественной атмосфере весьма примечательна.

Философско-эстетические и публицистические статьи Белого середины 1900-х годов полны страстных «саморазрушительных диверсий»³³, направленных против интимно дорогих для него ценностей и призванных возвестить о переоценке заветов бывших учителей. Свой прежний культ музыки как искусства, наиболее полно затрагивающего «волнения вечности», Белый опровергает статьей с демонстративным заглавием «Против музыки» (1907); прежнее преклонение перед Достоевским как писателем-пророком, открывшим новые духовные перспективы, сменяется его развенчанием; в статье «Ибсен и Достоевский» (1905) Белый дискредитирует религиозно-мистические заветы писателя, заявляя этим по существу лишь о собственном идейном повороте: «Мы знаем: свет есть. С нас достаточно этого знания. Мы можем пока обойтись без широковещательных апокалиптических экстазов, если они преподаются в кабачках или при звуках охрипшей шарманки. Благородное одиночество дает отдых душе, вырванной из тисков кабацкой мистики»³⁴.

Тяготение от «аргонавтической» мистической «коммуны» к индивидуализму, от «теургического» — к «самоценному» искусству сказывалось и на неприятии Белым новых, эклектических мистико-коллективистских веяний в символизме, которые привносила теория «мистического анархизма», обоснованная Г. Чулковым и благословленная Вяч. Ивановым. Ожесточенная полемика с «мистическим анархизмом», проводившаяся Белым на страницах символистского журнала «Весы» и других изданий, стала одним из основных направлений его литературной деятельности в 1907—1908 годы; для Белого это была не только борьба за «чистоту» символизма, но и протест, имевший более широкое звучание, — против вульгаризации буржуазным искусством духовных ценностей, против эпигонских спекуляций на заимствованных идеях. Легковесности и сумбужности «мистико-анархических» идейных построений Белый противопоставляет в своих теоретических работах установку на научные ценности, на строгую теорию познания; именно на этих началах он стремится обосновать философско-эстетическую теорию символизма. Важнейшими для Белого мыслителями становятся Кант и представители неокантианства (Коген, Риккерт). Изучая и по-своему переосмысляя их философские построения, Белый пытается обрести гносеологическую почву и методологические принципы «системы символизма», в теоретическом обосновании символизма, проводимом сквозь призму познающего субъекта, он видел тогда важнейшее направление своей аналитики. Результат этих штудий — проецированное на метафизическую систему Риккерта исследование «Эмблематика смысла» и ряд философско-эстетических статей, вошедших в книгу Белого «Символизм» (1910).

³¹ Рецензия на кн. А. Л. Волынского «Достоевский» (СПб., 1906) // Золотое Руно. 1906. № 2. С. 127–128; Белый Андрей. Собр. соч. Несобранное. М., 2020. Кн. 1. С. 166.

³² Белый Андрей. Материал к биографии. С. 101.

³³ См.: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 218.

³⁴ Белый Андрей. Арабески: Книга статей. М.: Мусагет, 1911. С. 100.

В этапный для духовной биографии Белого 1905 год взор писателя обращен к общественным противоречиям, к социальным сдвигам, потрясавшим Россию. Уже в статье «Луг зеленый» (1905), переломной на пути от «аргонавтического» мифотворчества к новому мироощущению, его внимание сосредоточено на России, метафорически осмысляемой в образе «спящей красавицы», гоголевской пани Катерины, которая находится во власти колдуна, «пышущего раскаленным жаром железоплавильных печей»: «Пелена черной смерти в виде фабричной гари занавешивает просыпающуюся Россию, эту красавицу, спавшую доселе глубоким сном»³⁵. «Страшный колдун» и «черная смерть» символизируют в конечном счете у Белого социальную действительность, гибельный монархический строй. Былые неопределенные максималистские чаяния переродились в его сознании во вдохновенное переживание общественного обновления; при этом его политические симпатии столь же последовательно максималистичны. «Я вне партий, но если бы *необходимость* толкала, конечно, был бы с крайними. Я их так полюбил. Красные знамена — зори радостные да ясные», — признавался Белый в письме к А. М. Ремизову (конец января — начало февраля 1906 г.)³⁶, а в автобиографии, составленной в эту же пору, утверждал, что «примыкает по социальным взглядам своим к социалистам»³⁷. Однако все это еще не свидетельствовало о полном «перерождении убеждений» Андрея Белого. Занятую им радикальную позицию он воспринимал как частное следствие своих общих мировоззренческих, «жизнетворческих» принципов: «Близкие цели, народ, борьба за его независимость, оставаясь реальными целями, явились нам еще и прообразами ценностей дальних»³⁸. В статье «Социал-демократия и религия» (1907) Белый объявил о созвучии конечных устремлений мистиков и социал-демократов; задачи «религиозного строительства» и «социального переворота», по его мысли, были внутренне сходными³⁹.

Эпоха революции совпала для Белого со временем драматических личных переживаний, вызванных неразделенным чувством к Л. Д. Блок. Мучительные коллизии этого несвершившегося «романа», сопровождавшиеся тяжелыми психическими эксцессами, во многом определили мрачные, безысходные настроения, которые преобладали во внутреннем мире Белого и стали камертоном его лирики 1906—1908 годов. Интимная тема в ней была неразрывно связана с темой трагического разочарования в юношеских утопиях и с темой страдающей России.

Стихи, написанные Белым во второй половине 1900-х годов, представляют собой идейно, тематически и стилистически антитезис «симфониям» и стихам «Золота в лазури». Восторженную «мистерию» вытесняет трагедия «самосожжения и смерти», условно-фантастические, сказочные образы сменяются реальными

³⁵ Белый Андрей. Луг зеленый. С. 6.

³⁶ Лавров А. В. Тексты и комментарии: Из материалов к истории русской литературы первой трети XX века. СПб., 2018. С. 283.

³⁷ Автобиография (весна 1907 г.) // РГБ. Ф. 386. Карт. 83. Ед. хр. 44 (копия, высланная М. Л. Гофманом В. Я. Брюсову 9 июня 1907 г.).

³⁸ Белый Андрей. Луг зеленый. С. 61 (статья «Настоящее и будущее русской литературы», 1907).

³⁹ Белый Андрей. Собр. соч.: Несобранное. Кн. 1. С. 204–220. (Впервые: Перевал. 1907. № 5, март).

картинами с избыточными натуралистическими подробностями, игровые стилизации и ретроспекции — надрывными стихами о современной «больной России».

Первоначально Белый предполагал объединить свои «послелазурные» стихи в одном сборнике, однако затем разделил их на две книги, вышедшие в свет почти одновременно, — «Пепел» (1909) и «Урна» (1909). В первой книге тон задают стихи о России, исполненные широкого общественного звучания, во второй — непосредственно личные, камерные, лирические сюжеты. Для обеих книг характерно господство горьких, пессимистических настроений, в них — единый мотив страдания и образ страдающего поэта, но реализуются эти мотивы в различных, порою контрастных поэтических регистрах: «Пепел» — по преимуществу книга высокого эмоционального накала, в «Урне» преобладают лирические раздумья и философические медитации, порожденные «духовной диетой» Канта и его последователей.

После разнообразия форм свободного стиха и интонационных модуляций в «Золоте в лазури» книга «Урна» отличительна прежде всего стремлением автора выразить себя в строгом, выверенном стихе, с преобладанием классического четырехстопного ямба (хотя и отмеченного богатством ритмических вариантов)⁴⁰. Безусловно, это результат осознанной программы самообуздания импровизационной, «жизнетворческой» лирической стихии ради тщательного формального исполнения поэтического задания, ограниченного сугубо «художественными» критериями. Образцом для сосредоточенно-грустных «философических» раздумий Белого в этой книге служит медитативная лирика Пушкина, Баратынского, Тютчева, а «школой» формы, примером творческой выдержки и самодисциплины, стала в первую очередь поэзия Брюсова, которому посвящена «Урна» и чей образ выразительно запечатлен в ее вступительном цикле. Опора на избранных учителей и последовательность в реализации творческой программы позволили Белому объединить в «Урне» многие из наиболее совершенных образцов его лирики. В сравнении с избыточной, резкой красочностью «Золота в лазури» «Урна» поражает сдержанностью, нарочитой тусклостью поэтической палитры. «Какие скудные, безогненные зори!» — восклицает поэт («Ночь», 1907)⁴¹, как бы вновь недоуменно сталкиваясь с тем явлением, которому ранее посвящал восторженные гимны. В книге господствуют «зимние» настроения просветленной печали, сменяющиеся воспоминаниями о пережитой душевной драме и горькими выводами:

Бесследна жизнь. Несбыточны волненья.

Ты — искони в краю чужом, далеком...

Безвременную боль разуверенья

Безвременье замост слезным током.

(«Разуверенье», 1907)⁴²

В стихах «Урны» Белый старается не покидать четко очерченных пределов своего лирического «я»; в «Пепле», напротив, он стремится представить целый хор голосов, говорящих от имени угнетенных сословий. В предисловии к «Пеплу» Белый демонстративно заявлял, что художнику-символисту не возбраняется обращаться к

⁴⁰ См.: Тарановский К. Ф. Четырехстопный ямб Андрея Белого // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. X. 1966. P. 127–147; Тарановский Кирилл. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 309–318.

⁴¹ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 319.

⁴² Там же. С. 322.

любим сторонам жизни: «Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — всё это объекты художественного творчества. Жемчужная заря не выше кабака, потому что то и другое в художественном изображении — символы некоей реальности: фантастика, быт, тенденция, философическое размышление предопределены в искусстве живым отношением художника. И потому-то *действительность* всегда выше искусства; и потому-то художник — прежде всего *человек*»⁴³. В этих утверждениях — огромный сдвиг по отношению к прежней эстетической программе Белого, согласно которой подлинный художник — прежде всего теург и прорицатель, а действительность — лишь несовершенная эманация подлинных объектов художественного познания. Столь же демонстративно Белый посвятил «Пепел» памяти Некрасова — казалось бы, наиболее чуждо символизму из числа крупнейших русских поэтов. Влияние Некрасова наложило сильнейший отпечаток на образную структуру «Пепла». Поэзия «Коробейников» и «Кому на Руси жить хорошо» дала Белому ключ к постижению окружающей реальности в ее социальном аспекте, в жизненной подлинности, в бытовой и национальной своеобразности⁴⁴. Рецензируя «Пепел», Вячеслав Иванов заметил, что «Некрасов разбудил в Белом человека-брата, и новая книга его уже плоть от плоти и кость от кости истинной “народнической” поэзии»⁴⁵. К Некрасову восходят многие темы и образы «Пепла»: в частности, его поэма «Железная дорога» дала толчок к разработке во многих стихотворениях Белого мотива железной дороги, которая предстает символом социального гнета, несправедливости, мертвящей бесчеловечной цивилизации.

Отличительная особенность «Пепла» — тяготение к фольклору, притом к фольклору современному, имеющему живое бытование, — частушке, плясовым мотивам («Веселье на Руси», «Песенка комаринская»). Для книги в целом характерна демократизация языка — стихи избобилуют прозаизмами, «грубой» лексикой, крестьянским и городским просторечием; попытки передать живой голос «низов» во многом предвосхищают опыт Блока в «Двенадцати». Многие из знавших прежде творчество Белого были шокированы, прочитав, например, такие строки:

Руки в боки: ей, лебедки,
Вам плясать пора.
Наливай в стакан мне водки —
Приголубь, сестра!

Где-то там рыдает звуком,
Где-то там — орган.
Подавай селедку с луком,
Расшнуруй свой стан.
(«В городке», 1908)⁴⁶

⁴³ Там же. С. 179.

⁴⁴ О влиянии Некрасова на Белого см.: Скатов Н. Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Л., 1973. С. 210–255; Серман И. Андрей Белый и поэзия Н. Некрасова // Славяноведение. 1992. № 6. С. 34–38.

⁴⁵ Критическое обозрение. 1909. № 2. С. 47; Иванов Вячеслав. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 617.

⁴⁶ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 218.

Примечательно, что в одном из писем к П. А. Флоренскому (от 14 августа 1905 г.) Белый, характеризуя резкий сдвиг в своей идейной эволюции, именовал себя в новом обличье Андрюхой Краснорубахиным⁴⁷.

Тема России в ее широком социальном звучании пришла в творчество Белого через мотивы «тоски о воле» (так был озаглавлен цикл его стихов 1904 года) и бегства «в поля», где поэт стремился обрести свободу от мрачных городских наваждений. Литургическое «полевое священнодействие», торжественные заклания «словами травных библий»⁴⁸ присутствуют в ряде стихотворений «Пепла», но не определяют, однако, основного настроения книги. Преобладающее над всеми другими чувствами, которое вынес Белый от встречи с родиной, — отчаяние: именно так было озаглавлено стихотворение, открывающее «Пепел» и сконцентрировавшее в себе главный смысл книги. Значительная часть стихов «Пепла» была написана в 1908 году, когда, после поражения революции, надежды Белого на общественные изменения угасли, и теперь он замечал в деревнях — только «разрушение и смерть», а в городах — «бред капиталистической культуры»⁴⁹. Нищета, бесплодие, скудость и гибельность — в представлении поэта не только социальные приметы, этими признаками изобилует даже природа России, самая почва, породившая народ: «...земля русская скудная, осыпается, размывается, выветривается: овраги гложут ее», — писал Белый в статье «Настоящее и будущее русской литературы»⁵⁰. Стихи «Пепла» отличает усиленное сгущение красок, нанизывание однозначных по тональности эпитетов, подчеркивающих безысходный трагизм, обреченность и неприкаянность; лейтмотив всей книги — скорбный плач о родине:

Роковая страна, ледяная,
Проклятая железной судьбой —
Мать Россия, о родина злая,
Кто же так подшутил над тобой?
(«Родина», 1908)⁵¹

Дающий широкую и обобщенную панораму России, «Пепел» вместе с тем — очень личная, исповедальная книга Белого. И не только потому, что в нее вошли стихи, продиктованные мучительной любовью к Л. Д. Блок. Все эпические мотивы «Пепла» представляют собой также опосредованное раскрытие его лирического «я». Герои стихов Белого — странники, беглецы, арестанты и т. д. — «столь же реальны, сколь иносказательны», они — «символ его собственной отверженности, неутоленной жажды свободы»⁵². В этом смысле «Пепел» — в таком же отношении отражение кризисных явлений во внутреннем мире Белого, как и исповедь поэта об открывшихся ему трагических сторонах окружающей действительности.

С 1909 года, параллельно с появлением «Пепла» и «Урны», в мироощущении Белого стали обозначаться существенные перемены — от пессимизма, «нигилизма»

⁴⁷ Павел Флоренский и символисты: Опыт литературные. Статьи. Переписка / Сост., подгот. текстов и комментарий Е. В. Ивановой. М., 2004. С. 472–473.

⁴⁸ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 255.

⁴⁹ Там же. С. 180 («Вместо предисловия» к «Пеплу»).

⁵⁰ Белый Андрей. Луг зеленый. С. 87.

⁵¹ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 210.

⁵² Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого // Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 29–30.

и «самосожжения» к исканиям нового идеала, нового «пути жизни», к эпохе «второй зари»⁵³. «Зори в этом году особенно милые: таких зорь не было вот уже три года. Три года задавила горные сферы душная мгла, — признавался Белый в письме к Ф. Сологубу летом 1909 г. — <...> Ныне будто очистились зори, и опять “милые голоса” зовут... Опять ждешь с восторгом и упованием...»⁵⁴ В биографическом плане эти перемены были обусловлены сближением Белого с А. Тургеневой, которая станет его женой и спутницей в духовных исканиях на протяжении ряда последующих лет. Немногочисленные стихотворения Белого 1909—1911 годов, объединенные впоследствии в сборник «Королевна и рыцари» (1919), полны реминисценций юношеских «зоровых» переживаний, образного строя «Северной симфонии» и в то же время исполнены просветленных надежд:

Как хорошо! И — блещущая высь!..

И — над душой невидимые силы!..

(«Вещий сон», 1909)⁵⁵

В том же 1909 году Белый становится, наряду с Э. К. Метнером и Эллисом, одним из учредителей нового издательства «Мусагет», программные установки которого сводились к созиданию синтетической символистской культуры, сочетающей в себе непреходящие духовные ценности эстетического, философского и религиозного порядка. Генетически круг «мусагетцев» был непосредственно связан с «аргонавтическим» сообществом. В «Мусагете» были изданы фундаментальные сборники статей Белого «Символизм» (1910) и «Арабески» (1911), определившие его место авторитетнейшего, наряду с Вяч. Ивановым, теоретика символистской школы, обосновывавшего ее основоположения в религиозно-философском аспекте. Эти книги, наряду со сборником статей «Луг зеленый» (1910), дают представление о деятельности Белого как активного, темпераментного литературного критика-полемиста, а также аналитика, разрабатывавшего общие вопросы философии культуры, исследователя художественного слова, заложившего ряд методологических установок, вслед за ним освоенных формалистами, и автора трудов по стиховедению, давших толчок всем последующим профессиональным разработкам этой дисциплины.

В этот период всплеска духовной активности в сознании Белого по-прежнему остается на первом плане тема России, но взятая уже не в сугубо социально-критическом, как в «Пепле», а в историческом аспекте. Белый силится осмыслить трагический образ современной России в плане ее исторической судьбы и метафизических религиозно-философских универсалий, которые, с точки зрения писателя, могут объяснить причины наблюдаемых безотрадных явлений и указать пути их преодоления. Наиболее внятно и полно он сформулировал свою точку зрения в статье «Россия» (1910). Образ родины приобретает в концепции Белого черты сложного двуединства, несводимого однозначно к традиционным антитезам — к западническим или славянофильским интерпретациям. В воззрениях западников и славянофилов он видит одновременно две правды и две неправды. Взгляд Белого, не заслоненный иллюзиями и предустановленными идеологемами, фиксирует засилье явлений,

⁵³ См. письмо Белого к Р. В. Иванову-Разумнику от 1–3 марта 1927 г. (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 495).

⁵⁴ Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год. Л., 1974. С. 136.

⁵⁵ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 379.

символизируемых образами Достоевского: «...вокруг *Скотопригоньевск* в мареве *бесовщины*, облитый карамазовской грязью»; в отрицании такой России, с ее уродливыми, косными проявлениями, — правда западничества («противопоставлять настоящему Западу настоящее России — нельзя») и одновременно подлинное национальное самосознание. Правда славянофильства, по Белому, заключена в «мистическом реализме живого чувства, выражающемся в вере в Россию» и служащем залогом ее будущего. Россия для Белого — «наш путь и стремление к дальнему»; «только тогда, когда исчезнет большая Россия, мы сможем превратить лозунг Достоевского: “Буди”, в ликующий лозунг: “Есть”»⁵⁶. Важнейшее значение приобретают для Белого уход и смерть Льва Толстого, которые в свете его иррациональной историсофской концепции исполнены провиденциального смысла: «Жизнь, проповедь, творчество сочетались в одном жесте, в одном моменте». Астапово и Ясная Поляна превратились в трактовке Белого в символ надежды, символ грядущей России, очищенной духовно и нравственно: «Не Петербург, не Москва — Россия; Россия и не Скотопригоньевск, не городок Передонова, Россия — не городок Окуров, не Лихов. Россия — это *Астапово*, окруженное пространствами; и эти пространства — не лихие пространства: это *ясные*, как день Божий, *лучезарные поляны*»⁵⁷.

Такое, также по-своему «жизнетворческое», понимание национальной проблемы Белый сохранит на долгие годы, хотя время от времени в его бурлящем, динамическом сознании будет наблюдаться перекокс то в сторону «почвенничества», то в сторону «западничества».

Восток и Запад — между этими двумя историсофскими мифологемами, двумя культурообразующими антитезами искал Белый своего особого, предназначенного для России пути. Прежде чем сформулировать аргументированно свое кредо в этом вопросе, он попытался художественно изобразить опасности, угрожающие России на пути к воплощению ее национальной идеи и подлинному самовыражению. Так появились два романа, вершинные достижения дореволюционного творчества писателя, — «Серебряный голубь» (1909—1910) и «Петербург» (1911—1913), которые замышлялись как первые части трилогии «Восток или Запад». «Серебряный голубь» был призван воплотить гибельную стихию Востока, «Петербург» — химерическое наваждение Запада. Уездный «азиатский» город Лихов в «Серебряном голубе», мгlistый, туманный, призрачный, и «европейский», фантазмагорический, бредовый Петербург в трактовке Белого — лишь личины, пугающие маски, заслоняющие подлинный лик России.

«Серебряный голубь» был первым в творчестве Белого опытом приобщения к большой «традиционной» повествовательной форме. Жанр «симфоний» оказался адекватным лишь для «эпохи зорь» и не мог вместить иных духовных импульсов и более сложной и разнообразной картины действительности, осмысленной не только мифопоэтически, но и исторически. Характерно, что четвертая «симфония» Белого «Кубок метелей», вышедшая в свет в 1908 году, — итог долгого и мучительного труда (первоначальная редакция датируется 1902 годом) — не дала ожидаемого результата: появилось загадочное, искусственно усложненное произведение; попытка сочетать в нем творческие импульсы и мистические настроения ранних «симфоний»

⁵⁶ Белый Андрей. Собр. соч.: Несобранное. Кн. 1. С. 453.

⁵⁷ Белый Андрей. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М.: Мусaget, 1911. С. 46.

с новыми, «послелазурными» мотивами, характерными для трагического, дисгармоничного мироощущения Белого середины 1900-х годов, с душевным надрывом и иступленностью, порожденными в значительной мере любовью к Л. Д. Блок (отношения Адама Петровича и Светловой в «Кубке метелей» — отчасти проекция этих переживаний), привела к созданию причудливых, «вихревых» образных картин, демонстрирующих лишь формальное совершенствование мастерства. Смысловые ряды «симфонии» многослойны; они образуют иерархию от прямых полемических выпадов по адресу петербургских литераторов — «мистических анархистов» до прихотливо выстроенных ассоциаций, отсылающих к идее Третьего Завета Д. С. Мережковского и ему самому, отразившемуся в образе «старого мистика», или соотносящихся с концепцией метафизики любви, разрабатывавшейся З. Н. Гиппиус, и в доверительном личном общении с Белым в частности⁵⁸.

«Симфония» изобилует блистательными по метафорической насыщенности образными рядами, изощренными словесными узорами, она, по мнению Э. К. Метнера, «с точки зрения симфонизма <...>, конечно, наиболее совершенная и роскошная постройка»; она «довела гениально созданные приемы до головокружительной виртуозности, до микроскопической выработки самых утонченных подробностей, до своего рода словесного хроматизма и энгармонизма»⁵⁹. Персонажи «Кубка метелей» почти полностью утрачивают свою антропологическую определенность, заключая в себе целую иерархию символических представлений и смыслов: Светлова — в надмирном плане отблеск Жены, облеченной в солнце, полковник Светозаров — олицетворение Люцифера (Lucifer — «утренняя звезда», «свет зари»), а также дракон, символ «темного» времени, противостоящего вечности, герой-протагонист Адам Петрович, преобразенный в финале «симфонии», соотносится с обликом Христа, он же в мифологической ипостаси являет тип героя-змеборца. Вся многослойная эзотерика «симфонии» фокусируется вокруг основной идейной коллизии — противоборства «темного» времени и «светлой» вечности в душах людей и преодоления власти времени, — не новой для Белого и уже нашедшей отражение в прежних «симфонических» опытах. Распад целостной картины мира «эпохи зорь» Белый интуитивно пытается возместить в «Кубке метелей» щедрой мистической риторикой, порождающей пышный «литургический» стиль взамен преобладающих в ранних «симфониях» скупых намеков и недосказанностей, изысканными метафорическими уподоблениями, нагнетанием символики — самоценной и самодостаточной, установкой на стирание четких образных очертаний и перспектив — на взаимопроникновение поведения героев и явлений природы, «вещной» реальности мира и метафизических начал вплоть до окончательной утраты каждым из этих планов бытия собственной аутентичности.

«Кубок метелей» предстал достаточно красноречивым доказательством того, что «симфоническая» форма, найденная Белым на рубеже веков, не универсальна,

⁵⁸ Подробнее см.: Бойчук А. Г. О «Кубке метелей» Андрея Белого. М., 2015.

⁵⁹ Метнер Э. Маленький юбилей одной «странной» книги (1902–1912) // Труды и дни. 1912. № 2. С. 28; Андрей Белый: pro et contra. С. 341, 340. Подробный анализ мифопоэтических подтекстов, повествовательной структуры и музыкальных приемов в «Кубке метелей» (в частности, сопоставление с сонатой f-moll Н. К. Метнера, которой восхищался Белый) см. в исследовании Оли Тилкес «Литература и музыка. Четвертая симфония Андрея Белого» (<Amsterdam, 1998>).

что она способна к саморазвитию лишь до той поры, пока сохраняется незыблемой в своих основных чертах мифопоэтическая картина мира, вызвавшая ее к жизни. Даже в кругу ближайших единомышленников Белого четвертая «симфония» вызвала непонимание и недоумение.

Отказавшись от дальнейшего использования жанра «симфоний» и поставив перед собой задачу написать масштабное повествовательное произведение, Белый искал активную, сугубо индивидуализированную форму прозаического изложения и обрел ее в орнаментальной ритмической прозе, обогащенной сказовыми элементами. Образцом для «Серебряного голубя» послужили гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород»; многие фрагменты романа представляют собой откровенные вариации на гоголевские темы. Сказ для Белого — форма отчуждения от прямой авторской субъективности и в то же время способ дать каждую изображаемую картину в неповторимо-индивидуальной окраске, поскольку «сказ делает слово физиологически ощутимым — весь рассказ становится монологом»⁶⁰. В «Серебряном голубе» Белый использует несколько сказовых масок: село Целебеево описывает сельский рассказчик, своего рода целебеевский Рудый Панько, уездный город Лихов — горожанин, дворянскую усадьбу — представитель барской среды. При этом каждый из рассказчиков выступает как бы от лица своего социального коллектива, что дает возможность Белому представить объект своего изображения в зримых, колоритных очертаниях⁶¹.

Сказ совмещается в «Серебряном голубе» с повествованием, в котором непосредственно проявляется авторская субъективность. Экспрессивность стиливого выражения, прихотливость интонационно-синтаксических рядов, приемы фольклорной стилизации, последовательная ритмизация и метафоризация прозаической речи, обилие образных лейтмотивов — все эти признаки создают в «Серебряном голубе» (равно как и в «Петербурге») «отчетливое преобладание образа и слова над сюжетом»⁶², что станет затем принципиальным конструктивным элементом в «орнаментальной» прозе, возникшей в значительной мере благодаря усвоению творческого опыта Белого-прозаика.

Герой «Серебряного голубя» московский студент Петр Дарьяльский ищет спасения и правды в народной среде: он расстается с образованным кругом и поступает в работники к столяру Кудеярову, руководителю тайной секты «голубей». Таинственные чары Кудеярова и страстное влечение к «духине» «голубей», рябой бабе Матрене, порабощают Дарьяльского, мечтающего о новой, «почвенной» религии духа. Однако опьянение «голубиными» мистическими экстазами неизбежно ведет к зловещему концу: «голуби», убедившись, что Матрена не сможет родить от Дарьяльского «духовное чадо» (с этой целью он был завлечен в их сообщество), и боясь разоблачения секты, убивают его. Такова сюжетная схема романа, написанного с необычайной для Белого «реалистичностью»: рельефно запечатлен крестьянский,

⁶⁰ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 160.

⁶¹ О сказовых элементах в «Серебряном голубе» см.: Мушченко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 139–165; Секе К. Орнаментальный сказ или орнаментальная проза? (К проблематике романа Андрея Белого «Серебряный голубь») // *Dissertationes slavicae*. XI. Szeged, 1976. С. 57–64.

⁶² Белая Г. А. Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977. С. 38.

провинциальный городской и поместный бытовой уклад, подробно воссозданы психологические мотивы поведения героев. История неудачного «хождения в народ» дает Белому основание для широкой символической трактовки проблем «народа» и «интеллигенции», «почвы» и «культуры», сочетания «бесовского» и «ангельского», «голубино» и «ястребиного» в народной душе. Общий идейно-художественный итог писателя безотраден: «Он подошел тут к матери-земле, подошел к России, подошел подлинно. И увидел он в ее материнском лоне темную стихию варварского дионисизма»⁶³.

С высоким эмоциональным подъемом описывает Белый и «полевую» утопию Дарьяльского, и радения «голубей», передает особый, пленительный соблазн творимого ими магического мира. Однако под светлыми помыслами и неподдельными духовными порывами скрываются нравственная слепота, невежество и жестокость, всевластная иррациональная сила, поглощающая личность: «...ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел»⁶⁴. Предводитель «голубей» Кудеяров несет в себе неотделимо «поток неизреченных радостей» и «легион сдавленных бешенств»⁶⁵, воплощая дремучее, варварское, «демоническое» начало, не оплодотворенное прикосновением подлинной духовной культуры. Столь же символичен поданный с обилием натуралистических деталей образ Матрены, сочетающей трепетную красоту с отталкивающим безобразием, черты «ведьмы» и «зверихи» с «тайным каким-то огнем испепеленным лицом»⁶⁶, претворяющей «голубиное» духовидение в языческую, «дионисийскую» религию сладострастия. Истинную духовную красоту и надежду на возрождение воплощает в романе невеста Дарьяльского, его «принцесса» Катя, однако она неразрывно связана с «аполлонической» юдолью — умирающим дворянским, усадебным миром, который Белый изображает отчасти с симпатией и элегической грустью, подобно Чехову в «Вишневом саде», отчасти в сатирическом аспекте, и который решительно не способен противостоять надвигающемуся мраку уездного капитализирующегося города Лихова и «азиатской» безликой разрушительной стихии.

В «Серебряном голубе» Белый отразил преимущественно негативную сторону своих историософских рефлексий и интуиций о «Востоке». Другую трактовку этой мифологемы он предложил в «Путевых заметках» (1911, впоследствии переработаны) — очерках, в которых запечатлел свое заграничное путешествие с А. А. Тургенева (Сицилия — Тунис — Египет — Палестина). Сам Белый ценил эту книгу чрезвычайно высоко. «Путевые заметки» — своеобразный аналог «Серебряному голубю»: в них тоже изображается «исход» на Восток, поиск духовных ценностей вне европеизма и даже вопреки ему. Однако Восток в «Путевых заметках» — загадочный и своеобразный культурный мир, внутренне содержательный и живой, в котором Белый склонен видеть залог для живительного обновления одряхлевшей Европы. Его очаровывает архаический арабский быт, сохранившийся в тунисской деревне, восхищают памятники мусульманской культуры и, напротив, раздражает чересполосица восточной и европейской цивилизаций, наблюдаемая на улицах

⁶³ Робакидзе Григорий. Андрей Белый // *Ars* (Тифлис). 1918. № 2/3. С. 54; Андрей Белый: *pro et contra*. С. 462.

⁶⁴ Белый Андрей. *Серебряный голубь: Повесть в семи главах*. М.: Скорпион, 1910. С. 260.

⁶⁵ Там же. С. 237.

⁶⁶ Там же. С. 162.

современного Каира; пошлости современных цивилизационных скрещений в его восприятии противостоит Сицилия, накопившая в своей истории множество различных напластований и воспринимаемая как своего рода предзнаменование грядущей синтетической культуры: «Сицилия — место смесительств; здесь встреча креста с полумесяцем <...> в пенье органа вплелись крики дервишей, гулы “там-тама”, строка трубадура, всегда подчиненная правилам метрики, встретила с вольной, фривольной арабскою сказкой <...>»⁶⁷.

В атмосфере очарованности культурой Востока Белый начал осенью 1911 года работу над «Петербургом»⁶⁸, и эта тенденция не могла не сказаться на его особо пристрастном отношении к европейской «школе», через которую прошла послепетровская Россия. «Петербург» — роман о главном городе Российской империи, символизирующем ее историческую судьбу, и о революции 1905 года.

Действие его, ограниченное несколькими промозглыми осенними днями, вбирает в себя все наследие «петербургского», «западного» периода русской истории, преломленное в мифологическом сознании и имеющее прочную литературную традицию. Герои романа — жертвы исторического рока, воплощенного в Петербурге и в образе его основателя. С ними «сызнава повторяются судьбы Евгения» из пушкинского «Медного всадника»: «медный гость» является в галлюцинациях революционеру-апокалиптику Дудкину и проливается металлом в его жилы. История России, воплощаемая Петербургом, представляется Белому как бесконечное, трагически безысходное повторение одних и тех же явлений, и в современности он видит живое, неистребимое присутствие давно прошедшего. Герои романа, своей судьбой знаменующие итог определенного исторического процесса, даны в действенном контакте с явлениями, обусловившими их бытие; концы и начала соединены неразрывной связью: Петр — «не историческое воспоминание, а мистический фактор современной истории»⁶⁹. Своим романом Белый замыкает цепь литературной традиции в изображении и осмыслении Петербурга, начатую Пушкиным в «Медном всаднике» и продолженную Гоголем и Достоевским. Воссозданный в их произведениях образ таинственного, кажущегося, мистического города, сконцентрировавшего в себе неразрешимые социальные и исторические противоречия, становится у Белого важнейшим действующим лицом, смысловым центром, в зависимости от которого формируется вся образно-сюжетная структура произведения.

Сюжет романа строится вокруг террористического акта — покушения на жизнь важного государственного лица, сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова; сына Аблеухова, Николая Аполлоновича, давшего некогда обещание «одной легкомысленной партии», вынуждают подложить отцу бомбу. Всей интригой управляет провокатор, агент охраны Липпанченко, который через «неуловимого» террориста Дудкина передает Николаю Аполлоновичу узелок с «сардинницей ужасного содержания», а через Софью Петровну Лихутину (предмет «романических» притязаний

⁶⁷ Белый Андрей. Офейра. Путевые заметки, ч. 1. М., 1921. С. 148–149.

⁶⁸ История создания романа «Петербург» и сравнительный анализ его авторских редакций прослежены в работе Л. К. Долгополова «Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого “Петербург”» (Белый Андрей. Петербург. 2-е изд., испр. и доп. / Изд. подгот. Л. К. Долгополов. СПб., 2004. С. 525–623). См. также: Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.

⁶⁹ Аскольдов С. Творчество Андрея Белого. С. 89.

Николая Аполлоновича) — записку с повелением привести акт в исполнение. Провокация, по неведению совершаемая Софьей Петровной, оказывается ответом на шутовские провокационные действия Николая Аполлоновича, преследующего ее в маскарадном одеянии — красном домино. Главную сюжетную пружину «Петербурга» образует мотив провокации, но это — лишь наглядное, действенное обнаружение более глобальной провокации, атмосфера которой разлита во всем романе. Сам Петербург, в конечном счете, — совершенная Петром историческая провокация, которая обусловила неразрешимую трагедию России, механически воспринявшей «западное» начало и не сумевшей создать новое органическое единство из смешения в себе «запада» и «востока». «Западная» рационалистическая, прагматическая культура, столкнувшись с «восточной» духовной косностью и разрушительными инстинктами, породила лишь чудовищную фантазмагорию, исполненную мистических губительных сил, во власти которой оказываются все герои романа. «Ведь суть “Петербурга” в передаче чувства призрачности, мнимости Петербурга, в тревоге, в изломанности петербургской жизни и души; в оторванности Петербурга от страны», — пронизательно подмечал П. А. Флоренский⁷⁰.

Аполлон Аполлонович (при создании этого образа Белый воспользовался узнаваемыми чертами К. П. Победоносцева, обер-прокурора св. Синода, определявшего реакционный курс российской политики в 1880-е — 1890-е годы) является последовательным поборником бюрократического «западничества», доведенного до гротеска; он во всем старается установить торжество целесообразности, «планиметрии» и циркуляра, свести весь мир к «параграфам и правилам». Однако «во всех русских монгольская кровь»: предки Аблеуховых происходят из киргиз-кайсацкой орды; и в отце и в сыне ощутима и постоянно пробуждается задавленная «европеизмом» мстительная «туранская» стихия; аналогичным образом Липпанченко — «помесь семита с монголом», «восточные» наваждения одолевают и Неуловимого — Дудкина. Все эти персонажи — жертвы все той же «исторической провокации», надвое расколовшей Россию и породившей массу неразрешимых противоречий. Это, с одной стороны, — порожденная «Западом» бюрократическая и кантианско-гносеологическая призрачность, механическая безжизненная регламентация и фиктивность бытия, предстающего как чья-то «праздная мозговая игра», а с другой — мировой нигилизм, разрушительное «монгольское дело», дикие инстинкты и терроризм. Революция, на фоне которой разворачивается действие романа, понимается Белым как прямое следствие этих противоречий, как символ конца и неотвратимого возмездия, но она, по его убеждению, не способна вывести Россию на спасительные пути и разрешить изображаемые конфликты. «Красному домино» революции в романе противопоставляется «белое домино» — образ Христа и символ духовного и нравственного очищения; неотвратимому историческому року — грядущий апокалиптический «прыжок над историей».

Катаклизмы времени и агрессивные социально-психологические токи бурлящей жизни, разрушающие подвластную им личность, меняют в романе обычное соответствие между одушевленным и неодушевленным миром. Подлинный властелин над всем происходящим — город-демиург, обладающий самостоятельной жизнью,

⁷⁰ Письмо к А. М. Флоренской от 23 марта 1936 г. // Флоренский П., свящ. Соч.: В 4 т. М., 1998. Т. 4. С. 419.

динамичностью, созидательной силой; все щедро выписанные детали пейзажа и интерьера чрезвычайно активны, действенны, даже если речь идет о заведомо статичных предметах. И наоборот — человек в образной структуре романа гротескно уподобляется вещи: Белый постоянно подчеркивает марионеточность, беспомощность, бессилие и неприкаянность своих героев; человек предстает как «икринка», а совокупность людей образует лишь «людскую многоножку». Излюбленный стилистический прием Белого в романе — синекдоха: отдельный предмет (например, одежды) выступает как эквивалент целого, некой подразумеваемой личности: «...текли <...> за котелком котелок: котелки, перья, фуражки <...> платочек, зонтик, перо»; «пригороды Петербурга кишели манджурскою шапкою»; «Там мелькающая спина остановилась, повернула там голову <...>» и т. д.⁷¹ Наиболее близкий автору персонаж, Николай Аполлонович, — одновременно «красавец» и «уродище», отчасти — духовно содержательная личность и alter ego Белого (подчеркиваются его занятия Кантом), отчасти — жалкое, безвольное существо. Всемогущий государственный деятель, Аполлон Аполлонович, предстает как жалкий и беспомощный старичок, как призрак, демонстрирующий выморочность бюрократической машины, извергающей из себя бессмысленные циркуляры, «параграфы и правила». Поступки героев «Петербургa» мелки и нелепы; их действенные намерения заканчиваются срывом; их речь — косноязычна, это даже не речь, а какая-то речевая жестикуляция, особенно заостряющая на себе внимание по контрасту с изысканностью и щедростью стилистики «прямого» авторского повествования.

В свое время эту особенность интересно подметил Э. К. Метнер, сообщивший Белому свои впечатления от романа: «Читаю *Петербург*. Восхищаюсь, ужасаюсь, тону, захлебываюсь (до губошлепства) — — — невыносимая вещь — хочется кричать: так нельзя! Постойте! Караул грабят! Украли человека! вынули человека, остались одни кальсоны! И все-таки даже враги Ваши должны признать, что подобное (по стихийности) не напишет ныне никто в мире»⁷². Одна из очевидных особенностей «Петербургa» — вещный, конкретный «показ “декристаллизации” ранее прочной, а ныне хаотически распыляющейся плоти исторического бытия»⁷³. В статье о «Петербургe» «Астральный роман» Н. А. Бердяев, увидев в разрушении Белым «цельных органических образов» прямую аналогию живописному кубизму Пикассо, подчеркнул, что это распыление обусловлено историософской концепцией Белого: «Медный Всадник раздавил в Петербурге человека»⁷⁴.

Закономерно при этом, что в «Петербургe» властвует стихия пародии и шаржа, трагические коллизии претворяются в фарс, серьезные обдуманные помыслы приводят к шутовским последствиям, подчеркивается мнимость, «иллюзионизм» всех жизненных явлений. В сатирических тонах обрисованы в романе бюрократические верхи и либеральствующая столичная интеллигенция (бал у Цукатовых), но в ироническом плане характеризуются и революционные манифестации; выведенные в

⁷¹ Белый Андрей. Петербург. С. 22, 265, 187. Подробнее см.: Полякова С. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 293–296.

⁷² Письмо к Андрею Белому от 12 (25) апреля 1914 г. // Андрей Белый — Эмилий Метнер. Переписка. 1902—1915. Т. 2. С. 664.

⁷³ Тагер Е. Б. Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия // Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908—1917. М., 1972. С. 285.

⁷⁴ Бердяев Н. А. Кризис искусства. М., 1918. С. 41, 45.

романе представители революционных партий бесконечно далеки от своих реальных прообразов, это — такой же плод творческой фантазии Белого, как и самый образ города: «бытовой правды революции в романе Андрея Белого искать не придется»⁷⁵.

В тексте травестийно используются мифические сюжеты: отец и сын Аблеуховы уподобляются, соответственно, «стрелометателю» Аполлону, законодателю и богу порядка, и «терзаемому» Дионису; мышшь — один из атрибутов Аполлона, что скрывается в особой аблеуховской нежности к мышам; идея отцеубийства заставляет обыгрывать на разные лады миф о Кроне-Сатурне, и т. д. Такое препарирование и пародирование мифа подчеркивает процесс измельчания, вырождения в ходе изображаемого замкнутого мирового круговорота⁷⁶. Аналогичным образом гротескно-пародийное воплощение получают персонажи и сюжетные ситуации, востребованные из классической русской литературы. Галлюцинирующий нелегал Дудкин, уподобляемый Евгению из «Медного всадника», ведет свою родословную также и от персонажей Достоевского, в широкой амплитуде от Раскольникова через «нигилистов» из «Бесов» до Ивана Карамазова. В семейной истории Аблеуховых пародийно воссоздана сюжетная коллизия «Анны Карениной»; иронически обрисованное сентиментальное примирение Аполлона Аполлоновича с изменившей ему некогда супругой претворяет драматический сюжет в фарсовый. Фарсом оборачивается и самый эпизод с взрывом бомбы: «сардинница ужасного содержания» никого не убивает, а перепуганный сенатор спасается в «ни с чем не сравнимом месте». Если фальконетовский Медный всадник предстает символом начала «петербургского» периода русской истории, то Белый гротескно преобразует его в символ ее конца: сошедший с ума Дудкин, со вздернутыми петровскими усиками на безумном лице, сидит верхом на свиноподобном трупе зарезанного им Липпанченко, простирая вперед руку с окровавленными ножницами — орудием убийства.

В эпилоге романа пунктирно прослеживаются события в жизни Николая Аполлоновича после избавления от петербургского морока. Белый провел своего героя по путям собственного средиземноморского путешествия — одарил своими впечатлениями от мира арабской культуры, от знакомства с древнеегипетскими памятниками, своей заворуженностью Великим Сфинксом. Этими штрихами намечается перспектива выхода к неким подлинным духовным ценностям, которые здесь подразумевают возврат к исконным древним праистокам бытия и следование национально ориентированной философской традиции, «русскому Логосу», символизируемому упомянутым в последних строках романа Григорием Сковородой.

«Петербург» по праву признается вершиной творчества Андрея Белого и одним из произведений, аккумулировавших те знаковые черты модернистской поэтики, которыми обогатил мировую литературу XX век. Новизна «Петербурга» сказывается в огромной мере в особенностях авторской повествовательной техники, делавших роман труднодоступным и даже непонятым для многих читателей-современников. Новейшими исследователями проведен доскональный анализ сюжетной морфологии «Петербурга», потребовавший введения специальных терминов-неологизмов,

⁷⁵ Иванов-Разумник. Вершины. С. 73.

⁷⁶ См.: Силард Лена. Андрей Белый и Джеймс Джойс // *Studia slavica*. 1979. Т. XXV. С. 410–414.

которые оказались единственно пригодными для описания его поэтики: иноязычие, инореальность, иносвязь, неразвитие и т. п.: все эти «ино» — адекватные абстрагированные обозначения тех особенных повествовательных приемов, которыми пользуется Белый при построении собственного текста на фоне не востребуемых им общепринятых языковых формул, стилевых клише, сюжетопорождающих моделей. Белый активно эксплуатирует словесные диссонансы, «демонтаж привычных формул»⁷⁷ — против стилистически нейтральной словесной гладкописи; языковое остранение, повсеместно используемое в романе и охватываемое термином «косноязычие» (сам Белый признавал его как генерализирующую черту своего письма), — начиная от элементарных инверсий («Быстро он подошел» вместо обычного, стилистически нейтрального «он быстро подошел») и развертываясь в «повторы, рефрены, нагромождения», непризнанные словоформы, неожиданные словосочетания и другие нетривиальные приемы текстопорождения.

Стилистика и сюжетная прагматика романа являют собой грандиозную совокупность минус-приемов (в технике письма и в механизме сюжетосложения, отмеченных внутренними противоречиями, несогласованностями, путаницей, дезорганизацией); все они парадоксальным образом слагаются в уникальный феномен русской прозы. Позволяющие оценивать итоговую конструкцию как царство хаоса и двусмыслицы, эти приемы подчинены, однако, общей идее о воплощении в «Петербурге» «инореального» художественного мира, функционирующего по своим законам и беззакониям: «Контраст между хаосом на поверхности и связностью в глубине — аспект художественной силы “Петербурга”. <...> в романе воплощена изощреннейшая совместная игра хаоса и порядка, служащая созданию многослойной системы художественных эффектов»⁷⁸. Белый выступает как кукловод-демиург, артистически управляющий изготовленными им фантомами-марионетками в произвольных пространственно-временных композициях, самозабвенно предающийся «мозговой игре», импульсивно воздействующей на всю художественную энергетику романа.

Сам Белый сообщал о «Петербурге»: «...вторая половина его написана уже почти не мною, а “членом антропософического Общества”»⁷⁹. Роман, действительно, изображает выходы в мистическое «второе пространство», герои ощущают в себе действия оккультных сил, вполне вероятны и отражения в отдельных сюжетных ситуациях подтекстов, воспринятых Белым из лекций или трудов Рудольфа Штейнера⁸⁰; однако эти мотивы еще не играют в философско-исторической концепции «Петербурга» главенствующей роли. В целом же после приобщения Белого в 1912

⁷⁷ Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. СПб., 2020. С. 238.

⁷⁸ Там же. С. 556–557.

⁷⁹ Письмо к Э. К. Метнеру (не позднее 26 июня (9 июля) 1914 г.) // Андрей Белый — Эмилий Метнер. Переписка. 1902—1915. Т. 2. С. 666.

⁸⁰ В частности, Лена Силард прослеживает «трансформационно-контрапунктную цепь», позволяющую установить наличие в сцене фарсового «поединка» Николая Аполлоновича с Сергеем Лихутиным в гл. 7 мотива единоборства архангела Михаила с бесом (символический образ архангела Михаила играл значительную роль в проповеди Штейнера). См.: Силард Л. Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 173.

году к религиозно-философскому учению Штейнера все его творчество приобретает ярко выраженную антропософскую окраску.

7 мая 1912 года Белый и А. Тургенева, движимые объединившей их в этом повороте мистической интуицией и некими угаданными знаменами, прибыли в Кёльн, где впервые увидели Штейнера и прослушали его лекцию «Христос и XX век», которая произвела на обоих исключительно сильное впечатление и побудила войти в круг учеников и последователей «Доктора»⁸¹. В последующие месяцы духовная зависимость Белого от основателя антропософии только крепла. В 1913 году он и А. Тургенева были приняты в эзотерическую школу, объединявшую особо преданных и убежденных приверженцев Штейнера; после его лекционного курса «Пятое Евангелие», прочитанного в Христиании в октябре 1913 года и воспринятого как событие огромной важности, Белый вынес окончательное решение о приобретении к учению Штейнера и почувствовал себя посвященным, предназначенным к исполнению высокой миссии, — начал новый отсчет в своей духовной биографии: «...я понял *впервые* себя; и я понял *впервые* Иисуса <...>»⁸². В 1912—1916 годах Белый почти все время проводит за границей — сначала ездит за Штейнером по Европе и слушает его лекционные курсы, затем поселяется в Швейцарии, где участвует в строительстве антропософского центра — Гетеанума в Дорнахе.

Трудно однозначно истолковать обращение Белого к антропософии. Доктрина Штейнера, безусловно, укрепила писателя в религиозно-мистическом понимании мира и по-новому определила спектр его восприятия и истолкования действительности: с середины 1910-х годов все его многочисленные опыты изложения собственных философских воззрений, представлений о мире и историко-культурной эволюции, весь используемый при этом категориальный и терминологический аппарат будут базироваться на системе понятийных координат, принятых и разработанных в антропософии. Безусловно и то, что погруженность в духовное «ученичество», оккультные практики, совмещавшиеся с активным коллективным физическим трудом на строительстве Гетеанума, ограничили процесс самовыявления его как художника: за границей Белый отдавал больше сил открывавшимся ему новым сферам мировидения и опытам самопознания, чем непосредственно творческой, литературной работе, при этом художественные замыслы заслонялись теоретико-философскими штудиями (в частности, в 1915 г. он уделил несколько месяцев работе над полемической книгой «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности»).

Писатель неустанно и красноречиво убеждал недоумевавших перед его новым «крещением» современников, что приход к антропософии для него последователен и закономерен, что в учении Штейнера он обрел системное воплощение тех духовных интуиций, которые бессознательно переживал еще в юности, на рубеже веков. Сохранилось пространное, в трех редакциях, относящихся к 1913 и к 1915 г., письмо Белого к Сергею Соловьеву, в котором он с незаурядной энергией и настойчивостью, щедро используя многообразные смысловые и стиливые эффекты, пытается убедить друга и бывшего единомышленника в своем праве быть антропософом, — что означает для него быть самим собой, сохранять цельность своей многосоставной

⁸¹ См.: Спивак Моника. Андрей Белый: между мифом и судьбой. С. 130–133.

⁸² Белый Андрей. Воспоминания о Штейнере / Подгот. текста, предисл. и примеч. Ф. Козлика. Paris, 1982. С. 318.

личности: «...я не только: демократ, эстет, мистик, философ, писатель; я живой, ищущий человек, человек, ищущий Софию: гуманист в подлинном смысле этого слова»⁸³. На антропософском поприще Белому открывалась возможность обуздать динамизм своего внутреннего мира, направлять свои искания в соответствии с определенной заданной идейной «программой». На безусловно дисциплинирующую роль штейнеровской методологии для Белого, склонного в своих идейных построениях к бесконтрольной, хаотической мыслительной эквилибристике, указывал Вяч. Иванов, встретившийся с ним в Базеле в сентябре 1912 года. «Я нашел Андрея Белого поглощенным изучениями уроков Штейнера и работами, им указанными, — писал он А. Д. Скалдину 10 (23) октября. — Отрывки все еще неоконченного “Петербурга” по-прежнему блистательны, стихов нет вовсе, но и роман не пишется: все сознание устремлено на другое. Утверждая, что (говоря вообще) столь цельное решение прекрасно, я нахожу вместе с тем, что оно было для Бори и неизбежностью. Он во многих отношениях подошел к краю. Но что будет плодом нескольких лет этого ученичества? Прежде всего, не погибнет ли художник? <...> Все зависит от того, совлечется ли Боря своего я на этом пути»⁸⁴.

В антропософии Белый усматривал достижение гармонии между мистическим визионерством и рациональным, научным знанием, этого он добивался и ранее, пытаясь из последовательного приобщения к соловьевству и кантианству создать базис для синтетической системы символизма. В трактовках Штейнера он видел современный образец того адогматического, открытого исполнению новых духовных задач христианства, изначальные контуры которого обозначались посланиями апостола Павла и подступы к которому находили отражение и развитие у мыслителей последующих веков. Интерес к антропософии породил у Белого культ универсального «ренессансного» человека и раннего европейского гуманизма, который он противопоставлял односторонней, утратившей духовное содержание новейшей буржуазной цивилизации. Впоследствии ему будет суждено пережить кризис антропософских убеждений (наиболее резко — в Берлине в 1921—1922 годах), антропософские идеи модифицируются в его сознании, но основополагающим установкам этого учения Белый останется верен до конца своих дней.

Антропософия с характерным для нее настойчивым вниманием к проблемам самосознания стимулировала писателя к разработке автобиографической темы, присутствовавшей в самых ранних произведениях Белого и теперь ставшей ведущей в его творчестве. Интерес к судьбам мира будет все более очевидно прослеживаться у Белого отраженным светом через интерес к судьбе человеческого «я». «Моя жизнь постепенно мне стала писательским материалом; и я мог бы года, иссушая себя, как лимон, черпать мифы из родника моей жизни, за них получать гонорар <...>», — с долей самоиронии писал Белый впоследствии⁸⁵. От условно-фантастического мира к наблюдаемой реальности, взятой — последовательно — в мистическом преломлении, в социальном аспекте и в философско-историческом освещении, и затем преимущественное обращение к миру внутреннего «я», проблемам духовного

⁸³ Москва и «Москва» Андрея Белого / Сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. М., 1999. С. 407.

⁸⁴ Из переписки В. И. Иванова с А. Д. Скалдиным / Публ. М. Вахтеля // Минувшее: Исторический альманах. 10. Paris, 1990. С. 133.

⁸⁵ Белый Андрей. Записки чудака. Т. 1. М.; Берлин: Геликон, 1922. С. 64.

самопознания и совершенствования личности, — в таком направлении можно прочертить линию творческой эволюции Белого в дореволюционную эпоху.

Проблема личности, самосознающей души должна была стать основной темой книги «Невидимый Град» — третьей части трилогии «Восток или Запад», в которой Белый хотел поведать, «во имя чего» дается им такое решительное отрицание современности в первых двух частях трилогии — «Серебряном голубе» и «Петербурге». Замысел этот не был осуществлен⁸⁶, однако модифицировался в новый масштабный проект. Белый задумал грандиозный цикл автобиографических произведений под общим заглавием «Моя жизнь», из которых до революции был написан роман «Котик Летаев» (1916), а в первые пореволюционные годы — «Преступление Николая Летаева» (позднейшее название — «Крещеный китаец») и «Записки чудака», в первопечатной редакции определявшиеся как первая глава многотомной эпопеи «Я».

Тема «Котика Летаева» — первые восприятия реальности рождающимся сознанием младенца и веяния того духовного мира, в котором он пребывал до рождения, передача самой первоначальной текучести и фантастичности детского представления о действительности, попытка реконструировать восприятия и впечатления, отмирающие у взрослых. Пространство, постепенно расширяющееся (детская кроватка, комната, коридор, улица и т. д.), люди, появляющиеся перед ребенком, первые житейские переживания — «детские, первые трепеты», — все это порождает грандиозные картины, творимые младенческим воображением из хаоса перерабатываемых формирующимся сознанием впечатлений. В «Котике Летаеве» Белым воссоздана «своеобразная метафизика детского сознания: под психологией здесь скрывается и космогония, и мифология»⁸⁷. Белый пытается извлечь из своего подсознания утраченную память о детстве в той его изначальной стадии, на которой весь окружающий мир воспринимается как неорганизованный рой ощущений, предстает неотчужденным от воспринимающего народившегося «я», как сфера действия угрожающих мифических существ; и вся эта амальгама образов искусно перекодируется в словесную ткань автором, прошедшим школу антропософских медитаций.

По уровню художественного мастерства, с каким воплощен полуфантастический внутренний мир ребенка, это произведение принадлежит к числу наиболее совершенных созданий Белого. Справедливо отмечено, что «ни в одном произведении писателя нет большего соответствия между течением слов, бесконечной рекой образов-звучков и личным опытом воскрешаемого детства. Поэтому “Котик Летаев” — самая светлая “поэма” Белого <...> Взгляд “по ту сторону рождения”, спуск к изначальным символам, к мирам морей-Матерей придает поэме о детстве глубину, перемешивая “повседневные зарисовки” с утраченным древним космосом»⁸⁸. С. Есенин, назвавший «Котика Летаева» (в статье «Отчее слово») «гениальнейшим произведением нашего времени», поставил Белому в особую заслугу то, что он «зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслим только тенями мыслей»⁸⁹. М. О.

⁸⁶ См.: Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1977. С. 248–250.

⁸⁷ Мочульский К. Андрей Белый. С. 196.

⁸⁸ Нива Жорж. Андрей Белый // История русской литературы. XX век. Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М., 1995. С. 122. Пер. с франц. В. А. Мильчиной.

⁸⁹ Есенин С. А. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 180.

Гершензон увидел в «Котике Летаеве» «необычайное явление не литературы только, но всего нашего самосознания» — попытку «подсмотреть и воспроизвести самую стихию человеческого духа»: «...если искусство никогда не довольствовалось изображением внешних проявлений духа, если оно во все века стремилось вскрывать глубины, — то в сердцевину, в огненный центр бытия, никто не пытался проникнуть, по крайней мере сознательно. Андрей Белый — первый художник, который поставил себе эту цель»⁹⁰.

Сходную задачу показать «творимый космос» уже не в сознании, а в звуках человеческой речи Белый поставил перед собой в «поэме о звуке» «Глоссолалия» (1917) — трактате-фантазии о космогоническом смысле речетворчества: «Ушел к себе в рот подсмотреть мироздание речи; я буду рассказывать сказку, в которую верю как в быль <...>»⁹¹. Творческий пафос Белого направлен на выявление самых универсальных представлений о мире через мельчайшие образующие его атомы — гласные и согласные звуки, порождающие в своих сочетаниях внутреннюю форму слова; интуитивный поэтический анализ этих микроэлементов позволяет осязать в привычном мире «странное», «новое», «сокровенное», непосредственно почувствовать мир как стихию непрерывного творческого созидания.

«Ученичеством» у Штейнера объясняются, в конечном счете, и те формальные новации, которые получают форсированное развитие в поэтических опытах Белого предреволюционных и пореволюционных лет. Путь антропософии предполагает восхождение самосознающего субъекта к высшим духовным смыслам, к постижению единства вселенной, «через него познающей самое себя; основа же этого единства — всепроникающий мировой ритм»⁹². Ритм в осознании Белого — универсальное понятие: предельно общее обозначение созидательного акта, творческих пульсаций в их материальном воплощении; это, по его словам, «мимика ангела в человеке»⁹³. Биение вселенского ритма сказывается в ритмической жизни поэтического текста, и Белый считает необходимым уловить и воплотить эту динамику наглядно — в непривычном графическом воспроизведении стихотворных строк, отражающем интонационно-смысловые модуляции. Первый опыт манифестации подобных установок был осуществлен им в нескольких стихотворениях книги «Звезда», объединившей тексты 1913—1918 годов, и последовательно в поэме «Христос воскрес» (1918) и в книге «Королева и рыцари» (1919): включенные в нее стихотворения почти десятилетней давности, публиковавшиеся ранее в традиционном графическом оформлении, здесь были представлены в широко многообразии вариантов: соотносимые одна с другой горизонтальные строки исходного текста то сохранялись, то разбивались на вертикальные столбцы, на косые ступеньки, записывались вертикальными столбцами, сдвинутыми вправо, и т. д.; тем самым усиливалась смысловая и ритмическая валентность каждой словесной единицы. Подобные приемы Белый осознавал как попытку «расставом» слов передать «ритмический жест»

⁹⁰ Гершензон М. Пушкин и мы. I. Недра // Андрей Белый: pro et contra. С. 450.

⁹¹ Белый Андрей. Глоссолалия: Поэма о звуке. Берлин: Эпоха, 1922. С. 131.

⁹² Гаспаров М. Л. Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 449.

⁹³ Белый Андрей. Собр. соч.: Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности; Воспоминания о Штейнере. М., 2000. С. 61. Подробнее см.: Шталь-Швэтцер Х. Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. С. 161–199.

стихотворения; изучение динамического ритма по особой формуле кривой «ритмического жеста» он положил в основу своей видоизмененной стиховедческой методики (параметры ее и практические образцы статистического изучения ритма русского стиха были ранее представлены Белым в статьях, опубликованных в его книге «Символизм»). Правомерно указание на связанность ритмики поэтических текстов Белого не только с ритмами музыкального звучания, но и с ритмикой танцевального жеста⁹⁴; для автора, приобщившегося к антропософии, в этом плане образчиком служила разработанная под руководством Штейнера практика эвритмии — искусства сценического движения, воплощающего в пластических формах звучание речи и музыки.

Антропософия была воспринята Белым как свет, делающий видимым и постигаемым окружающий мир в его сокровенной сути, а также открывающий путь к глубинам собственной индивидуальности. Мотив «света» главенствует в книге «Звезда»; мажорное начало, торжествующее в ней, насквозь пронизано антропософскими токами. Оно находит себе выход и в новом всплеске мессианистских чаяний, которые побуждают Белого к осознанию России как «священной России», воскресающей из брэнного тела «больной России».

Годы, проведенные Белым в Швейцарии (1914—1916), были временем нарастания катастрофических предчувствий в его мировосприятии. Как верно отметил глубоко постигший суть его личности Ф. Степун, Белый «в сущности всегда волновался одним и тем же — всеохватывающим кризисом европейской культуры и жизни. Все его публичные выступления твердили об одном и том же: о кризисе культуры, о грядущей революции, о горящих лесах и о расплзающихся в России оврагах»⁹⁵. Эти настроения с особой силой проявились у Белого с начала мировой войны, которую он сразу же осознал как величайшую мировую катастрофу, чреватую неисчислимыми бедами для человечества и символизирующую гибель самых основ европейской цивилизации. Свое представление о глобальном кризисе, охватившем мир, о распаде прежних культурных ценностей, рожденных эпохой Возрождения и пришедших к своему самоотрицанию, Белый изложил в четырехчастном эссеистическом цикле под общим заглавием «На перевале» («Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры», «Кризис сознания»). Это — своеобразные философско-поэтические этюды, тяготеющие к фрагментарно-афористическим композициям, представленным в книгах Ницше (первый характерный опыт подобного рода — возвестившая о повороте к Штейнеру статья Белого «Круговое движение (42 арабески)», опубликованная в «мусаетском» журнале «Труды и Дни» в 1912 г.). В цикле «На перевале» (первые три части вышли в свет в 1918—1920 гг., «Кризис сознания» в полном объеме не напечатан, опубликована лишь в 1996 г. его заключительная часть под заглавием «Евангелие как драма») антропософские идейные построения сочетаются с медитациями, основанными на историко-культурных параллелях, и личными впечатлениями от наблюдения за агонией трагически распадающегося мира.

Исход Белый видит теперь в революции, которую ждет и приветствует как выводящую из общего кризиса, животворящую стихийную силу. И если в «Пепле» он

⁹⁴ См.: Силард Л. Андрей Белый. С. 159.

⁹⁵ Степун Ф. Встречи. Мюнхен, 1962. С. 165.

оплакивал «исчезающую в пространство» родину, то в его стихах, датированных августом 1917 года, Россия — «мессия грядущего дня».

Белый возвратился в Россию в августе 1916 г. и последующие годы, вплоть до осени 1921 г., провел на родине. В этот период он особенно тесно сблизился с критиком и публицистом Ивановым-Разумником, организатором и издателем двух сборников «Скифы» (1917—1918), обосновывавшим идеологическую линию «скифства» — революционно-максималистского умонастроения, отражающего потребности «непримиренного и непримиримого духа», отстаивавшего «вечную революционность» перед «мелким реформаторством», «святое безумие» перед «благоразумием», пафос «исканий» перед «умеренностью» и успокоенностью «всесветного Мещанина». Анархо-утопическая окраска, присущая «скифству», вполне импонировала Белому, для которого революция представляла как грандиозный «ритмический жест»: в крушении старого строя, исторически конкретном событии, он склонен был различать контуры жизнетворческого действия, за реальностью свершающегося социального переворота — очертания грядущей и чаемой «революции духа». Происходящие политические сокрушительные перемены он готов воспринимать и принимать надысторически, в эсхатологической перспективе: «Революция чистая, революция-собственно, еще только идет из туманов грядущей эпохи. Все иные же революции по отношению к этой последней — предупреждающие толчки, потому что они *буржуазны* и находятся внутри эволюционного круга огромной эпохи, именуемой нами “история”» («Революция и культура») ⁹⁶. В публичных выступлениях о «современном моменте» Белый энтузиастически обосновывает свое понимание «всемирно-исторической драмы», исполняемой по священному новозаветному канону. В кругу Бердяева его позицию тогда определили как исповедание «мистического большевизма», хотя к собственно большевизму прорицания и построения Белого не имели ни малейшего отношения; истоки его революционно-утопических и одновременно национально-мессианских постулатов восходили как к перетолкованным заветам классического славянофильства, так и, главным образом, к антропософии — к идеям Штейнера о грядущей эре славянства, новой эре в послеплатоническом цикле человеческой цивилизации ⁹⁷.

Настроения Белого даже в послефевральскую пору духовного подъема и радостных надежд были весьма переменчивы: упоение «поэзией» общественного обновления сменялось у него тягостными переживаниями «правды» революционных будней. Течение событий после свержения монархии его скорее разочаровывает, чем очаровывает, от прославления свершившейся революции в художественном слове он уклоняется, объясняя свою позицию в брошюре «Революция и культура» (июнь — июль 1917 г.): «...прекрасно молчание творществ в минуту глаголящей жизни; вмешательство их голосов в ее бурную речь наступает тогда, когда речь будет сказана» ⁹⁸. Умеренный, «благоразумный», «кадетский» ход общественной жизни

⁹⁶ Белый Андрей. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. статья и примеч. Л. А. Сугай. М., 1994. С. 303.

⁹⁷ См.: Майдель Р. фон. О некоторых аспектах взаимодействия антропософии и революционной мысли в России // Блоковский сборник. XI (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 917). Тарту, 1990. С. 67–81; Коренева М. Ю. Образ России у Рудольфа Штейнера // Образ России: Россия и русские в восприятии Запада и Востока. СПб., 1998. С. 305–316.

⁹⁸ Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 299.

Белого не удовлетворяет, а «левизна» его политических настроений возрастает; июнь 1917 года он характеризует как «месяц смятений, споров, растерянности, досады на “*Врем^{енное} правительство*” <...> мне уже ясен социальный переворот; и весь жест — “*скорее бы!*”!»⁹⁹ При этом жажда решительных действий сочетается в его сознании с опасениями, вызванными растущим влиянием большевиков, которых он воспринимает как надвигающуюся контрреволюцию «слева»¹⁰⁰.

Колебания между трезвым осознанием самоочевидных фактов, слагавшихся в картину глобальной социальной катастрофы, и верностью мистериально-утопическому революционаризму характерны и для общественной позиции Белого после Октябрьского переворота. При этом надежды писателя на освобождающее, насыщенное эсхатологическими импульсами движение к «революции духа» не угасают в течение ряда последующих месяцев и находят весьма выразительное художественное воплощение в поэме «Христос воскрес», написанной весной 1918 года. Об очарованиях и разочарованиях, постигших Белого в годы воцарения большевизма, пойдет речь в ходе освещения истории русской литературы первых пореволюционных десятилетий.

⁹⁹ Белый Андрей. Ракурс к дневнику // Литературное наследство. Т. 105. Андрей Белый. Автобиографические своды. С. 435.

¹⁰⁰ См. письмо Белого к Иванову-Разумнику от 16 июня 1917 г. (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 118–119).

М. А. Волошин

В одном из вариантов автобиографии, составленном в 1920-е годы, Волошин писал о поре своего духовного становления: «Доживался последний год постылого XIX века: 1900 год был годом “Трех разговоров” Владимира Соловьева и его “Письма о конце Всемирной Истории”, годом Боксерского восстания в Китае, годом, когда явственно стали прорастать побеги новой культурной эпохи, когда в разных концах России несколько русских мальчиков, ставших потом поэтами и носителями ее духа, явственно и конкретно переживали сдвиг времен. То же, что Блок в Шахматовских болотах, а Белый у стен Новодевичья Монастыря, я по-своему переживал в те же дни в степях и пустынях Туркестана, где водил караваны верблюдов»¹.

Этими словами Волошин не только точно обозначает свою духовную и литературную генеалогию, ими он дает ключ к собственной личности — сложной, много-составной и в то же время исключительно цельной. Знаменательно, что свои первоначальные творческие импульсы Волошин обретает в тех же переживаниях «рубежа веков», ставшего и рубежом в эстетическом сознании, которые объединяли представителей русского символизма «второй волны», сформировавшихся под знаком жизнетворческого идеализма. Характерна и специфически символистская трактовка Волошиным тех оснований, на которых зиждется литературная общность: критерием служат не эстетические предпочтения, не программные декларации и «школьные» установки, а созвучия в мироощущении, устремления духовного поиска. В то же время Волошин — поэт, художник, критик, мыслитель — прошел свой, совершенно особый путь, который невозможно свести ни к одной четко сформулированной доктрине. Будучи символистом-«жизнетворцем» в основе своей личности, явив во многих своих стихах вполне законченные, хрестоматийные образцы, дающие представление о символистской поэтической культуре, Волошин при этом не был человеком «школь», бойцом за интересы корпорации; по отношению к символистскому движению он занимал достаточно оригинальную позицию — внутри и вблизи одновременно.

1

Максимилиан Александрович Кириенко-Волошин (Максимилиан Волошин — его литературное имя, поначалу он часто подписывал свои произведения также: Макс Волошин) родился в Киеве 16 (по новому стилю — 28) мая 1877 года. Отец, Александр Максимович Кириенко-Волошин, юрист, член киевской палаты уголовного и гражданского суда, потомок запорожских казаков, умер, когда будущему поэту не исполнилось еще пяти лет. Все заботы по воспитанию сына взяла на себя мать — Елена Оттобальдовна Кириенко-Волошина (урожденная Глазер; 1850–1923), происходившая из семьи обрусевших немцев. Детство будущего поэта прошло в Москве. В 1893 г. Елена Оттобальдовна решила переехать в Крым — в Коктебель близ Феодосии, тогда еще совсем необжитое место, где приобрела недорогой участок земли на берегу моря. Отроческие годы Волошин провел в Коктебеле. Стихи

¹ Волошин Максимилиан. Собр. соч. Т. 7, кн. 2. М., 2008. С. 231. Далее ссылки на это издание в 13 томах (17 книгах) приводятся в тексте: в скобках указываются номер тома и страницы.

он начал писать еще в Москве в тринадцатилетнем возрасте — обычные для начинающих авторов подражательные опыты. После окончания Феодосийской гимназии он поступил в 1897 г. на юридический факультет Московского университета. Идеиные тяготения Волошина тогда вполне согласовывались с кодексом мышления и поведения русской радикальной интеллигенции. Его оппозиционные взгляды очень скоро стали предметом пристального внимания властей: осенью 1897 г. Волошин попал под надзор полиции, а в феврале 1899 г., когда началась Всероссийская студенческая забастовка, за свое «отрицательное мирозерцание» и «склонность ко всякого рода агитациям»² исключен из университета на год и выслан в Феодосию со свидетельством о неблагонадежности. Восстановившись на втором курсе юридического факультета в феврале 1900 г., он продолжает участвовать в студенческом движении, за что вскоре следует новая расплата: в августе — арест в Крыму, отправка в Москву в Басманный «полицейский дом» и после нескольких дней одиночного заключения — высылка из Москвы до особого распоряжения³.

Не дожидаясь новых репрессий, Волошин устраивается осенью 1900 г. в партию по изысканию трассы Оренбург-Ташкентской железной дороги; в ходе этой добровольной ссылки наступит то, что Волошин позднее в автобиографии назовет «решающим моментом моей духовной жизни» (Т. 7, кн. 2. С. 258). Решив не возвращаться в Московский университет, Волошин отправляется в Париж, чтобы заняться самообразованием: «уйти на Запад, пройти сквозь латинскую дисциплину формы» (Т. 7, кн. 2. С. 259). После азиатского «посвящения» Европа, историческая и современная, раскрылась Волошину во всей полноте своих богатств и дала мощные творческие импульсы. Париж становится его второй духовной родиной и кардинально меняет всю систему его идейно-эстетических ориентиров: вместо «общественности» — индивидуалистический анархизм, тяготение к мистике и оккультизму, «новое» искусство. С произведениями французских поэтов-символистов Волошин познакомился раньше, чем с творческими свершениями русских «декадентов»: «Только в 1902 году я узнаю о существ<овании> в России новых поэтов. Прежде всего в мои руки попадают стихи Вячесла<ва> Иванова <...> после я встречаюсь с Бальмонтом и одновременно с его поэ<зией>. В 1903 году — с Брюсовым, Балтрушайтис<ом> и Бельм в России» (Т. 7, кн. 2. С. 212–213).

К. Д. Бальмонт, с которым Волошин впервые встретился осенью 1902 года, стал его неизменно близким другом на долгие годы, а также и поэтическим «мэтром»: позднее Волошин назовет его в числе тех трех поэтов (наряду с Вяч. Ивановым и Жозе-Мариа Эредиа), у которых он учился «владеть стихом» (Т. 7, кн. 2. С. 214). Бальмонт содействовал и вхождению Волошина в среду русских модернистов и художников «Мира Искусства». Особенно сблизился Волошин во время своих российских «гастролей» в феврале-марте 1903 года с символистами, группировавшимися вокруг Брюсова и издательства «Скорпион». В 1903 году появляются первые публикации его стихотворений в символистских изданиях — в журнале «Новый Путь», в альманахах «Гриф» и «Северные цветы»; с 1904 года Волошин — постоянный

² Формулировки из студенческого дела М. А. Кириенко-Волошина // ЦГИАМ, ф. 418, оп. 311, д. 436, л. 19 об.

³ См.: Купченко Вл. Вольнолюбивая юность поэта: М. А. Волошин в студенческом движении // Новый мир. 1980. № 12. С. 216–223.

сотрудник и парижский корреспондент «Весов», московского журнала, ставившего основной задачей пропаганду «нового» искусства, посредник между французскими и русскими модернистами. Участие Волошина в «Весах» выражалось как в виде регулярных корреспонденций — «писем из Парижа» и кратких информационных сообщений, так и в публикации работ, в которых он излагал собственные взгляды на искусство: уже 1-й номер журнала открывался, наряду со статьями Брюсова и Бальмонта, его программной статьей «Скелет живописи».

Оригинальность и независимость мышления, широта кругозора, тонкий вкус «русского парижанина» импонировали многим, в том числе Брюсову и Андрею Белому. С не меньшей симпатией были встречены и его стихотворные опыты — выразительные, изысканные, мастерски исполненные, вполне «авторские» по поэтическому мышлению и чувству. Своего рода визитной карточкой Волошина тогда стало — и на долгие годы обусловило восприятие его музыки — стихотворение «В вагоне», как бы суммирующее впечатления от его продолжительных скитаний. Опубликовано в 3-м альманахе «Северные цветы», оно стало подлинным поэтическим дебютом Волошина, раскрывшим читателю своеобразие его творческого лица. Как девиз и жизненная программа Волошина в этот период могут восприниматься строки из другого его стихотворения «Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...» (1904):

Всё видеть, всё понять, всё знать, всё пережить,

Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,

Пройти по всей земле горящими ступнями,

Всё воспринять и снова воплотить.

(Т. 1. С. 47).

Странствие для Волошина — не только питательная почва для творчества, но и вернейший путь познания мира и человека. «Годы странствий» — заглавие первого раздела первой книги его стихотворений. В течение ряда лет он объездил всю Францию, побывал в 1901 году в Испании, на Балеарских островах и в экзотической Андорре, в 1900 и 1902 годах — в Италии, а также на Корсике и Сардинии, глубоко сожалел о том, что не удалось осуществить грандиозный план длительного путешествия на Восток — в Кашгар, Китай, Японию, Индию. «В эти годы, — вспоминал Волошин о семилетии 1898–1905 годов, — я только впитывающая губка, я — весь глаза, весь уши» (Т. 7, кн. 2. С. 250). Образ поэта-странника на самых же первых порах обернулся нелестной характеристикой «поэта-коммивояжера»: именно так определила Волошина З. Н. Гиппиус, усмотрев в подборке его стихотворений, помещенных в «Новом Пути», образчик заемного и неглубокого творчества⁴.

Такая поспешная и достаточно поверхностная реакция на ранние поэтические опыты Волошина оказывалась в известной степени оправданной: его впечатления от увиденного, зафиксированные в стихе, вполне могли осознаваться как аналоги журналистских репортажей, вдохновенные обозрения достопримечательностей. Однако по мере творческого развития впечатления странствий у Волошина все более обогащаются стремлением не только «воспринять», но и «снова воплотить», охватить и гармонизировать мыслью kaleidoscope разрозненных восприятий. При этом переживание и постижение различных культурных явлений — испанского танца

⁴ См.: Антон Крайний <Гиппиус З. Н.>. Нужны ли стихи? // Новый Путь. 1903. № 9. С. 250–251.

(«Кастаньеты») или оперы Вагнера («Тангейзер»), классической Греции («Акрополь») или обликов французской столицы (цикл «Париж») — имеет в каждом случае самоценный характер, не выстраивается в иерархически организованную ценностную структуру. Весь цикл «Годы странствий» — это своего рода поэтический пантеон. Странствия по «лицу земли», по музеям и библиотекам восполнялись у Волошина «блужданиями духа»: в сфере его интересов оказываются буддизм, католичество, магия, масонство (в мае 1905 года в Париже он становится франкмасоном), оккультизм, теософия, мистико-философские построения Р. Штейнера. Этот спектр духовных интересов и увлечений, очерченный Волошиным в автобиографии (см.: Т. 7, кн. 2. С. 259), можно было бы значительно расширить: не меньшую роль в самоопределении поэта играли в начале века новейшая французская литература и живопись. Главенствующее значение в духовном формировании Волошина возымело романско-средиземноморское культурное начало, в сочетании с религиозно-философскими, по большей части теософскими, интересами и тяготениями.

Многообразные искания Волошина исключали лишь одно качество — догматизм. Сам Волошин подчеркивал: «В мифологии я ищу идейных символов и комбинирую их согласно тому, как это *мне* кажется удобным»⁵. Из самых различных, порой взаимоисключающих компонентов складывалась его своеобразная теософия — предельно адогматичная, открытая любым веяниям, однако не превращавшая его внутренний мир в хаотический конгломерат заимствованных ценностей: гарантией суверенности этого мира служили духовная независимость, верность самому себе и единство личности поэта, находившего опору в осознании единства мировой культуры и культурно-исторической преемственности.

Пестрота и разнообразие «страннических» впечатлений предопределили и такую существенную особенность волошинского поэтического пантеона, как готовность к передаче чужих голосов во всем их многообразии. Уже будучи зрелым мастером, Волошин, отвечая в 1924 году на анкету К. И. Чуковского о Некрасове, обмолвился: «...я ценю людей не за их цельность, а за размах совмещающихся в них антиномий» (Т. 7, кн. 2. С. 295). Тот же «размах антиномий» прослеживается и сквозь разноголосицу волошинских поэтических тем и интерпретаций. «Я был только голосом, но во мне говорили многие», — таким девизом открывает Волошин в начале 1900-х годов записи в своей творческой тетради⁶. Поэтический мир Волошина — это прежде всего мир отзвуков; в основе его часто оказывались непосредственные, личные переживания, но еще чаще — впечатления от «ликов» человеческой культуры. Главнейший императив Волошина-художника в передаче этих отзвуков — красота, самоценная и самодостаточная. В реализации этого императива — и сила, и ограниченность поэта на раннем этапе его творческой деятельности.

Волошин в полной мере усвоил панэстетизм как одну из основополагающих идей, определявших поэтику символизма, и отдал ему самую щедрую дань. Тяготения Волошина к потаенной сущности бытия приобретали эстетическую окраску, человек и его внутренний мир и даже мир природы также раскрывались для него сквозь призму эстетических соответствий, исторических и мифологических образов, пропущенных через эстетическую реторту. «Чужое» всегда было для Волошина

⁵ Письмо к С. К. Маковскому от 15 августа 1909 г. (Т. 9. С. 476).

⁶ ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 5, л. 2 об.

живым источником поэтического вдохновения, а более всего это «чужое» концентрировалось в искусстве: образ женщины для него одет в «тона жемчужной акварели», пейзаж Венеции напоминает «осенние тона Тициана», сквозь описания Парижа проступают впечатления от картин французских импрессионистов.

Не случайно, что в творческих опытах Волошина «свое» и «чужое» не разделены четкой разграничительной линией. В стихотворных переводах он менее всего задается целью передать точный смысл и образную фактуру оригинала; волошинские переложения во многих случаях — это не столько попытка воспроизвести иноязычный текст, «чужую» эстетическую систему средствами другого языка, сколько превращение «чужого» в «свое», включение в собственную эстетическую систему. Свои переводы стихотворений Э. Верхарна «Казнь» и «Человечество» он печатает 14 августа 1905 года в газете «Русь» с характерным подзаголовком «Воспоминание из Верхарна» и вместе с оригинальным стихотворением «Предвестия»; все три текста образуют в этой публикации — тематически и стилистически — единый микроцикл. Аналогичным образом он вводит в разделы первого сборника своих стихотворений переводы из Эредиа, Малларме и того же Верхарна, и это не вносит в структуру книги никакого диссонанса: голоса Верхарна или Малларме в ней — такие же отзвуки, рождающиеся в творческом «я» Волошина, как и его собственные строки, навеянные поэзией Жюль Лафорга или дантовскими терцинами, скульптурами Жана Гужона или литографиями Одилона Редона. Аналогичным же образом многие статьи Волошина включают в себя реферативные пересказы и переложения текстов других авторов, образуя сложное композиционное единство из «заимствованных» фрагментов, воспроизводимых в согласии с логикой собственной мысли, и авторских наблюдений, ассоциаций и выводов.

«Отзвуки», объединявшие в новое художественное целое «свое» и «чужое», материализовывались в творческой лаборатории Волошина в самых различных формах, в числе которых стихотворная не была первичной, ни даже вполне суверенной. Волошину менее всего подходит расхожее определение: поэт Божьей милостью; скорее он — поэт риторического типа. Античная риторика, как известно, имела три цели — убедить, усладить и взволновать слушателя, излагая наиболее удачным, логически последовательным и выразительным образом определенную изначально заданную систему положений и аргументов. Стихи Волошина, вполне в согласии с этой творческой методикой, фиксируют в ритмически организованной и лексически «изукрашенной» форме уже пережитое и осмысленное автором, в них фактически нет импровизационной непредсказуемости и поэтической спонтанности. Первичность религиозно-философских и историко-культурных интересов Волошина сказывается во всех его литературных опытах. В стихотворчестве для Волошина главное — мировоззрение поэзии: существует некая первичная идейно-образная структура, которая может быть претворена в стихи, но столь же аутентично поддается интерпретации в статьях, дневниках, письмах, любых иных литературных воплощениях. Уже юношеские путевые очерки Волошина («Листки из записной книжки», 1901) включают, наряду с обычным описательным прозаическим текстом, стихотворные вкрапления, представляющие собой по сути лишь иное по фактуре изложение тех же заграничных впечатлений. Большое исповедальное стихотворение «Письмо» — это действительно письмо Волошина к Маргарите Сабашниковой от 5 июля 1904 года, только написанное «онегинской строфой» (см.: Т. 11, кн. 1. С. 76–

84). В целом для Волошина характерна миграция замыслов из одной формы творческой манифестации в другую: так, тема незаконченной статьи «Евангелие от Иуды», над которой он работал в 1908 году, была позднее реализована в стихотворении «Иуда Апостол» (1919); намерение написать воспоминания о поэтессе Аделаиде Герцык воплотилось в стихотворении, воссоздающем ее образ (1929); статья «Демоны Разрушения и Закона» (1908), в основу которой положено реферативное изложение эссе Мориса Метерлинка и Поля де Сен-Виктора, годы спустя обрела поэтическое переложение в стихотворениях «Меч» и «Порох» (1922), входящих в цикл «Путями Каина», и т. д.

Другой принцип, которому стремился следовать Волошин, — стремление к «холодности и законченности формы»⁷ — был подмечен как определяющая черта его поэтической индивидуальности. Критик Э. Ф. Голлербах утверждал: «По той тщательной и бережной отделке, какая свойственна каждому стихотворению Волошина, по изысканности и точности его чеканных образов его можно назвать ювелиром стиха <...> у него нет плохих вещей. Все они — яркие, сильные, красочные, чрезвычайно стройные и образные. Неуловимые вибрации души, тончайшие мистические переживания замкнуты поэтом в четкие, стальные грани стиха»⁸. Едва ли не все, обращавшиеся к творчеству Волошина, в унисон говорили о его утонченном мастерстве, безукоризненном вкусе, артистизме, «культурной» оснащенности и поэтической выразительности. Похвалы нередко оборачивались и упреками, когда речь заходила о теневых сторонах этих достоинств — о недостаточной непосредственности, рассудочности, «книжности», отчужденности от жизненных токов. Вяч. Иванов, например, писал, что среди стихов Волошина «есть изумительные синтетические копии, но недостает прекрасных оригиналов», что первая его поэтическая книга «учит поглощать мир, а не расточает свою душу»⁹.

«Книжность» ранней поэзии Волошина — прямое следствие особенностей его формирования как личности: отзвуки внешнего мира, культурные штудии, воспитание духа преобладали над переживаниями души, идеи и мысли — над индивидуальным началом. Пути преодоления душевной пассивности и безмятежности открылись Волошину в живом чувстве, в середине 1900-х годов безраздельно заполнившим весь его внутренний мир. В феврале 1903 года, находясь в Москве, он познакомился с молодой начинающей художницей Маргаритой Васильевной Сабашниковой, племянницей жены Бальмонта. Интерес к искусству сблизил их, общение продолжилось в переписке, которая от месяца к месяцу становилась все более активной и исповедальной. Весной 1904 года Сабашникова приезжает в Париж, и Волошин становится ее гидом — знакомит с городом и его окрестностями. Постепенно любовь овладевает Волошиным всецело; строки из написанного тогда стихотворения «Письмо», обращенного к Сабашниковой:

Я слышу Вашими ушами,
Я вижу Вашими глазами,
Звук Вашей речи на устах,
Ваш робкий жест в моих руках

⁷ См. письмо Волошина к матери от 7 января 1914 г. (Т. 10. С. 121).

⁸ Голлербах Э. Поэт-ювелир // Жизнь искусства. 1920. № 509, 21 июля.

⁹ Аполлон. 1910. № 7, апрель. Отд. II. С. 38.

(Т. 1. С. 51) –

с истощающей полнотой раскрывают его внутреннее состояние. Помимо живописи и поэзии, у Волошина и Сабашниковой обнаруживается еще одна обширная сфера общих интересов — религиозно-мистические искания, оккультизм и теософия: своеобразной посредницей в их общении друг с другом становится теософка и визионерка А. Р. Минцлова, а безупречным авторитетом в области «тайноведения» — Рудольф Штейнер. Образ Сабашниковой так или иначе присутствует почти во всех лирических произведениях Волошина середины 1900-х годов. Чрезвычайно интенсивный и остро драматичный духовный «роман» продолжается на протяжении всего 1905 года, теснейшее сближение сменяется охлаждением и даже недолговременным прекращением отношений. В конце концов взаимное влечение возобладало над внутренними средостениями, и 12 апреля 1906 года Волошин и Сабашникова обвенчались в Москве.

При этом характерно, что любовь, целиком поглощавшая душу поэта, еще не становится главным и истощающим содержанием его стихов. Свое чувство Волошин предпочитает воплощать опять же сквозь систему эстетических отражений и символических соответствий, воспринимать как проявление предустановленных велений судьбы. Любовь пробуждает поэта от «лунной сказки» и обращает его внимание к непосредственно переживаемой действительности, позволяет ощутить ее живую экспрессию:

Я иду к разгулам будней,
К шумам буйных площадей,
К ярким полям полудней,
К пестроге живых людей...

(Т. 1. С. 58) –

но примечательно, что об этих устремлениях Волошин говорит в стихотворении «Таиах» (1905), представляющем собой как раз пример замороженности автора магическим кругом сугубо эстетических отражений: дорогие и близкие черты лица Маргариты Сабашниковой открываются ему в скульптурном портрете египетской царицы Таиах, увиденном в парижском музее Гиме.

Под знаком символических отголосков и отсветов Волошин воспринял и общественные события, в 1905 году потрясшие Россию. Не сумев достаточно отчетливо разобраться в злобе дня (сам он не раз говорил о том, что первая русская революция прошла мимо него), Волошин с подлинно пророческой зоркостью обозначил контуры революции грядущей, доверяя тайным предвестиям и не для каждого очевидным параллелям больше, чем газетным оповещениям и непосредственным наблюдениям. И если отдельные образы в волошинских предвидениях покажутся лишь случайными совпадениями, то общая картина надвигающейся реальности, нарисованная в стихотворении «Ангел Мщенья» (1906), воспроизведена со столь же поражающей мерой символической адекватности, которая отличает «Краткую повесть об антихристе» Владимира Соловьева, созданную несколькими годами ранее:

Я синим пламенем пройду в душе народа,
Я красным пламенем пройду по городам.
Устами каждого воскликну я «Свобода!»,
Но разный смысл для каждого придам.
Я напишу: «Завет мой — Справедливость!»

И враг прочтет: «Пошады больше нет»...
Убийству я придам манящую красоту,
И в душу мстителя вольется страстный бред.
Меч справедливости — карающий и мстящий —
Отдам во власть толпе... И он в руках слепца
Сверкнет стремительный, как молния разящий, —
Им сын заколет мать, им дочь убьет отца.
(Т. 1. С. 252–253).

Увидев в «кровавом воскресеньи» грандиозное символическое жертвоприношение, Волошин трактует революционные события как неизбежное и по-своему священное возмездие. Ключ к пониманию настоящего и будущего ему дают исторические аналогии. Эшафот Людовика XVI, кровавая расправа над французской аристократией («Голова madame de Lamballe», 1906), гильотина как «введение машинного производства в области смерти» (Т. 5. С. 610; статья «Гильотина как филантропическое движение») — все эти лики Великой французской революции для Волошина — не столько историческое воспоминание, сколько предзнаменование и типологизированный образ любых революционных катаклизмов. Наиболее широко он затрагивает проблему революции и революционного возмездия в статье «Пророки и мстители» (1906), в которой — опять же в характерном для него иррациональном, отвлеченно-метафизическом преломлении — выстраивает историсофские проекции и аналогии, отражающие не столько логику реального социально-исторического процесса, сколько яркую фантазию и проникновенную интуицию художника, и вновь приходит к неизбежным актуальным выводам из символических соответствий: «В настоящую минуту Россия уже перешагнула круг безумия справедливости и отмщения» (Т. 3. С. 303).

Угадывание в свершившихся или до времени только угрожавших событиях российской истории сценария, уже отыгранного во Франции, было обусловлено самой природой творческих интересов и предпочтений поэта. Французские темы затрагиваются более чем в половине из всех написанных им статей. Франция и ее культура стали для Волошина той универсальной мерой, которая помогала ему в понимании и оценке любых явлений действительности. В отличие от других символистов «второй волны», Волошину был особенно близок именно «острый галльский смысл», а не «сумрачный германский гений». Определенно французский генотип прослеживается и в таких особенностях творческого мышления и стиля Волошина, как стремление к объективированной проясненности и красочной выразительности образов, свобода фантазии (но в союзе с логикой!), любовь к парадоксам, позволяющим увидеть в новом свете то или иное устоявшееся явление или проблему. «Гений, парадоксов друг», — это уподобление Пушкина («О сколько нам открытий чудных...», 1829), безусловно, всецело разделялось Волошиным. Заостренные до парадокса параллели и аргументы помогали поэту и критику сохранять свежесть и непосредственность восприятия; парадоксы постоянно закладываются в основу его статей, стимулируя аналитическую мысль автора и давая возможность читателю воспринять то или иное явление в неожиданном ракурсе и в нетривиальном освещении.

«Галльское» начало сказывается и в сугубо эстетических пристрастиях Волошина. «Среди символистов он кажется парнасцем. Но строгий его стих пронизан всеми отливами чувств и утончениями мысли, доступными символистам.

Мраморная статуя парнасского стиха ожила в его руках. <...> Свободному стиху символистов он придал неторопливую прозрачность, а новым символам — четкость и осязаемость» (Т. 3. С. 72–73). Кажется, что, характеризуя в этих строках поэзию столь высоко ценимого им Анри де Ренье, Волошин ненароком проговаривается и о себе. О влиянии на Волошина французских «парнасцев», виртуозов стиха, — Теофиля Готье, Эредиа, Леконта де Лиля и др. — говорили многие его современники, признавал это воздействие и он сам. Общее место во всех характеристиках поэтики «парнасцев» — слова о скульптурной пластичности образов, изобразительной отточенности и ясности форм; аналогичные описания порождает и стих Волошина: «Его слова, тяжелые всем весом материи, как сгустки действительности, как материализованный замысел, встают перед читателем — осязаемые, видимые, слышимые...»¹⁰ Примечательно в этих словах преобладание изобразительных, пластических ассоциаций: сначала «осязаемые», «видимые» — и лишь в последнюю очередь «слышимые». Если большинство символистов с доверием отнеслось к лозунгу Верлена «музыка прежде всего», то творческий метод Волошина-поэта скорее можно было бы обозначить формулой: «Живопись прежде всего». Или, говоря словами одного из рецензентов первой книги его стихотворений, «здесь порыв чувства <...> не стремится неудержимо перелиться в музыку слов и образов, здесь чувство, переработанное интеллектом, пытается отчеканиться в скульптуру образов»¹¹.

Очень точно об этих особенностях волошинской поэтики сказал малозаметный поэт и критик С. Я. Рубанович в рецензии на книгу Волошина «Иверни»: «...слово для Волошина — смысл, плоть, краска, но не звук; стих — словопись, а не пение; отсюда же и склонность поэта к уже данным крепким строфическим формам»¹². Для него венок сонетов — сложная, изощренная стиховая форма, подчиненная строгим композиционным правилам, подвластная далеко не каждому мастеру (Волошин, одновременно с Вяч. Ивановым, был автором первого в истории русского стиха венка сонетов), — оказывается не стесняющим каркасом, а вполне свободной архитектурной системой, пригодной для исповедания основ поэтического мировоззрения («Corona astralis», 1909). Пластика — непрменный атрибут не только стихотворных опытов Волошина, но и глубинной сути его самосознания: «И мысль росла, лепилась и ваялась // По складкам гор, по выгибам холмов» (Т. 1. С. 170; «Как в раковине малой — Океана...», 1918). Схватываемые зрительно черты человеческого облика становятся для Волошина, как правило, важнейшими свидетельствами, открывающими путь к постижению внутреннего «лика»; не случайно созданные им стихотворные портреты близких ему людей («Ропшин», «Бальмонт») начинаются с описания характерных примет внешности; тем же принципом Волошин руководствуется и в статьях, посвященных анализу творчества того или иного лично знакомого ему автора. Статья о книге А. Блока «Нечаянная Радость» начинается с панорамы прихотливо прописанных «ликов» современных русских поэтов — Бальмонта, Вяч. Иванова, Брюсова, Андрея Белого: «длинное ожерелье японских масок» (Т. 6, кн. 1. С. 63); «лик» М. Кузмина уподобляется изображениям Перикла («У него

¹⁰ Карцевский Сергей. Максимилиан Волошин // Последние новости (Париж). 1922. № 609, 15 апреля. С. 2.

¹¹ Утро России. 1910. № 109, 30 марта. С. 7. Подпись: О. Б.

¹² Свободная жизнь. 1918. № 3, 4 июля.

прекрасный греческий профиль, тонко моделированный и смело вылепленный череп». — Т. 6, кн. 1. С. 22); физиогномические черты присутствуют даже в наброске некрологического портрета Реми де Гурмона: «Он был похож на чудовищного моллюска, лишь изредка показывавшего из глубины своей раковины свои большие умные и злые глаза <...>» (Т. 13, кн. 2. С. 403).

Приоритет «изобразительности» в стихотворениях Волошина во многом объясняется тем, что поэзией и рисованием он начинал заниматься параллельно: в Париже в первые годы нового века, одновременно с началом серьезного стихотворчества, он стал пробовать свои силы в зарисовках с натуры — заносить в небольшие альбомчики моментальные наброски лиц, фигур, эскизы, жанровые сценки и т. п. Хотя его попытки овладеть искусством живописи имели поначалу прикладной характер (первые работы акварелью, в которых он раскрылся как яркий мастер со своим художественным миром и стилем, возникли лишь в середине 1910-х гг.), двунаправленность творческих интересов не могла не сказываться. Акварели, писавшиеся часто позже «пейзажных» стихов и порой на затронутые в них темы, могут быть поняты как инобытие той творческой стихии, которая уже однажды воплотилась в поэтическом слове (показательно, что на выставке Волошина в Гос. академии художественных наук в 1927 году циклы его акварелей имели названия, апробированные ранее его же стихами: «Киммерийская весна», «Города в пустыне»). «...Казалось, что вся живопись Волошина проникнута поэзией, — вспоминал о своих впечатлениях от знакомства с его киммерийскими пейзажами Андрей Седых. — Но в своей поэзии он был живописцем, писал широкими, яркими мазками, был в словостроении чрезвычайно красочен и колоритен. Смешение поэтического и живописного дарования дошло у Волошина до того, что одна тема часто служила у него и для картины, и для стиха»¹³. Многообразные творческие искания Волошина могут быть рассмотрены под знаком тяготения к некоей эстетической теософии, синтезирующей в своем пантеоне различные виды искусства. Если поэзия мастера тяготеет к живописной выразительности и красочности, то его живопись — акварельные пейзажи — старается быть осуществлением сформулированных в слове художественных идей: многие акварели имеют надписи — микростихотворения в одну или несколько строк, отдаленно напоминающие японские трехстишия — хокку. В соединении слова с рисунком Волошин видел не логический параллелизм, а иррациональный союз, искал, как он сам указывал, «симфонического, а не унисонного сочетания», в котором акварель «служит только музыкальным аккомпанементом» возникающему стиху, который «вовсе не описывает видимый пейзаж, но загорается от него».¹⁴ В очерке «О самом себе» Волошин подчеркивает, что любая его акварель представляет собою не живопись в чистом виде, не этюд с натуры, а «музыкально-красочную композицию на темы Киммерийского пейзажа» (Т. 7, кн. 2. С. 270).

Киммерия (восточный Крым) — особая волошинская тема, в трактовке которой отчетливее всего проявилось своеобразие его художнической природы, а Коктебель — своего рода материализация творческого духа поэта. Немного в истории мировой культуры отыщется примеров столь тесной связи между человеком-творцом и местом, где он жил и творил.

¹³ Седых Андрей. Далекие, близкие. <New York>, 1962. С. 24–25.

¹⁴ Письмо к Ю. Л. Оболенской от 20 октября 1917 г. (Т. 10. С. 699).

Впервые Коктебель раскрылся Волошину в своей сокровенной сути весной 1907 года, когда он решил побыть некоторое время в уединении, вдали от петербургской и московской литературной среды, под знаком тяжелых душевных испытаний — осложнения и фактического распада отношений с женой. Любовь его и Маргариты так и не смогла преобразиться в форму традиционного брачного союза, который не продлился и года. В октябре 1906 года Волошин с женой обосновались в Петербурге на Таврической улице, этажом ниже Вяч. Иванова, а в январе 1907 года переселились в квартиру Иванова. Пленяла вдохновенно-артистическая атмосфера, царившая на собраниях ивановской «башни», привлекали общения и беседы с ее хозяином, радовали новые литературные знакомства, — и все это пиришество духа обернулось для Волошина драмой: душевная близость, наметившаяся между Маргаритой и Вячеславом Ивановым, переросла в подлинную страсть, переживавшуюся обоими — в полном соответствии с канонами символистского мироощущения — и как дар свыше, и как благой мистический союз, и как мучительное испытание, которое нужно выдержать, отвергнув самое необходимое и дорогое. В результате тяжелых внутренних борений и исповедальных объяснений Волошин принял решение — устраниться, предоставив жене полную свободу в ее чувствах и действиях.

Личная драма во многом способствовала перелому в мироощущении Волошина. Если предшествовавшая ей пора жизни проходила под знаком жадного познания нового, стремления охватить всю реальность во всем ее многообразии, освоения неизведанных горизонтов культуры и земного пространства, то теперь Волошин приходит к большей внутренней сосредоточенности и цельности. Предельно распахнувшийся перед ним мир постепенно сужается и ограничивается местностью вокруг Коктебеля, которую поэт начинает осознавать как свою «горькую купель» и предопределенный ему дар судьбы. «Безрадостный Коктебель» помог избыть тяжесть личных переживаний, воспринять «сыновность и сиротство» своего пребывания в мире. Волошин начинает ощущать Коктебель той землей, «где подобает жить поэтам, где есть настоящее солнце, настоящая нагая земля и настоящее Одиссеево море»¹⁵. Коктебельские мотивы облекались в его стихах в изысканные, как и прежде, формы: достаточно указать хотя бы на стихотворение «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...», представляющее собой редкий для русской поэзии вариант строчного логазда, — но они же обогатили его поэзию незаимствованным, сугубо личностным содержанием. В «киммерийских» стихах поэт достигает удивительного соответствия между точными описаниями того, что открывается глазу и осязается «горящими ступнями», и пейзажем души, между передачей сиюминутных, ускользающих впечатлений, окрашенных мифопоэтическими ассоциациями, и картинами извечного природного бытия.

Первая книга Волошина «Стихотворения. 1900–1910», вышедшая в свет в конце февраля 1910 года и вобравшая в себя опыт десятилетия поэтической работы, в своих пяти разделах отразила основные этапы становления Волошина как личности и художника. За «Годами странствий», обозначающими исходную и центральную мифологему в его поэтическом самосознании, следует раздел «Amorі amara sacrum», запечатлевший всплеск духовной жизни, который даровала любовь к Сабашниковой; третий раздел, «Звезда-полынь», объединяет стихотворения религиозно-

¹⁵ Письмо Волошина к Вяч. И. Иванову от 18 августа 1907 г. (Т. 9. С. 319).

мистического звучания с «киммерийскими» мотивами, проливая свет на внутреннее самостояние Волошина, каким оно определилось к концу 1900-х годов; дополнительно «мировоззрение поэзии» Волошина раскрывается в четвертом разделе «Алтари в пустыне» (преобладающие в нем античные мотивы связаны непосредственным образом с кодификацией эстетики и литературной программы основанного в 1909 году журнала «Аполлон») и в пятом, заключительном, — венке сонетов «Согона astralis», задрапированном в оккультные, «эзотерические» покровы торжественном исповедании веры «изгнанника, скитальца и поэта». Образный строй этого произведения навеян прежде всего духовной наукой Р. Штейнера и его представлениями о космической эволюции, развитыми в «Очерке тайноведения», однако изначально заимствованные идеи, будучи индивидуально переосмысленными и переработанными, становятся под пером Волошина «сокровенным основанием и внутренним импульсом всего его поэтического творчества»¹⁶.

При этом линия творческого становления, прослеживаемая сквозь всю книгу, не претерпевает никаких зигзагов или резких переломов; прав был М. Кузмин, отмечавший в рецензии на «Стихотворения», что «значительной разницы между стихами 1900 года и 1909 года как-то не чувствуется»: «Более тщательная отделка строчек, некоторый перевес оккультизма над импрессионизмом — вот вся “эволюция”, какую мы могли заметить в авторе к концу этого десятилетия»¹⁷.

В своей первой книге Волошин предстал как поэт символистского синтеза. Со «старшими» выразителями школы (Брюсовым, Бальмонтом) его роднили любовь к западноевропейским предтечам и прообразам, ориентация на французских модернистов, мировоззренческий «протеизм», тяготение к риторической пафосности и виртуозной отделке стиха; с «младшими» (Андрей Белый, Блок) — религиозно-философские и «тайнозрительные» устремления, автобиографизм, поэтическая мифологизация индивидуальной судьбы в соответствии с критериями «жизнестроительства». Волошин никогда не присоединялся к ригористическим попыткам «младших» преодолеть «самоценность» искусства, подчинить символистскую эстетику теургическим задачам — и в то же время он никогда не мог бы повторить вслед за Брюсовым: «Быть может, всё в жизни лишь средство // Для ярко-певучих стихов» («Поэту», 1907). «Близкий всем», Волошин, действительно, в каких-то отношениях оставался «всему чужой»; «всемирная отзывчивость» — вполне в традиции величайшего из русских литературных пращуров — не мешала ему сохранять свое, вызываящее свое лицо, и эта суверенность личности принципиально отличала волошинский поэтический синтез от эпигонской эклектики, уже правившей свой бал в пору появления «Стихотворений. 1900–1910».

2

На выход в свет своего первого сборника Волошин отозвался написанным в марте 1910 года стихотворением с недвусмысленным заявлением в первой строке: «Теперь я мертв. Я стал строками книги...». Это стихотворение открывает вторую

¹⁶ Прокофьев С. О. Максимилиан Волошин — человек, поэт, антропософ // М. А. Волошин: *pro et contra*. Личность и идейно-художественное наследие М. А. Волошина в оценках отечественных писателей, мыслителей, исследователей. Антология / Сост. Т. А. Кошемчук. СПб., 2017. С. 482.

¹⁷ Аполлон. 1910. № 7, апрель. Отд. II. С. 37.

часть его итогового поэтического свода «Selva oscura», так и не опубликованную отдельным изданием (многие стихотворения из нее вошли в выпущенный в 1918 г. сборник Волошина «Иверни (Избранные стихотворения)»). «Темный лес» (*selva oscura*) — образ, восходящий к первым строкам «Божественной Комедии»: в «темном лесу» очутился Данте, «земную жизнь пройдя до половины» («*Nel mezzo del cammin di nostra vita // Mi ritrovai per una selva oscura*»). Серединой человеческой жизни Данте считал тридцатипятилетний возраст; в начале 1910-х гг. Волошин приблизился к этому рубежу. Пора осознанной зрелости оказалась для него на определенное время, обозначенное периодом создания большинства стихотворений из «Selva oscura»: 1910–1914, — своего рода творческим промежутком: принципиально новые внутренние импульсы еще не овладели им, хотя исправно действовали прежние.

Стихи, собранные в «Selva oscura», звучат как эхо, рожденное первой книгой Волошина; в лучшем случае — как новые, порой даже более виртуозные вариации на уже исполнявшиеся темы. В течение ряда лет поэт остается в кругу ранее обозначенных тематико-стилевых границ и ориентиров; новые творческие усилия приводят не столько к развитию и видоизменению, сколько к возобновлению прежнего. Эта особенность проявлена даже в композиции «Selva oscura»; похоже, формируя книгу, Волошин стремился подчеркнуть зеркальные соответствия с первым сборником: открывающему «Стихотворения. 1900–1910» разделу «Годы странствий» в «Selva oscura» соответствует раздел «Блуждания» (композиционное подобие усилено смысловой переключкой), циклу «Киммерийские сумерки» — цикл «Киммерийская весна»; обе книги завершаются венками сонетов (в «Selva oscura», правда, после «Lunaria» следует «поэтический символ веры» Волошина — стихотворение «Подмастерье»), также отражающимися друг в друге — общностью философско-окультистской проблематики.

Вероятно, неудовлетворенность Волошина общим результатом своей поэтической деятельности в первую половину 1910-х годов способствовала тому, что он не спешил с формированием и изданием новой книги стихов. Другой, не менее важной причиной было то, что именно в это время, когда другие символисты стали общепризнанными почитаемыми писателями, Волошин со всей остротой ощутил свое литературное изгойство. «Чувствую себя как-то очень “не ко двору” в русской литературе, — признавался он 1 апреля 1914 года в письме к Конст. Эрбергу, — но примирюсь с этим охотно» (Т. 10. С. 234).

Корпоративные литературные связи Волошин ценил лишь постольку, поскольку они способствовали его самовыражению как творческой личности и формированию содружества неординарно мыслящих и чувствующих людей. Именно такое содружество он надеялся обрести в среде литераторов, объединившихся в 1909 году вокруг редакции новообразованного петербургского журнала «Аполлон». Эстетические установки, на которых зиждилась программа журнала, — стремление к стройному, сознательному, «аполлоническому» творчеству, открытому новым веяниям и далекому от «академизма», — всецело разделялись Волошиным, и он внес немалую лепту в общую концепцию «аполлонизма», выработывавшуюся совместно Вяч. Ивановым, И. Анненским, С. Маковским, М. Кузминым и другими «аполлоновцами». Эстетическую норму «аполлонизма» он пытался соблюсти в «античных» стихотворениях 1909 года, вошедших в раздел «Алтари в пустыне», а также в переводе оды

французского поэта-символиста Поля Клоделя «Музы», помещенном в 1910 году в 9-м номере «Аполлона». В кругу «Аполлона» осенью 1909 года развернулась знаменитая история с таинственной Черубиной де Габриак: в роли экзотической красавицы-аристократки, присылающей в редакцию «Аполлона» вдохновенные романтические стихи, выступала незаметная поэтесса Е. И. Дмитриева, а вдохновителем и режиссером литературного маскарада и отчасти соавтором Черубины был Волошин¹⁸.

Скрывшаяся под маской Черубины Елизавета Дмитриева, адресат ряда лирических стихотворений Волошина 1909–1910 гг., на какое-то время заняла в его внутреннем мире то место, которое ранее было уделено Маргарите Сабашниковой; но и в этом случае союзу душ не суждено было укрепиться. Параллельно развивавшиеся отношения Дмитриевой с Н. Гумилевым привели к тому, что 19 ноября 1909 года Волошин нанес Гумилеву публичное оскорбление, 22 ноября между поэтами состоялась дуэль¹⁹. Оба противника остались невредимы, но скандальный эффект вокруг этого происшествия был чрезвычайно громким. Инцидент не в малой степени способствовал отдалению Волошина от «Аполлона», поскольку в ближайшем редакционном кругу журнала Гумилев с самого начала играл весьма значимую роль, и она со временем все усиливалась. В результате же ссоры большинство «аполлоновцев», по свидетельству С. Ауслендера, «оказались на стороне Гумилева», и «Волошину пришлось ретироваться»²⁰. К тому же волошинский «ортодоксальный» символистский универсализм плохо вписывался в те сугубо эстетические контуры, которые постепенно принимала программа «Аполлона». И хотя Волошин продолжал регулярно выступать в журнале и в его хроникально-информационном приложении «Русская художественная летопись» как художественный и театральный критик, участие его в журнале перестало быть жизненно значимым делом.

Своеобразным аналогом петербургской дуэли в биографии Волошина стала «репинская история» в Москве — скандал, получивший на этот раз всероссийский резонанс. 16 января 1913 года в Третьяковской галерее был совершен поразивший всех акт вандализма: душевнобольной А. Балашов изрезал ножом знаменитую картину И. Е. Репина «Иоанн Грозный и сын его Иван». Волошин откликнулся на это событие статьей «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина», опубликованной в газете «Утро России» 19 января, и выступлением на публичном диспуте 12 февраля 1913 года в Политехническом музее. Верный своему парадоксальному методу, Волошин доказывал, что главным виновником случившегося является сама картина и та саморазрушительная сила, которая таится в натуралистической демонстрации ужаса и страданий. Поэт пытался найти психологическое объяснение поступка Балашова, поднимая тему соотношения реализма и натурализма в искусстве и нелицеприятно критикуя натуралистический метод в живописи Репина, — публика же оскорбилась за Репина, а вслед за ней и журналисты и репортеры обрушились на Волошина со страниц многочисленных изданий с яростью, сопоставимой разве что

¹⁸ Подробнее см.: Т. 7, кн. 2. С. 451–471, 643–656.

¹⁹ См.: Купченко В. История одной дуэли // Ленинградская панорама. <Вып. 2>. Л., 1988. С. 388–400; Кобринский А. Дуэльные истории Серебряного века. Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб., 2007. С. 63–158.

²⁰ Ауслендер С. А. Воспоминания о Н. С. Гумилеве / Публ. К. М. Поливанова // Панорама искусств. 11. М., 1988. С. 200.

с «проработочными» кампаниями советского времени. О последствиях Волошин сообщает в автобиографии: «Всероссийская травля <...> закрывает для меня все редакции, а книжные магазины объявляют бойкот моим книгам» (Т. 7, кн. 2. С. 244). Печатный бойкот, правда, не был тотальным: статьи Волошина публиковал тот же «Аполлон», а в 1914 году вышли в свет две его книги — сборник «Лики творчества» в издании «Аполлона» и переведенная им книга эссе Поля де Сен-Виктора «Боги и люди» в издательстве М. и С. Сабашниковых, — но ощущение литературной отверженности, тем не менее, было у Волошина очень отчетливым.

В сборнике «Лики творчества», обозначенном как «книга первая», сосредоточены статьи Волошина, посвященные французской литературе и культуре: развернутые литературные портреты любимых им авторов — запоздалых романтиков, отринутых своим временем (Вилье де Лиль-Адан и Барбе д'Оревиля), и современных мастеров (Анри де Ренье, Поль Клодель), нетривиальный опыт интерпретации «аполлоновской» мифопоэтики («Аполлон и мышь»), обзор современного состояния французского театра, реферативное изложение эстетических взглядов художественного критика Робера де Ла Сизерана и др. В немногочисленных печатных отзывах о книге констатировались, по сути, те особенности критической прозы, которые отличали и поэтическую палитру Волошина. «Его точная и острая мысль, воспитанная на лучших образцах французской литературы, всегда замкнута в оправу прекрасных и сильных слов, — подчеркивал журналист Л. А. Ляшкевич. — Редкий знаток французской литературы, он обладает тонким ощущением чужой красоты и умеет передать это ощущение в четких образах, смелых концепциях и определениях <...> Книга “Лики творчества” <...> обладает внутренним единством крупной художественной личности самого автора с его изысканным вкусом и напряженно-тонченным пониманием искусства»²¹.

Вышедшая книга включала в себя лишь малую часть критических выступлений Волошина, рассеянных по журналам и газетам. В планы автора входило издание следующих выпусков «Ликов творчества», объединяющих его художественную и театральную критику, а также статьи о современных русских писателях. В архиве Волошина сохранились макеты книги второй («Искусство и искус» — статьи о современном изобразительном искусстве Франции и России) и книги третьей («Театр и сновидение» — о театральной эстетике, новейших постановках, о танце и др.). Реализовать эти замыслы не удалось — как и многое другое, чему помешали начавшаяся мировая война и последовавшие катастрофические события²².

Годы перед первой мировой войной для Волошина — это главным образом «коктебельский затвор». По аналогии со знаменитым изречением Людовика XIV «L'état c'est moi» («Государство — это я») Волошин записал в анкете М. Шкапской: «Коктебель — c'est moi»²³, — и эта шуточная автохарактеристика вполне подтверждается

²¹ Отклики. 1914. № 19. С. 10 (Приложение к газете «День». 1914. № 130, 15 мая).

²² На основе сформированных автором макетов и различных вариантов планов было осуществлено издание в серии «Литературные памятники»: Волошин Максимилиан. Лики творчества / Издание подготовили В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. Л., 1988. Книги вторая («Искусство и искус») и третья («Театр и сновидение») «Ликов творчества» воспроизводятся в точном соответствии с авторскими макетами в томе 5 Собрания сочинений Волошина (М., 2007).

²³ РГАЛИ, ф. 2182, оп. 1, ед. хр. 163.

отзывами многих посетителей его «затвора». По праву заключал Э. Ф. Голлербах в мемуарном очерке о Волошине: «...он казался владыкой Коктебеля, не только хозяином своего дома, но державным владельцем всей этой страны, и даже больше, чем владельцем — ее творцом, Демиургом и, с тем вместе, верховным жрецом созданного им храма»²⁴. «Максимилиан — душа этих мест — не метафора: он действительно свое лицо придал этим местам», — записал 16 августа 1929 года в дневнике М. С. Альтман²⁵. Удивительная игра природы — «профиль» Волошина, распознаваемый в очертаниях скалы, замыкающей коктебельский залив, — без всяких усилий фантазии может восприниматься как своего рода пластический автограф, как авторская манифестация по отношению к тому нерукотворному целому, которое являет собой Коктебель.

Ландшафт восточного Крыма становится для Волошина символическим образом мироздания, в котором аккумулируются все многообразные «лики земли», следы ее истории и культуры, а «Киммерии печальная область» — универсальной парадигмой бытия, являющего все единство разнообразия и вбирающего все разнообразие единства. Глубже всего Волошин постигал этот уголок земли в уединенных созерцаниях, однако Коктебель всегда был для него земным приделом, открытым для разнообразных веяний живой жизни. Отойдя от активного участия в литературной деятельности, он формирует — без всяких целенаправленных усилий, ненароком — вокруг коктебельского пристанища своего рода игровую среду, в которой традиционные формы и нормы, принятые в «цивилизованном» обществе, подвергались шуточной переоценке.

Лето 1911 года в Коктебеле было «первым летом обормотов»: «обормотником» называлось дружеское сообщество, возникшее в доме Волошина (он сам и его мать, сестры Марина и Анастасия Цветаевы, Сергей Эфрон и его сестры Вера и Елизавета, художники Леонид Фейнберг и Людвиг Квятковский и др.). Сложился своего рода травестированный вид литературно-общественного объединения; в кругу «обормотов» царил дух игры и мистификации, свободного и легкого приятия жизни, рождались всевозможные выдумки и эскапады, шуточные стихотворные экспромты, «мистические танцы», «магические действия» и т. п. — разнообразнейший и артистичный «вздор на вздоре», по определению самого Волошина²⁶.

Постепенно гостеприимный волошинский дом становится густонаселенным местом летнего отдыха писателей и друзей поэта, «Коктебельским Волхозом» (по определению Евг. Замятина в надписи Волошину на одном из томов своего собрания сочинений) — «Волошинским Вольным Волшебным Хозяйством». С годами волошинский Коктебель приобрел известность как своеобразный культурный центр, не имевший тогда в стране никаких аналогий. «Киммерийскими Афинами» назвал его поэт и переводчик Георгий Шенгели. Коктебельский дом Волошина являл собой подобие утопической Телемской обители из романа Рабле, в нем жил дух творчества и игры, царили непринужденность, веселость и свобода — непрменные атрибуты подлинной культуры. В самом Волошине было чрезвычайно сильно ренессансное

²⁴ Голлербах Эрих. Встречи и впечатления / Сост., подготовка текста и комментарии Евг. Голлербаха. СПб., 1998. С. 181.

²⁵ Воспоминания о Максимилиане Волошине / Составление и комментарии В. П. Купченко и З. Д. Давыдова. М., 1990. С. 588.

²⁶ Фейнберг Леонид. Три лета в гостях у Волошина: Мемуары. Эссе. Стихи. М., 2006. С. 32.

начало; поэт был отзывчив на самые разнообразные проявления человеческого духа, и эту энергию своей личности щедро передавал окружающим. Андрей Белый по праву назвал Коктебель «целым единственной жизни» Волошина, а самого поэта — «творцом быта», «хозяином единственного в своем роде сочетания людей, умевшим соединять самые противоречивые устремления»²⁷.

Летом 1914 года «коктебельский затвор» был прерван. К этому времени Волошин, уже давно интересовавшийся учением Р. Штейнера, внимательно штудировавший его лекционные курсы²⁸, откликнулся на настоятельный призыв М. Сабашниковой, убежденной антропософки, и принял решение отправиться за границу. Начало войны застало его в нейтральной Швейцарии: 18/31 июля он прибыл в Дорнахе, где прожил до января 1915 года, работая на строительстве антропософского центра — Гетеанума. Многонациональное братство антропософов, собравшееся в Дорнахе, оказалось для Волошина уже не умозрительной, а вполне жизненной школой утверждения в себе общечеловеческого, внеполитического отношения к войне и любого рода «усобицам»: «Отсюда видишь войну как бы изнутри и с точек зрения разных национальностей»²⁹. В январе 1915 года Волошин перебрался в Париж, где прожил до начала апреля 1916 года — много рисовал акварелью, общался с блистательными представителями художественной общины, соединившимися в «столице мира» (Одилон Редон, Амеде Озанфан, Осип Цадкин, Диего Ривера, Пабло Пикассо, Фернан Леже, Хаим Сутин, Рене Менар, Амедео Модильяни, Макс Жакоб...). Казалось бы, у Волошина имелись все основания для безмятежной жизни, но ей мешало острое осознание катастрофизма происходящих и надвигающихся событий.

Общественную позицию, занятую тогда Волошиным, М. О. Цетлин метко определил как «метафизический интернационализм»³⁰. Стихи Волошина, в которых он сказал свое слово о мировой войне, составили небольшой сборник «Anno mundi ardentis 1915» («В год пылающего мира 1915»). На переднем плане картины, рисуемой в нем, — «лики Парижа» в дни войны, в целом же содержание этой картины имеет глобальный космический смысл. Трагедия Европы предстала в восприятии Волошина в мистико-апокалипсических образах — «как темный бунтующий хаос, разорвавший покровы современного сознания» (по характеристике В. М. Жирмунского, рецензировавшего книгу)³¹. Пророческая риторика этого сборника во многом предопределила художественную ткань позднейших волошинских стихов. Российская проблематика еще не нашла в «Anno mundi ardentis» прямого отражения, но в 1915 году Волошин уже много размышляет на темы национального самоопределения и начинает вынашивать утопическую идею грядущего славянства и мессианского предназначения России.

²⁷ Белый Андрей. Дом-музей М. А. Волошина // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 508, 509.

²⁸ См.: Купченко В. П. Максимилиан Волошин — ученик Рудольфа Штейнера // М. А. Волошин: pro et contra. С. 438–450. Работы, анализирующие связь мировоззрения Волошина с антропософией, см. в кн.: Максимилиан Волошин — поэт, мыслитель, антропософ: Сб. статей. М.: Антропософское общество в России, 2007.

²⁹ Письмо к К. В. Кандаурову от 9/22 октября 1914 г. (Т. 10. С. 261).

³⁰ Цетлин Мих. (Амари). Силуэты. 5. Максимилиан Волошин // Понедельник. 1918. № 8, 9/22 апреля.

³¹ Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 15791, 9 сентября.

Почти за год до Февральской революции Волошин возвращается в Россию и обосновывается в Коктебеле, где живет постоянно до конца своих дней. Стихи, написанные им в годы революции и гражданской войны, — самое значительное из всего, что создал Волошин, в них его поэтический голос обрел мощь и выразительность, каких он ранее не достигал, и это хорошо понимали многие современники поэта. Андрей Белый сопоставлял Волошина прежнего с Волошиным новым: «...за пять лет революции он удивительно изменился, много и серьезно пережил <...> с изумлением вижу, что “Макс” Волошин стал “Максимилианом”»; и хотя всё еще элементы “латинской культуры искусств” разделяют нас с ним, но в точках любви к совр<еменной> России мы встречаемся, о чем свидетельствуют его изумительные стихи. Вот еще “старик” от эпохи символизма, который оказался моложе многих “молодых”»³². «От этого поэта, — писал о Волошине кн. Д. П. Святополк-Мирский в обзорной статье «Литература в России большевиков» (1922), — вряд ли можно было ожидать такого достижения. Человек широкой, но в сущности кабинетной культуры, он вдруг ухватил самый нерв русской истории и русской тайны. Совершенно неожиданно он стал большим поэтом. <...> Его стих стал совершенно адекватным, искренним, полновесным и сжатым»³³. Художница Ю. Л. Оболенская отзывалась о новых стихах Волошина в письме к нему от 6 декабря 1917 г.: «Совершенно новые слова опять появились у Вас и ритмы неожиданные и хорошо, что именно для России. Только у Блока я так слышу музыку страны»³⁴. Действительно, сумев в полной мере отразить в творчестве всю глубину трагедии, переживавшейся его родиной, Волошин из великолепного мастера стиха вырос в поэта общенационального значения.

Когда победила Февральская революция, Волошин не поддался тем прекраснодушным надеждам, которые объединили многих его современников. Угрозы надвигавшегося за свержением самодержавия всеобщего разложения казались ему все более явственными, и в стихах его вновь, как и в пору первой русской революции, замаячили французские прообразы — Робеспьер, Бонапарт, взятие Бастилии, якобинский террор, Термидор. Предвидения Волошина окрашены в мрачные тона: «Социализм, который, конечно, восторжествует, принесет с собою лишь более крепкие узлы еще более жестокой государственности»³⁵. Иногда его охватывает воодушевление — но лишь тогда, когда ему открываются в омуте каждодневной политической сумятицы проблески действий, способствующих созданию «нового государственного сплава», достойного России и ее духовного предназначения. Так, в августе 1917 года, узнав о назначении Б. В. Савинкова (с ним он дружески общался в Париже) на пост управляющего Военным министерством Временного правительства, Волошин отправляет ему письмо, в котором заявляет: «Среди всех людей, выдвинутых революцией <...> я только в Вас вижу настоящего “литейщика”, действенное сочетание религиозной веры с безнадежным знанием людей <...> если те силы, что есть во

³² Письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от 17 июля 1924 г. // Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 295.

³³ Святополк-Мирский Д. П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи / Сост., подготовка текстов, примечания и вступ. статья В. В. Перхина. СПб., 2002. С. 49. Перевод с английского М. В. Бондаренко.

³⁴ ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 901.

³⁵ Письмо к А. М. Петровой от 9 мая 1917 г. (Т. 10. С. 583).

мне, могут понадобиться для вашего сплава, то я с радостью предоставлю их в Ваше распоряжение» (Т. 10. С. 617–618).

Высказанная в этих строках готовность участвовать в активных общественно-политических действиях — прецедент для Волошина едва ли не уникальный: сам он не раз подчеркивал, что социальная борьба и политика ему решительно чужды, что его удел — лишь «понимание и претворение в слово» (как он формулирует в том же письме к Савинкову). При этом понимание происходящего у Волошина, несмотря на всю его склонность к отвлеченному умозрению и религиозно-мистическому утопизму, всегда оставалось достаточно адекватным и не искажалось миражами и спекулятивными построениями. «С Россией кончено», — таков был его ясный и недвусмысленный приговор, произнесенный 23 ноября 1917 года в стихотворении «Мир». Столь же ясной и определенной была его общественная позиция. «Вернувшись весной 1917 года в Крым, — писал он в автобиографии, — я уже больше не покидаю его: ни от кого не спасаюсь, никуда не эмигрирую, и все волны гражданской войны и смены правительств проходят над моей головой. Стих остается для меня единственной возможностью выражения мыслей о совершающемся» (Т. 7, кн. 2. С. 252).

Нередко общественная позиция Волошина в пору гражданской войны изобличалась как политический инфантилизм, как попытка уклониться от неизбежного выбора и стать «над схваткой». На деле Волошин отнюдь не стремился возвыситься над происходящими событиями и остаться индифферентным к ним, да и никогда не смог бы этого сделать, находясь в клочковатом Крыму, при семикратной смене властей. «Я не нейтрален, — заявлял он 12 января 1924 г. в письме к Б. Талю, — а гораздо хуже: я рассматриваю буржуазию и пролетариат, белых и красных, как антиномические выявления единой сущности. <...> Между противниками всегда провозу знак равенства» (Т. 12. С. 774).

Прав был, однако, князь В. А. Оболенский, активный участник политической жизни Крыма того времени, когда утверждал, что «в гражданской войне нельзя быть нейтральным» и что «считавшие себя нейтральными люди подсознательно чувствовали “нашими” — одни добровольцев, а другие большевиков»³⁶. Волошинские личные предпочтения в этом отношении также были проявлены достаточно явственно. В статье «Вся власть патриарху» (декабрь 1918 г.), ставя вопрос о том, «какова должна быть конструкция временной власти, общей для всей России», он уверенно утверждал: «Орудие этой власти не вызывает сомнений — это Добровольческая армия» (Т. 6, кн. 2. С. 22). Столь же определенно политические эмоции Волошина выражены в его письме к В. В. Шульгину от 11/24 июня 1919 г.: «Сейчас Крым, слава Богу, занимается Добровольческой армией. Эти три страшных месяца большевистской оккупации были отчасти смягчены тем, что на этот раз вся Крымская Интеллигенция, оставшаяся на местах, пошла в просветительные советские учреждения, послужила буфером между большевиками и обществом и спасла Крым от окончательного разгрома» (Т. 12. С. 220). И тем не менее Волошин не примыкает безраздельно и к «добровольцам»; он отказывается самоопределяться, сообразуясь со шкалой жестких политических императивов. «...Не будучи ни с одной из борющихся сторон, — писал Волошин 10/23 сентября 1920 г. А. В. Гольштейн, — я в то же время

³⁶ Оболенский В. А. Моя жизнь. Мои современники. Paris, 1988. С. 649.

живу только Россией и в ней совершающимся, и все стихи мои, написанные за эти годы, отвечают только на текущие события» (Т. 12. С. 337–338). И когда возникал вопрос об эмиграции, позиция Волошина была вполне определенной. «Там — в эмиграции меня, оказывается, очень ценят: всюду перепечатывают, цитируют, читают, обо мне читают лекции, называют единственным национальным поэтом, оставшимся после смерти Блока, и т. д., предлагают все возможности, чтобы выехать за границу, — сообщал он К. В. Кандаурову 15 июля 1922 г. — Но мне (знаю это) надо пребыть в России до конца» (Т. 12. С. 505). Когда в январе 1923 года Волошину открылась конкретная легальная возможность выехать в Берлин (через Народный комиссариат иностранных дел и своего крымского знакомого командарма И. С. Кожевникова), он отказался.

Притяжение Волошина к современной России определялось не только утопическим упованием на грядущую светлую «Славию». Оно предполагало прежде всего всестороннее знание и понимание происходящего и диктовалось неспособностью поэта принять и оправдать насилие, безудержно льющуюся кровь, обесценивание человеческой жизни и оскудение людских душ. Совокупность этих убеждений и чувств позволила Волошину остаться самим собой в дни тяжелейших испытаний и стать подлинным летописцем своей эпохи. Не случайно Александр Бенуа подчеркивал, что значение его стихов о современности по достоинству смогут оценить только грядущие поколения: «Кто знает, когда его через полвека “откроет” какой-нибудь исследователь русской поэзии периода войны и революции, он вовсе не сочтет творения Волошина за любопытные и изящные “отражения”, а признает их за подлинные *откровения*. Его во всяком случае паразит размах волошинской искренности и правдолюбия <...>»³⁷.

В автобиографии (1925) Волошин признавался: «Ни война, ни Революция не испугали меня и ни в чем не разочаровали: их я ожидал давно и в формах еще более жестоких» (Т. 7, кн. 2. С. 252). Волошин был заранее готов увидеть гибель всего прежнего жизненного уклада и зарождение неведомого нового, и не удивительно, что ему, отчужденному от политических программ и практик, реальность революционного переворота открывалась прежде всего как взрыв бунтарской анархической стихии, как причудливая круговерть событий и «личин», не осознающих себя и своего предназначения. В таком восприятии революции Волошин был не одинок, и его «Красногвардеец», например, оказывается во многом близок шагающим «без имени святого» по переворотившемуся миру героям блоковских «Двенадцати» или разнuzданно куражащейся «братве» в поэме В. Хлебникова «Ночной обыск». Атмосфера безудержной жестокости и «расчеловечивания» сказалась не только на тематике, но и на всей стилиевой гамме волошинской поэзии, которая во многих отношениях обрачивается собственной противоположностью. Преображаясь, по словам Андрея Белого, из «Макса» в «Максимилиана», Волошин перестает быть поэтом-лириком и становится поэтом-эпиком; «Макс» писал изысканные стихи, исполненные тонких и прихотливых эстетических восприятий, — «Максимилиан» имеет дело с брутальной фактурой повседневности. Антиэстетизм его новых стихов последователен и имеет программный характер. Отвечая на замечания Е. И. Васильевой (Дмитриевой) о его последних произведениях, Волошин писал ей (24 февраля 1923 г.): «Твой

³⁷ Бенуа А. О Максимилиане Волошине // Последние новости. 1932. № 4176, 28 августа.

слова о варварской кисти мне кажутся очень верными. Но можно ли иным языком писать о современности? О теперешней России? И мне кажется, что путь от Эредиа к этим стихам технически последователен: и краски, и стиль берутся от изображаемого» (Т. 12. С. 612).

Прежние «облики» (заглавие раздела в «Selva oscura») в поэзии Волошина, отражавшие черты неповторимых индивидуальностей, сменяются «личинами» — безличностными масками, профанирующими «лик» и духовное начало в человеке. При этом поэт не соблазняется приемами карикатуры или гротеска, его «личины» представляют собой как обобщенные синтезированные образы («Буржуй», «Спекулянт»), так и документально идентичные наброски с натуры («Матрос», «Большевик»). Возвышенный пафос, неотторжимая примета творчества Волошина, сменяется лаконичной протокольностью, и нарочитая безэмоциональность этих поэтических «протоколов» («Террор», «Голод», «Терминология» и др.) поражает тем сильнее, чем они по стилю суше и по видимости бесстрастнее; трудно было бы найти более адекватную форму художественной передачи той жизненной реальности, при которой массовое истребление людей превращается в привычное, обиходное, «нормальное» явление. Повальный крымский голод, бессудные массовые расстрелы, — все это становится материей стихов Волошина, приобретающих пронзительную силу исторического документа. Некоторые его произведения этого времени могут отпугнуть сгущением красок, натуралистическими, «шоковыми» деталями, однако поэт в них, не отвращая взора, лишь описывает происходящее у него на глазах. Сухую статистику большевистского террора в Крыму Волошин раскрывает в письме к К. В. Кандаурову (15 июля 1922 г.): «За первую зиму было расстреляно 96 тыс<яч> — на 800 т<ысяч> всего населения, т. е. через 8-го. Если опустить крестьянское население, не пострадавшее, то городского в Крыму 300 тыс<яч>. Т. е. расстреливали через второго. А если оставить только интеллигенцию — то окажется, что расстреливали 2-х из 3-х» (Т. 12. С. 505).

Эти и многие другие чудовищные факты — субстанция волошинских стихов об «усобице», и дополнительной гарантией жизненной подлинности поэтических «протоколов» является их литературная судьба: на протяжении более чем шести десятилетий, когда старательно вырисовывалась другая картина гражданской войны и утверждения советской власти, более ласкающая взор победителей, волошинским стихотворным свидетельствам доступ в печать был закрыт наглухо. Немногие опубликованные в начале 1920-х гг. произведения Волошина воспроизводились с купюрами (как поэма «Россия» в альманахе «Недра») и в искаженном виде. Книга «Демоны глухонемые», вышедшая в свет в 1919 году в Харькове, была последним поэтическим сборником Волошина, напечатанным на родине; сборник «Стихи о терроре», изданный в 1923 году в Берлине старым его другом А. С. Яценко по авторской рукописи, охватывал лишь малую часть его произведений послереволюционных лет, итоговая же книга стихов этой поры, составленная Волошиным («Неопалимая Купина»), осталась неопубликованной.

Единственной формой общественной деятельности, приемлемой для себя, Волошин считал «борьбу с террором, независимо от его окраски». «Во время последнего падения и одичания человеческой личности» он, по его собственным словам, колесил «по разоренной Киммерии в напрасной борьбе за уничтожаемые культурные гнезда и человеческие жизни» (Т. 6, кн. 2. С. 64). Известны отдельные имена

людей, которых ему удалось спасти в эту пору. Поэт приветствовал «Божий Бич», осознавал неотвратимость совершающегося — и в то же время последовательно и страстно отвергал насилие, каждым своим поступком заявляя о неистребимости гуманистических заветов.

Своеобразие волошинского восприятия «русской усобицы» заключалось прежде всего в том, что он истолковывал происходящее под историсофским углом зрения, сквозь призму катаклизмов прошлого. Волошин не вникал в злободневный смысл событий (хотя, конечно, вполне понимал его), а поверял их «духом истории», аналогиями и переключками с прошлым, распознавал в них следование «исконным российским путям». Полнее всего волошинская историсофия отразилась в поэме «Россия», но она окрашивает и многие его стихи переломного времени (о Разине, Смутном времени, Диком Поле и т. д.). Революция в понимании Волошина — это и возмездие, и попытка разорвать порочный круг несправедливого мироустройства, обращающаяся, однако, движением по новым виткам прежнего исторического водоворота: «...новизны рыгают стариною»; «...вопреки бичам идеологий // колеса вязнут в старой колее» (Т. 1. С. 377). «Поэзия исторической обреченности и нравственного выбора», — этой лаконичной формулировкой обозначил Е. Г. Эткинд творческую позицию Волошина пореволюционного времени, отражавшую в равной мере и его жизненную позицию³⁸.

Функциональная роль образов русской истории в пореволюционной поэзии Волошина — та же, которую ранее исполняли отсветы из эпохи французской «усобицы». Потребность в сугубо национальных параллелях возникла не в последнюю очередь и потому, что русская революция всколыхнула и выплеснула на поверхность те стихийные пласты, которым западноевропейская история достаточно адекватных соответствий не предлагала. Рождение стихотворения «Стенькин суд» Волошин объяснял тем, что тема его — «ультрасовременная»: «Самозванчество, разбойничество... вот основные элементы всякой русской смуты»³⁹. Стихотворение о самозванцах начала XVII века («Dmetrius-Imperator») было вдохновлено убежденностью в том, что России вновь не удастся миновать этого поветрия. Конкретно в этом прогнозе Волошин оказался неудачным пророком, но в корректности самого принципа исторических соответствий, которому он следовал, думается, сомневаться не приходится. К тем же прообразам из прошлого России обращался в ту пору не он один. Но если, например, Василий Каменский в поэме «Сердце народное — Стенька Разин» (1918) был однозначен в своем самозабвенном прославлении «понизовой вольницы», удали и разгульного молодчества, то Волошин, сохраняя верность «букве» первоисточника — разинским «прелестным письмам», раскрывает двойственный, трагический характер русской безудержности и создает неизмеримо более глубокую, полифоническую картину, которая по своему духу оказывается сродни суриковским живописным композициям. Работая незадолго до революции над биографией Сурикова и над книгой о великом русском художнике (она не была издана при жизни Волошина, впервые опубликована в 1985 г.), он слушал и записывал его рассказы о своей жизни и предках, о казачьем укладе, исполненные неповторимого колорита; погружаясь в историческую живопись Сурикова, Волошин находил в ней ту

³⁸ Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века: Очерки. СПб., 1996. С. 258.

³⁹ Письмо к А. М. Петровой от 25 декабря 1917 г. (Т. 10. С. 767).

искомую меру соотношения между пережитым и непреходящим, тот высокий трагедийный пафос и всеохватный взгляд, которые открыли ему подступ к основной теме его поэтического творчества.

В своей историософской концепции русской революции Волошин оказывается близок тем религиозным философам, которые рассматривали ее как катастрофическое разрешение грозовой атмосферы, сгущавшейся десятилетиями и даже веками, как выплеск на поверхность тех скапливавшихся разрушительных потенций, которые таились в социально-историческом и психологическом типе русского народа. Статьи мыслителей, объединенные в сборнике «Из глубины» (1918), могут служить по отношению к стихам Волошина о России и революции философско-публицистическим комментарием; да и сами эти стихотворения — такие, как «Святая Русь», «Китеж», «Дикое Поле», «Русская революция», «Северовосток», — представляют собой родственные им по духу и мысли своего рода поэтические трактаты. Отличающая эти стихи афористическая лаконичность и та провиденциальная безусловность, с которой выстраиваются в них вехи национальной истории и определяются скрижали российской метаистории, во многом восполняют и подкрепляют ту систему аргументации, которую мы находим, например, в статье Н. Бердяева «Духи русской революции»: в России одновременно соединяются XX и XIV века, происходящие социальные пароксизмы раскрывают образ старой России, а сама революция «есть в значительной степени маскарад, и если сорвать маски, то можно встретить старые, знакомые лица»; в революции «раскрылась все та же старая, вечно-гоголевская Россия, нечеловеческая, полужвериная Россия харь и морд» (ср. «Личины» Волошина), тьма и зло заложены «не в социальных оболочках народа, а в духовном его ядре»: «Нет уже старого самодержавия, а самовластье по-прежнему царит на Руси, по-прежнему нет уважения к человеку, к человеческому достоинству, к человеческим правам»⁴⁰. Столь же близки были Волошину и мысли С. А. Аскольдова («Религиозный смысл русской революции») о революционизме, анархизме и деспотизме как «трех порывах в жизни общественных организмов, которые при всем своем внешнем несходстве внутренне между собою связаны и непосредственно порождают друг друга», о том, что из трех составов души (святое, специфически человеческое, звериное) «в русском человеке, как типе, наиболее сильными являются начала *святое* и *звериное*»⁴¹. Именно эти две бездны явственно проницаются поэтическим взором Волошина: в «Руси гулящей», «Руси глухонемой» таится «Святая Русь», в бредовой круговерти горит, не сгорая, Неопалимая Купина — и нет исхода из динамического равновесия двух метафизических крайностей.

Дальний генезис волошинской историософии прослеживается достаточно явно: это, с одной стороны, Чаадаев, первым поставивший многие трагические, будоражащие вопросы о роковой судьбе России и вынесший безжалостный диагноз ее историческому опыту, с другой — классическое славянофильство, Тютчев, Достоевский. Лелеявший иррациональную идею грядущей «Славии» (находившую себе поддержку и в прорицаниях Штейнера о наступлении эпохи доминирующей культурной роли славянства), Волошин никогда не тяготел к апологетическому патриотизму, совершенно чуждо было ему и националистическое самолюбование,

⁴⁰ Из глубины. Сборник статей о русской революции. М., 1991. С. 52, 57.

⁴¹ Там же. С. 16, 24.

замешанное на ксенофобии. Со славянофильством, каким оно определялось основателями этой идеологии, его роднило строгое и требовательное отношение к своей стране, беспощадное вскрытие ее пороков. Судьба родины видится поэту сквозь мистику Голгофы: преступление ведет к торжеству благого начала (стихотворение «Иуда Апостол»), последние пределы падения открывают таинство грядущего воскресения («Заклинание (от усобиц)»); удел праведной личности — сораспятие: духовный подвиг, путь страдания и священная жертва («На дне преисподней», «Готовность»). Многим эти настроения Волошина были не по душе, порой в них склонны были видеть чуть ли не мистическое оправдание большевизма (З. Н. Гиппиус распознала в его «Стихах о терроре» «дух героического мазохизма»⁴²), но поэт оставался верен своему «тайнозрительному» подходу и не терял надежды на возрождение христианского духа в России. Всю совокупность своего знания и всю силу своей веры Волошин сконцентрировал в поэме «Россия». К. И. Чуковский, подробно проанализировавший ее в письме к Волошину от 5 мая 1924 года («Она хорошо врезывается в ум. В ней каждая строчка — формула»; «Ваша сила — вдохновенный каталог. Очень хорош обдуманый беспорядок вещей, которые подлежат каталогу. Фрагменты русской истории склеены мастерски»), заключал свой разбор предсказанием: «Не сомневаюсь, что эта поэма будет когда-нибудь известна каждому грамотному»⁴³.

3

Стихи Волошина о гражданской войне были откликом на современность, воспринятую под знаком метафизических универсалий; свод философских поэм «Путями Каина. Трагедия материальной культуры» (1922–1923), претендовавший стать надисторическим анализом материальной и социальной культуры человечества и ее эволюции от утопического «золотого века» к нынешнему состоянию, неразрывными нитями был связан, однако, с той же жгучей современностью, и за столетие, прошедшее со времени его создания, пожалуй, даже «накопил информацию»: многие вопросы и противоречия, обозначенные в нем Волошиным, в эпоху повсеместного торжества технократии звучат с еще большей остротой и актуальностью. Именно сегодня во всей своей пугающей реальности обнажаются те катастрофические перспективы и тупики, к которым влечет Землю и человечество путь безоглядных «пытаний естества» — путь, о котором пророчествовал и от которого предостерегал Волошин, вполне сознававший, что его голос — лишь «голос вопиющего в пустыне кишащих множеств» (Т. 2. С. 34). Материализм, механицизм, эмпиризм — эти «демонические» начала, становясь объектом идолопоклонства, накапливают мощную дегуманизирующую силу и, по убеждению Волошина, растлевают человека. «Машинизацию» человеческого существа он рассматривает как добровольную и несправедливую епитимью, расплатой за которую служат все уродства общественного бытия. «Путями Каина» — огромный и неоплатный счет, предъявляемый цивилизации в ее господствующих формах носителем подлинной духовной культуры; но это вместе с тем и счет человеку, который «преобразил весь мир, но не себя» (Т. 2. С. 9). «Нигилизм» Волошина здесь универсален и всеобъемлющ, но в конечном счете он

⁴² Гиппиус З. Н. Мечты и кошмар. СПб., 2002. С. 333 («Литературная записка. О молодых и средних», 1924).

⁴³ Чуковский Корней. Собр. соч.: В 15 т. М., 2008. Т. 14. С. 580–581.

исполнен преобразовательного и созидательного пафоса — по слову Апокалипсиса: «Се, творю все новое». Лишь «литургийно стройный» и прекрасный средневековый мир являет собою полную антитезу современной цивилизации, окрашиваясь в сознании Волошина в романтические тона своеобразной ретроспективной утопии.

Многие мысли, идеи и концепции, выраженные в цикле «Путями Каина», были выношены Волошиным еще в 1900-е годы. Сформировавшись в своих основных чертах в первое десятилетие века, мировидение Волошина затем принципиально не изменилось, оно только выкристаллизовалось, отшлифовалось, отвлеченные идеи обрели вес, наполнились жизненной субстанцией, в годы исторических бурь выдержали испытание на прочность. Принципиально изменилась, однако, художественная палитра поэта. Уже в 1916 году Георгий Иванов, рецензируя «Anno mundi ardentis», отметил новое в работе «уточенного мастера, эстета» — «узловатые, нервные строфы, порой бледные и неудачные, порой исполненные силы»⁴⁴. Язык «русского европейца» в поэзии Волошина восполняется лексическими пластами, несущими в себе ярко выраженный национальный колорит, — народными речениями, забытыми и редкими словами из кладовой В. И. Даля, словосочетаниями и синтаксическими моделями, восходящими к памятникам древнерусской литературы. Новации затронули и область стихосложения. Если квинтэссенцией самовыявления Волошина в первую половину его творческой деятельности был венок сонетов, одна из самых изощренных форм строгой организованности стихового материала, то в 1920-е годы поэт все более тяготеет к противоположному полюсу — внешней дезорганизованности свободного стиха; им написаны, помимо большей части цикла «Путями Каина», также поэмы, представляющие собой «житийные» переложения: «Протопоп Аввакум», «Сказание об иноке Епифании», «Святой Серафим». Характерно, что программное стихотворение Волошина «Подмастерье» (1917) написано верлибром: самой фактурой текста поэт стремится убедить читателя в том, что становление «мастера» из «подмастерья» предполагает путь от броской красоты к внешней безыскусности, от ученического овладения «книжными» образцами к не стесненной никакими внешними рамками свободе в обращении со стихом и словом:

Нет грани меж прозой и стихом:

Речение,

В котором все слова притерты,

Пригнаны и сплавлены,

Умом и терпугом, паялом и терпеньем,

Становится лирической строфой, —

Будь то страница

Тацита

Иль медный текст закона.

(Т. 1. С. 216).

В 1919 году Волошин констатировал: «Во время Войны и Революции я знал только два круга чтения: газеты и библейских пророков. И последние были современнее первых <...> Только в Библии можно найти слова, равносильные пафосу, нами переживаемому» («Видение Иезекииля». — Т. 6, кн. 2. С. 52). «Библейский

⁴⁴ Иванов Георгий. О новых стихах // Аполлон. 1916. № 6/7. С. 71.

реализм»⁴⁵ — это для Волошина и прямое следование духу и букве священного первоисточника, неистощимого кладезя символических прообразов и соответствий для воплощения самых актуальных тем и мотивов, и универсальный метод творчества, идеальный образец той эстетической нормы, которую он определяет для себя в стихотворении «Доблесть поэта» (1925):

Сухость, ясность, нажим — начеку каждое слово.

Букву за буквой врубать на твердом и тесном камне:

Чем скупее слова, тем напряженной их сила.

(Т. 2. С. 67).

«Библейский реализм» в его русском национальном изводе раскрывался Волошину в памятниках древнерусской литературы. Их поэтические переложения становятся одной из главных сфер его творческой деятельности (поэмы «Протопоп Аввакум», «Написание о царях московских», «Сказание об иноке Епифании»). При этом Волошин не только неукоснительно следует за сюжетом подлинника, но и бережно воспроизводит архаические лексические и грамматические конструкции; «умирая» в тексте-первоисточнике, он полностью погружается в его языковую и стилевую систему, старается сохранить и дополнительно акцентировать его ритмическую организацию, но это не исключает возможности делать собственные новации, которые не воспринимаются как чужеродные вкрапления в художественное целое. В поэтических переложениях литературных памятников Волошин стремился к филологической корректности и точности (высылая 15 марта 1929 г. текст «Сказания об иноке Епифании» академику С. Ф. Платонову, он просил рассматривать поэму с точки зрения научных критериев: «За указание ошибок, которых не может не быть, буду глубоко благодарен». — Т. 13, кн. 2. С. 80). Принцип «научности» в произведениях Волошина 1920-х гг. становится основополагающим, и цикл «Путями Каина» — самое последовательное его осуществление.

«Тема портретирования культур» (формулировка из письма Волошина к В. В. Вересаеву от 15 июня 1923 г. — Т. 12. С. 671), которую стремился разрабатывать поэт в этом цикле, предполагала использование многообразных исторических, философских, социально-экономических, научных знаний и представлений. Известно, что в ходе работы над циклом Волошин не только опирался на прежние свои познания в области античной и средневековой философии, буддизма, теософии и т. д., но и изучал новейшие труды по физике и небесной механике, сочинения экономистов и публицистов. В поэме «Космос», например, отражена интерпретация структуры вселенной в представлении Данте, данная П. А. Флоренским в его труде «Мнимости в геометрии»⁴⁶. Все это, однако, не превратило «Путями Каина» в подобие философско-культурологического трактата. Об эстетической природе этого уникального (и по художественному замыслу, и по исполнению) свода хорошо сказал в мемуарном очерке о Волошине Сергей Маковский: «Ритмованная мудрость, а не песня, во многих случаях, — эти стихи, так глубоко провеянные тысячелетиями европейской средиземноморской культуры с ее эзотерической углубленностью в загадки духа и

⁴⁵ См. письмо Волошина к А. М. Петровой от 25–26 января 1918 г. (Т. 12. С. 67).

⁴⁶ См.: Никитин В. А., Купченко В. П. К истории взаимоотношений П. А. Флоренского и М. А. Волошина (Документы и свидетельства) // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 6. Paris, 1988. С. 328–330.

плоти, и сам Волошин кажется, в наш немудрый век, не то каким-то последним заблудившимся гностиком-тэмплером, не то какой-то гримасой трагической нашей современности накануне новой, неведомой судьбы... Одно несомненно: бывает в стихах Волошина “риторика” такой силы, что тут грани стираются между изреченным словом и напором вдохновенного чувства. Это уже словесное волшебство, и оно убедительней всякой надуманной мудрости»⁴⁷.

Обращает на себя внимание в этой характеристике эстетического феномена цикла Волошина указание на «риторику». Риторическая установка сказывается и в стремлении поэта к построению «вдохновенного каталога» (по определению К. Чуковского), к конкретно-образному, осязаемому воплощению абстракций, и в тенденции к рационалистическому обобщению действительности, сведению ее многообразных явлений к систематизированным, иерархически упорядоченным инвариантным рядам. Представляя собой подлинный опыт «научной» поэзии, «Путями Каина» и другие произведения позднего Волошина являют и образчик новой дидактико-риторической литературы. «Поэтом научного вдохновения» назвал Волошина Д. П. Святополк-Мирский⁴⁸, а сам автор «Путями Каина» настаивал на том, что предвещающее этот цикл по времени создания, методу и стилистике его стихотворение «Подмастерье» — «по замыслу стихотворение дидактическое и написано и обработано, как таковое»: «Дидактическая поэзия существует и имеет все права на существование, и может быть плохой и хорошей в зависимости от того, как она сделана, а вовсе не потому, что она “дидактическая”. Если лирика переходит в дидактику — это, конечно, недостаток, но в дидактике самой по себе ничего антиэстетического нет»⁴⁹. Волошин воскрешает традицию, уходящую в глубь веков и, казалось, всецело ушедшим векам принадлежащую; традицию, восходящую к античным памятникам морально-земледельческого эпоса («Труды и дни» Гесиода, «Георгики» Вергилия), к «Фастам» Овидия — компилятивному поэтическому календарю, включающему сведения о происхождении праздников и обрядов, об истории и астрономии, к произведениям философско-метафизической поэзии. Соотношение между «Путями Каина» и большинством классических образцов этого жанра — то же, что между утопией и антиутопией. Если характернейший памятник русской научно-дидактической поэзии, «Письмо о пользе Стекла» (1752) Ломоносова, вдохновлен идеей поступательного прогрессивного усовершенствования человеческих знаний о мире, то волошинские «Пар», «Машина», «Порох» показывают обратную сторону тех явлений, которые были объектом просветительских восторгов. Соотносясь по методу с апологетическими образцами «научной» поэзии, по духу и по мировоззренческим установкам Волошин скорее был близок к метафизической концепции Баратынского и его неутешительным прогнозам о перспективах дальнейших цивилизаторских усилий.

Для властей, одержимых не только идеей изготовления гомункулуса — «нового человека», но и задачами кардинального преобразования-перевоспитания всего общества и самой природы, философские поэмы Волошина, разумеется, были столь

⁴⁷ Маковский Сергей. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 323.

⁴⁸ Святополк-Мирский Д. П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи. С. 31 («Русское письмо. Символисты-II», 1921).

⁴⁹ Письмо к А. М. Петровой от 17 июля 1917 г. (Т. 10. С. 613).

же неприемлемы, как и его поэтические отражения эксцессов «классовой борьбы». Немногочисленные его произведения, еще попадавшие в советскую печать, оказывались самым благодарным материалом для разоблачения «врага»; критики нового типа («с Лениным в башке и наганом в руке») клеймили поэта как «нудного расслабленного мистика», автора стихотворений «явно реакционных, отравляющих психику читателя», как литературного пасквилянта, который «в зарубежной печати скулит из подворотни на нашу революцию»⁵⁰. Еще 5 сентября 1918 года Волошин общал Ю. Оболенской: «...Мои последние стихи в массе распространялись по югу в рукописях и читались публично разными людьми» (Т. 12. С. 162). Кажется, ему первому была уготована высокая и печальная участь начать историю новой, после-революционной «потаенной» литературы, стать первым классиком «самиздата».

Сам Волошин охотно поощрял рукописное распространение своих произведений. С гордостью и не без горечи писал он в «Доме Поэта» (1926) — своем самом прославленном произведении, квинтэссенции «коктебельского» мировидения автора — о том, что его стихам ныне суждено «списываться тайно и украдкой», «при жизни быть не книгой, а тетрадкой» (Т. 2. С. 81). Во второй половине 1920-х годов Волошин создал мало стихов (его творческая энергия стала находить выход главным образом в акварелях), но то немногое, что им тогда было написано и завершено, — это подлинные шедевры зрелого мастера, у которых находились свои ценители.

«Катакомбная» жизнь, которую ведет Волошин в 1920-е годы, во внешнем отдалении от литературных центров и во внутреннем неприятии новой общественной атмосферы, сказывалась и на его духовных тяготениях. Все более осознанно склоняется он к «смиренномудрию»; подобно тому как ранее странствия по «лицу земли» привели его к познанию Коктебеля, так и многолетние идейные блуждания по оккультным и теософским мирам способствовали в конечном счете приобщению к церковному канону. Крупнейшее его произведение этого времени — поэма «Святой Серафим», с обычной для Волошина смысловой и стилиевой точностью перелагающая житие Серафима Саровского. Коктебель приобретает для поэта в те дни еще один символический смысл — становится подобием скита или Ноева ковчега, оберегающего от агрессивного натиска «новой действительности». «Какое счастье — эта возможность жить вне города, где сейчас такая тесная и злая жизнь», — признается Волошин в 1925 году в одном из писем к С. З. Федорченко (Т. 13, кн. 1. С. 111).

В летние месяцы, впрочем, волошинский дом в Коктебеле по-прежнему многолюден. Заботы по ведению дома с 1923 года разделяет с Волошиным Мария Степановна Заболоцкая, которая в 1927 году официально становится его женой. В кругу друзей и знакомых, съезжающихся к Волошину, по-прежнему царят настроения семейной близости, открытости и единодушия — «теплой и неиссякаемой сердечности», по словам М. М. Шкапской⁵¹. Однако постепенно, к концу 1920-х гг., происходит «отлив» старых друзей, заметно ожесточается и общественная обстановка. Коллективизация принесла в Крым в 1931 году новую волну голода и новые репрессии. Волошин живет под постоянной угрозой реквизиции дома и непомерных налогов,

⁵⁰ Лелевич Г. По поводу стихотворного отдела «Красной нови» // Молодая гвардия. 1923. № 1. С. 273; Сосновский Л. На идеологическом фронте. Кто и чему обучает нашу молодежь? // Правда. 1923. № 119, 1 июня.

⁵¹ Письмо к Волошину от 20 сентября 1923 г. // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1303.

терпит всевозможные издевательства со стороны местных властей. Здоровье его подорвано; 9 декабря 1929 года он переносит инсульт, от последствий которого ему так и не удается оправиться.

В конце июля 1932 года астма, постоянно мучившая Волошина, осложнилась гриппом и воспалением легких. 11 августа поэт скончался. На следующий день он был погребен, во исполнение его собственного указания, на вершине горной гряды Кучук-Енишары, возвышающейся к востоку от Коктебельской долины.

А.М. Любомудров

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ХРИСТИАНСКОГО МИРОСОЗЕРЦАНИЯ В ПРОЗЕ И ПОЭЗИИ ЗАРУБЕЖЬЯ

В данном параграфе речь идет о плеяде литераторов русского зарубежья, в чьем творчестве центральное, основополагающее место заняла христианская традиция. Став свидетелями «невиданных перемен и неслыханных мятежей», пройдя через суровые испытания, оказавшись за пределами родины, писатели-изгнанники открыли источник православной веры. Впервые в отечественной словесности в их художественном мире проявилось *целостное* православное мирозерцание.

Определимся с терминами: какую художественную литературу можно в точном смысле слова называть православной? На наш взгляд, критериями не могут служить ни тематика, ни личное исповедание веры. Главный признак — воплощенное автором *православное мироотношение*, которое основывается на христианском учении о мире, человеке, истории и вечности. Оно может быть выражено в самых разных художественных формах. Все рассматриваемые здесь литераторы очень разные по своей манере, стилю, эстетическим принципам, у каждого были свои тематические предпочтения. Но вера, став духовной основой их творчества, проявилась в мировоззренческом, философском, религиозном плане их сочинений.

В аспекте заявленной темы выделяются фигуры классиков русской литературы, писателей первого ряда — Б. Зайцева и И. Шмелева. Детально их художественный опыт раскрыт в посвященных им монографических главах. Сформулируем кратко выводы, в чем своеобразие христианской традиции у этих художников. Свою духовно-просветительскую *«проповедь»* Борис Зайцев осуществлял эстетическими средствами, среди которых важнейшее — импрессионизм, передача чувства, ощущения. Он избегает прямых нравоучений, понимая, что Истину невозможно *доказать*, но можно *пережить*. Задачу воцерковления искусства слова и приобщения читателей к ценностям православия Зайцев реализовал практически во всех прозаических жанрах — от романов и повестей до эссе, литературно-критических и документально-публицистических заметок.

В противоположность Зайцеву, творческий акт **Ивана Шмелева** рождался из внутренней потребности: разрешить мучающий вопрос, укрыться от терзающих душу переживаний. Его мировоззрение выкристаллизовывается по мере осуществления художественного акта. В сердцевине его произведений — экзистенциальные вопросы бытия: смерть, страдание, спасение; в движении сюжета отражается напряженный процесс проверки идей. Особенность его духовного реализма — прямое отображение действия Промысла в судьбах людей. Кроме того, И. Шмелев впервые в русской литературе широко и полно запечатлел *воцерковленное бытие*. Творчество Шмелева — мышление в образах, которое, учитывая его христианскую направленность, справедливо получило наименование «богословия в образах».

Обратимся к писателям, оставивших менее объемное литературное наследие, в чьих книгах православная традиция стала определяющей. Их наследие составляет особый пласт в литературе русского зарубежья.

Имя **Леонида Федоровича Зурова** (1902 — 1971) долгое время оставалось в тени Ивана Бунина — его покровителя, давшего молодому писателю «путевку» в большую литературу и приютившего в своем доме в Грассе. Сегодня, с публикацией в России его книг, становится все очевиднее, что это был талантливый мастер прозы, превосходный стилист.

Зуров хорошо знал и любил свой родной край — Псковскую землю, его интересовала русская деревня, ее быт и люди. В 1935, 1937 и 1938 годах он совершил археолого-этнографические поездки по русским районам Прибалтики (не входившей тогда в СССР), опубликовал статьи и заметки историко-этнографического характера. В предвоенные годы Зуров занимал пост председателя Союза молодых писателей в Париже, оставив память о себе как о доброжелательном и справедливым человеке.

Молодой автор вошел в литературу вполне зрелым художником, со своим сформировавшимся стилем и мировоззрением. Известно, сколь большую роль в судьбе Гоголя и Достоевского, Шмелева и Зайцева играли монастыри. Не стал исключением и Зуров — он несколько раз посещал Псково-Печорскую обитель, где работал в архиве, изучал летописи, а также провел реставрацию древней надвратной церкви Николы Ратного и звонницы, чем заслужил благодарность братии. Паломнические впечатления писателя отображены им в зарисовках, объединенных заглавием «Обитель».

Живое общение с русскими крестьянами в Эстонии и Латвии, работа в монастырском архиве отразились и в первой художественной книге Зурова — «Отчина» (1928). Повесть посвящена истории монастыря в трудные годы Ливонской войны, походу Ивана Грозного на Псков, убийству игумена Корнилия. Тональность книге задает эпиграф: «Из крестов скована Русская земля, и чрез кресты восходит солнце». Написана она в стилистике летописи, древнего сказания. «„Отчина“ посвящена обще-русской теме самостояния Руси, теме стремления к смиренному („в страхе Божиим“), трудовому и мирному житию, нарушаемому чужими воителями, теме военной беды и обороны Русской земли...».¹

Открывается повесть картиной разорения родного края («В эти годы был страшен дальний храп коней и шум пустых обозов. В чужих следах были поля. По весне не зацвели посеченные сады, пчелы не прилетели на разоренные пасеки»), сопрягаемой с гимном псковской земле («Славна земля Твоя, Святая Троица. Каменные пригороды сторожат на холмах Твои воды и земли, крестьянскою молитвою тянутся к Тебе монастырьки озерные и луговые церкви») — в нем очевидны переключки с зачином древнего «Слова о погибели русской земли». Писатель запечатлел крестный путь Руси, которая предстает у Зурова как земля святая, осеняемая иконами, оглашаемая колокольным звоном и молитвенным пением. В оригинальном стиле сочетаются богатство народного слова и язык древних хроник.

В историю русской литературы Зуров вошел как автор повести «Кадет» (1928) и романов «Древний путь» (1933), «Поле» (1938). Эти произведения посвящены эпохе русского лихолетья, годам первой мировой и гражданской войн. Они стали свидетельством художника, запечатлевшего образ родины на разломе русской истории. Трагический раскол народа, вакханалия братоубийства, когда смерть человека становится заурядным явлением, крушение вековых нравственных устоев — таково

¹ Андреев Н. «Отчина» и ее автор // Новый журнал. 1971. № 105. С. 139.

содержание его произведений. Как могло случиться, что русский труженик-крестьянин стал убийцей и грабителем, усвоившим мораль: «А только слово одно, что буржуй. Все потомство бить надо»? Об этом мучительно размышляет молодой офицер, герой рассказа «Дозор» — представитель «потерянного поколения» русской молодежи, часть которого сложила головы в борьбе с большевиками, часть сгинула в застенках НКВД или влачила одинокое существование в изгнании.

Сопрягаются, противопоставляются, борются два мира: света, чистоты и радости — и насилия, ужаса, террора. Революция предстает как разгул жестоких древних стихий. Звучит тема быстрого расшатывания нравственных опор, на которых держалась жизнь, в том числе и в самой консервативной, крестьянской среде. «Его влечет та таинственная соборность, которая составляет силу и прелесть необъятного русского поля, исторического древнего пути России, та первозданная суровость, почти инстинктивная слитность с природой, которая присуща русскому человеку. Отсюда острейшее внимание писателя к стихийным явлениям человеческой психологии, порождаемым от века любовью, соприкосновением со смертью, ненавистью, подвигом, войной, революцией», — отмечал Н. Андреев.²

Для Зурова характерно широкое, обобщенное изображение исторического времени. Ему удалось передать «чувство русской земли», в центре всех его книг — «Россия. Ее поле. Ее небо, дыхание»³. Стихийное движение огромных масс людей, панорама «страшных лет» России, экзистенциальная тема человека, захваченного кровавым вихрем истории и пытающегося сохранить свою человечность, свою веру на «трудной земле», особый реализм Зурова, когда отстраненное авторское повествование контрастирует с катастрофичностью совершающихся событий, сила чувственного восприятия мира, конкретность и метафорическое богатство письма — все эти моменты роднят его книги с художественным миром эпопеи М. Шолохова «Тихий Дон».

По-шолоховски сильно выписана, например, следующая сцена в романе «Поле». Богатый и набожный крестьянин Ермолай с женой спасаются от преследующих красноармейцев, прячутся в лесу. «Но земля была холодна, и трудно было на ней иззябшему, раненому, бежавшему от людей, потерявшему много крови человеку, и единственно, что можно было делать, это греться на этой земле друг другом, человеческой, единственной, живой, родственной теплотой». В чем-то сходны судьбы Ермолая и Григория Мелехова — человека из самой гущи народа, также бежавшего от людей. Но принципиально различны символические образы двух прозаиков. У Шолохова герой видит «черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца» (и в финале еще раз упомянуто *холодное* солнце) — своеобразное «анти-солнце», восторжествовавший и на земле, и на небе ад (на память приходит образ шмелевского равнодушно-зловещего «солнца мертвых», тоже «холодного и пустого»). У Зурова герой также поднимает взгляд от земли вверх, но ему открывается видение рая: «...очистилось небо, и нем возникали освещенные уходящим солнцем белые облака — какая-то теплая, блаженная обитель, где проходит все — и усталость, и холод и боли, и скорбь».⁴ Очевиден парафраз заупокойной молитвы «Со

² Андреев Н. Леонид Зуров (1902 — 1971). Цит. по: Зуров Л. Поле // Север. 1992. № 7. С. 77.

³ Варшавский В. [Рец.: «Поле»] // Совр. записки. Париж. 1938. Т. 66. С. 453.

⁴ Зуров Л. Поле // Север. 1992. № 7. С. 108.

святыми упокой...», с ее прошением обрести душе место, где «несть ни болезнь, ни печаль, ни воздыхание».

Эпический взгляд автора постоянно сопрягает происходящее не только с историей России, но и с промыслительным действием высших сил. Православное мироотношение отличает Зурова от многих его собратьев по перу, в том числе и от своего учителя Бунина. Поэтому в его книгах нет ни размышлений о «бессмысленности» бытия, ни «проклятий» миру. Надо мужественно со-пережить с народом посланное Богом — вот позиция автора. Отличает Зурова твердая вера в присутствие Всевышнего и Его Промысел, который не всегда постижим человеческим разумом, это вера в надземный, светлый Божий мир, в котором рано или поздно окажутся страдальцы и праведники. Частное событие, судьба человека вписываются в высший план. Ничто не случайно, все имеет свою предысторию и, самое главное, имеет свое будущее. Человеческая душа предстает перед лицом вечности. Герои Зурова, как правило, люди верующие, в них живет сопричастность высокой радости, Божественной тайне бытия.

В русской прозе, — как советской, так и эмигрантской, — посвященной годам первой мировой войны, революции и войны гражданской, на удивление мало *верующих героев*. В книгах М.Шолохова, А.Толстого, М.Горького нечасто можно встретить образ православного человека. Может сложиться впечатление, что и в исторической реальности тех лет он словно бы исчез, растворился. Леонид Зуров опровергает такой вывод: персонажи его книг — люди глубокой веры: кадеты «познали чистую силу древних слов молитв, освобождавших их от гнета и делавших души крепкими и ясными. После молитвы спокойнее билось сердце». После таинства «то злое и тяжелое, что мучило Митю целый год, отлегло. Светлая звезда его молодости победила. И так было легко, радостно и чисто в те дни в обновленном для него миру».⁵ Символ России, пошедшей «древним путем» на Голгофу, России распинаемой и погребаемой, видится в Плащанице, к которой приникает герой в романе «Древний путь». Более века русская классика мучительно искала ответ на вопрос: как сохранить человечность, как избежать губительных страстей, где искать утешения от скорбей. Зуров напомнил о том, что исцеление и спасение — в христианском таинстве, которое способно обновить человеческую душу.

Зуров публиковался и в послевоенные годы, лучшие его рассказы 1930—50-х годов вошли в сборник «Марьянка» (1958). В этой книге «так много поэзии, света и свежести, она пронизана такой любовью к православной Родине, что хочется ее страницы знать наизусть. Рассказы «Град», «Ксана», «Гуси-лебеди» — несомненно шедевры русской прозы».⁶ Эти короткие новеллы исполнены чистой светлой любви к России. Непревзойденный стилист, мастер психологических интонаций в изображении характеров и пейзажа, писатель, при всем лаконизме и скупости изобразительных средств, умеет наполнить свои произведения свежестью лирических чувств. Можно доверять высокой оценке Зурова Буниным, данной еще в 1929 году: «Подлинный, настоящий художественный талант — именно художественный, а не литературный только, как это чаще всего бывает...»⁷.

⁵ Зуров Л.Ф. Обитель. М., 1999. С. 291, 304-305.

⁶ Стрижев А. Леонид Федорович Зуров // Зуров Л.Ф. Обитель. М., 1999. С. 10.

⁷ Бунин И. Леонид Зуров // Зуров Л.Ф. Обитель. М., 1999. С. 561.

Близко знавшие Зурова люди вспоминали: «Во всем облике его сквозило что-то светлое, стремительное. <...> Зуров был глубоко верующим человеком. Он остро переживал трагизм положения христиан в советской России, разрушение церквей, гонения на пастырей и паству и подавление исконного русского духа. <...> Он мог писать только о России, о ее исторических путях и судьбах, о русском народе с его возможностями высшего духовного подъема и крайнего падения».⁸ Писатель полагал, что освобождение России «придет вследствие религиозно-духовного возрождения нашего народа, придет изнутри, и этот процесс возрождения потребует значительного количества времени».⁹

Драматично сложилась судьба **Василия Акимовича Никифорова** (1900 — 1941), писавшего под псевдонимом «Василий Волгин». В 1930-х годах он жил в Эстонии, где публиковал свои рассказы, статьи, очерки, этюды, лирические миниатюры. Хорошо знавший и любивший православное богослужение, он служил псаломщиком в нарвском Спасо-Преображенском соборе, участвовал в съездах Русского студенческого христианского движения, проходивших в Псково-Печерском и Пюхтицком монастырях. К середине 30-х годов Волгин становится известным писателем в среде всего Русского зарубежья. Сборники его православной прозы «Земля именинница» (1937) и «Дорожный посох» (1938) потрясли русских изгнанников своей правдивостью и смелостью. Его творчество, как отмечала критика, есть «отражение и отзвук исканий Бога, чистая, горняя мечта по невидимому граду благодати и успокоения»¹⁰. С приходом большевиков Волгин был арестован и вскоре расстрелян (14 декабря 1941 г.) «за издание книг... антисоветского содержания». Антисоветскими же в его творчестве были отнюдь не политические взгляды, но лишь глубокая христианская вера. Это тот редкий случай, когда писателя лишили жизни именно за православность его книг.

Христианская традиция в его творчестве проявилась в камерных жанрах. Если Зуров — преимущественно эпик, овладевший крупной романной формой, то Волгин — мастер миниатюры, этюда, лирической задушевной прозы. Ее отличают тонкий отточенный стиль, колоритная образность, напевная тональность.

Эпиграфом к творческому наследию Волгина могут послужить тютчевские строки: «Утомленный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь Небесный / Исходил, благословляя». Многочисленные рассказы, зарисовки, миниатюры складываются в тихую задушевную песню о России. Во времена беззаконий, гонений, обрушившихся на родную землю, среди моря страданий Волгин отыскивает зерна христианской любви, рисует персонажей, которые хранят Святую Русь в своем сердце. Это странники, богомольцы, церковнослужители, юродивые, которые утешают страдающий народ, лечат души, очищают сердца.

«Странничество и — раздумья, скитанья и вздохи. На бескрайних, молчаливых русских дорогах ранним утром и сумеречными вечерами совершаются незримые чудеса. С дорожным посохом, с котомкой за плечами проходят богомольные люди, погруженные в святое созерцание и беспокойные, печальные думы. Их прекрасно

⁸ Величковская Т. О Леониде Федоровиче Зурове // Зуров Л.Ф. Обитель. М., 1999. С. 573, 586, 588.

⁹ Кудрявцев В. Дома и в лодке с Леонидом Зуровым // Зуров Л.Ф. Обитель. М., 1999. С. 608.

¹⁰ Пильский П. [Рец.] // Сегодня. Рига, 1938. 8 окт.

улавливает, тонко слышит, глубоко чувствует В.Никифоров-Волгин, *очень русский* писатель, отдавший свое сердце, преклонивший свой слух земле», — писал С. Нарышкин.¹¹

В безмятежно-радостные, светлые тона окрашены рассказы цикла «Земля именинница», где мир увиден глазами ребенка, приобщающегося к православию. Христианская вера, церковь являются для Волгина теми опорами, которые придают бытию целостность и гармоничность. Подобно И. Шмелеву — автору «Лета Господня» — Волгин передает поэзию православных праздников, сочетает в своих рассказах яркую, образную простонародную речь с элементами церковно-славянского языка. Ценят этот язык дедушка Влас и дьякон Афанасий в рассказе «Молнии слов светозарных»: «В такие вечера вся их речь, даже самая обыденная, переливалась жемчугами славянских слов, и любили, грешным делом, повеличаться друг перед другом богатством собранных сокровищ. Утешали себя блеском старинных кованых слов...».¹²

Произведения Волгина — трогательные, согреты жаром православной души, пронизанные тихим светом и песенным лиризмом. Критики называли их «рапсодиями».¹³

Вместе со своими героями автор размышляет «о таинственных путях русской души, о величайших падениях ее и величайших восстаниях, — России разбойной и России веригоносной» (рассказ «Вериги»). Повесть «Дорожный посох» написана в форме дневника сельского священника, которому довелось пережить войну, революцию, арест, издевательства безбожников, приговор к расстрелу (автор пророчески описал свою собственную судьбу и кончину). Эта книга — словно тихий плач о родной земле, до боли любимой героем. «Вся русская земля истосковалась по Благот Утешителе. Все устали. Все горем захлебнулись. Все чают Христова утешения. Я иду к ним...»¹⁴, — заключает герой свой рассказ. Чудом избежавший смерти, батюшка несет страдающим людям евангельский свет.

Волгин — один из первооткрывателей темы преследования верующих, гонений на церковь в Советской России. «Здесь у писателя нередки апокалипсические настроения и видения. Но тем не менее, как истинный христианин, он не теряет веры в возможное духовное возрождение человека, в духовное обновление Руси».¹⁵

Поразительный образ-символ создает писатель в зарисовке «Пасха на рубеже России». Он повествует о том как в Пасху оказался на берегу Чудского озера, на тогдашней границе России. Хотя она захвачена безбожниками, но в псковской глуши еще идет служба: с другой стороны рубежа автор слышит благовест — «так звонила Россия к Пасхальной заутрене». Подлинная Россия сосредоточена в этих праздниках, службах, колоколах. Стоя на берегу и слушая звон, автор «крестится на

¹¹ Нарышкин С. Певец Бога и земли // Никифоров-Волгин В. Заутреня святителей: Избранное. М., 1998. С. 471.

¹² Никифоров-Волгин В. Заутреня святителей: Избранное. М., 1998. С. 226. Далее рассказы Волгина цитируются по этому изданию.

¹³ Амфитетатров А. Тоска по Богу // Никифоров-Волгин В. Заутреня святителей: Избранное. М., 1998. С. 484.

¹⁴ Никифоров-Волгин В. Заутреня святителей: Избранное. М., 1998. С. 468.

¹⁵ Исаков С. Забытый писатель // Никифоров-Волгин В. Дорожный посох: Избранное. М., 1992. С. 337.

Россию», — в лице своих святых и праздников выросшую до образа тысячелетнего православного царства.

Но это — в плане вечностном, метафизическом. В современных земных реалиях автор видит утрату веры и благочестия, надругательство над святынями, оскудение душ. Не менее символичен рассказ «Весенний хлеб» — по старинному обычаю старик вынес новоиспеченный хлеб на перекресток, чтобы отдать бедным. Но равнодушно мимо проехали «городские люди» на автомобиле, велосипедист в кожанке, а бродяга — не в пример прежним нищим — плюнул и грязно выругался. Старик простоял до вечера: некому на Руси стало отдать «хлеб Господень». В этом — примета нового, страшного времени, оскудения нравственного запаса. Старик, словно новый Диоген со своим фонарем, так и не нашел человека.

Две России постоянно присутствуют в художественном мире Волгина: разбойная, вбивающая гвозди в богородичную икону, — и монашеская, молитвенная. Народ раскрестившийся, со «звериным ликом» — и молельщики, ищущие правды, свершающие «светоподательные подвиги».

Ужасы и мерзости, дикий разгул насилия и произвола — не порождают уныния или отчаяния, что подметил А. Амфитеатров: «Сквозь великую грусть, внедряемую в душу трогательною книгою, таинственно светит некий теплый, кромешной тьмы не рассеивающий, но издали ее путеводно пронизывающий, упованием бодрящий луч. Эта книга — шмелёвского настроения, но Шмелёва не апокалиптически страшного “Солнца мертвых”, а Шмелёва позднейшего, задумавшегося о “Путьх небесных”».¹⁶

Один из постоянных мотивов Волгина — умиротворение и просветление человека. Тема покаяния, исцеления распадающегося мира звучит и в новелле «Черный пожар», где боец спасает раненого противника-белогвардейца, в котором вдруг увидел брата, «земляка» по России, и в одном из лучших рассказов, «Мати-пустыня». Мотив *возвращения* постепенно звучал все отчетливее в русской литературе пореволюционных лет (вспомним одноименный рассказ А. Платонова). Исцеление от беспамятства, прозрение русского человека, приникшего к своим истокам, к древним, тысячелетним корням — наиболее широко и многопланово эта тема вошла в традиционную (т.н. «деревенскую») прозу 1960-70-х годов, в критику и публицистику тех лет.

Но предтечей этих писателей можно считать Волгина, открывшего эту тему буквально через несколько лет после октябрьской катастрофы. В рассказе «Мати-пустыня» деревенский парень возвращается из Красной армии домой, к матери. В бешеной суете революционных дней он не замечал *красоты*, и только сейчас ему открывается мир Божий. Мирная кончина примирившегося с Богом происходит «тише падения золотого листа с дерева»; мать поет умершему на ее руках сыну «про дубравы Господни, цветами райскими украшенные».¹⁷ Древний сюжет возвращения блудного сына мастерски претворен Волгиным в форму притчи-песни, сказа.

Встречаются и комические эпизоды, как в рассказе «Икона». Грустной иронией окрашена история о том, как люди возвращают подаренную икону — потому что в квартире «модный стиль модерн» и икона «к мебели не подходит». Этот сюжет

¹⁶ Амфитеатров А. Тоска по Богу. С. 485.

¹⁷ Никифоров-Волгин В. Заутреня святителей. С. 189, 199.

также словно взят из послевоенной советской беллетристики, из «Черных досок» В. Солоухина.

Среди открытий Волгина — описание молитвы сельского священника («Молитва»). Оно уникально в русской литературе. Простой, необразованный батюшка напрямую говорит со Всевышним, буквально вопиет о спасении своих страдальцев-прихожан. Случайно услышанная автором, эта молитва оставляет у него ощущение ужаса и священного трепета. Ничего подобного в отечественной беллетристике нет. Даже у Шмелёва в «Путях небесных» молитвенные обращения Дариньки выглядят по сравнению с волгинскими слишком литературными.

«Весь интерес писателя обращен на духовную нужду народа, ограбленного в вере своей и, в частности, особенно подчеркнуто, на переживания антихристового пришествия верно устоявшего во Христе частью православного мира и его духовности»¹⁸. В прозе Волгина при этом постоянно осущитим высший план, в нем присутствует историософия России, метафизическая битва Креста и Звезды, борьба «традиции» и «модерна», творимая в высшем плане истории. «Заутреня святителей» — сказ о том, как Николай Угодник, Сергей Радонежский и Серафим Саровский идут по заснеженной русской земле, служат заутреню в церковке в глухом Китежском лесу. Никола объясняет, почему так близка ему Русь, она — «кроткая дума Господня... Дитя Его любимое... Неразумное, но любое». Но в революцию русский народ себя обагрив кровью — и святители молятся о его покаянии и спасении, благословляют «на все четыре конца снежную землю, вьюгу и ночь»¹⁹, — в этом финале явственна отсылка к стихиям блоковских «Двенадцати», а в заступничестве святителей — надежда на преодоление ледяного мрака.

* * *

Среди поэтов русского рассеяния можно назвать немало имен, в чьем творчестве так или иначе преломлялись евангельские образы и мотивы. В стихах к ностальгии по утраченной родине неизбежно примешивались размышления о разлуке, кончине и вечности, так или иначе выводящие к религиозным темам. Однако нас интересуют поэты, в чьем творчестве проявилось цельное, всеобъемлющее христианское мироощущение.

Недолог был творческий путь **Алексея Владимировича Гессена** (1900 — 1925), жившего в Праге и Париже. Его стихи, публиковавшееся в «Русской мысли» (1922 — 1924) и в «Возрождении» (1925-1926), открыли читателю «тонкого романтика, лирика, влюбленного в жизнь, несмотря на все ее невзгоды, истинно православного христианина, черпающего душевные силы в великой вере в Бога», — пишет исследовательница его творчества В. Белукова.²⁰ Молодого поэта отличала высокая духовность, светлое и чистое видение мира, в основе своей глубоко религиозное.

Самое значимое его произведение — поэма «Горькие травы» (1925), это попытка, по словам Г. Струве, «дать в историческом преломлении, в смене ярких картин, проникнутых цельным историко-идеологическим подходом, генезис русской

¹⁸ Амфитетатов А. Тоска по Богу. С. 484.

¹⁹ Никифоров-Волгин В. Заутреня святителей. С. 12-13

²⁰ Заглоба (Белукова) В.Б. «Нехладеющий жанр» поэзии. Лирика Алексея Гессена. М., 2001. С. 5.

смуть»²¹, показать проникновение западных идей на русскую почву и то, как они изменяли здесь образ жизни целых поколений. В поэме проходят образы императоров (предпочтения автора отданы Александру III), декабристов, народовольцев, марксистов, большевиков — вплоть до современности, которой посвящена последняя, самая драматическая глава поэмы — «Дети». Поколения революционных борцов предстают как отравители России, которые в конце концов превратили ее «в братскую могилу воспоминаний и надежд». Поэма, по мнению М. Дунаева, «поражает мудростью исторических прозрений, которыми была обделена либеральная интеллигенция России. Гессен развивает образ: русское поле, засеянное дурными заморскими семенами».²²

В заключительной главе автор покидает родину, прощается в Петрограде, образно-символический ряд, посвященный русской литературе городу на Неве, дополняется еще одним: «Город-пожарище, город-чудовище, — Город-Голгофа, прости!». На Голгофе был пропят Спаситель, фигура Которого мерещилась на улицах революционного Петрограда Александру Блоку. И текст первой части этой главы наполнен аллюзиями из «Двенадцати»: матросы и комиссары, ветер и одинокий фонарь... Вторая же часть откровенно контрастна по отношению к первой. Поэт молитвенно взывает ко Всевышнему о спасении Отчизны. Мерно звучит торжественный четырехстопный анапест:

Дай мне злобу к враждебным и верность к любимым,
Дай мне когти кошачьи и преданность пса,
Дай мне знать что за далью, за кровью, за дымом
Неизменен Твой лик и нетленна краса!..
<...>

Дай мне сердце, как воск, и оправь его сталью,
Сделай кротким, как голубь, и сильным, как вол,
Дай увидеть за дымом, за кровью, за далью, —
Нерушимым и славным Твой светлый престол.²³

Трагическими раздумьями наполнено и заключение поэмы. Гессен с нескрываемой душевной болью пишет о том, что на родине «народ глумится и пляшет, после жатвы лихой осмелев», что «нивы осквернены», а «грешная, проклятая» земля вся в «кровоавом дурмане». У беженцев, изгнанников руки «повисли, как плети, и тела омертвели от ран»... Но они не впадают в безверие или отчаяние. Поэт верит в грядущее очищение оскверненных нив, в возрождение отчизны:

Верь — над проклятой грешной землею
Воссияет Христова Любовь,
Выйдет пахарь — послушной сохою

²¹ Струве Г. Венок на могилу А.Гессена / К.Зайцев, Г.Струве, П.Струве // Возрождение. 1925. 12 июля, № 40. С. 2.

²² Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6 ч. М., 2000. Ч. 6. С. 439.

²³ Гессен А. Горькие травы // Заглоба (Белукова) В.Б. «Нехладеющий жанр» поэзии. Лирика Алексея Гессена. М., 2001. С. 43. Здесь и далее стихи А.Гессена цитируются по этому, самому полному на сегодняшний день, изданию его лирики.

Подымать непокорную новь.²⁴

Надеждой и упованием на помощь Божию завершаются раздумья православного поэта над судьбами родины.

Образы и стилистика поэзии серебряного века очевидны в поэзии Гессена. Но, используя их в своем творчестве, поэт создает глубоко православные по духу стихи. Возникает примечательное явление: христианская традиция воплощается в формах той самой поэзии, которая на протяжении двух предшествующих десятилетий отрицала церковь и отворачивалась от православного вероисповедания.

Есть в наследии Гессена и стихотворения непосредственно религиозной тематики, как, например, «Страстная суббота»:

...Но ты о детской, ясной вере
Устами чистыми молись.
И за церковную ограду
Я проведу тебя в посту,
Где встретит нас людского стада
Благой и Ласковый Пастух.²⁵

Гессен оставил несколько образцов любовной лирики — лирических шедевров. Характерно, что все они пронизаны чувством присутствия Бога, а красота избранницы определена ее духовной кротостью и твердой верой. Возникает необычайно привлекательный образ *православной девушки*, столь редкий для русской поэзии:

Молчаливая, тихая строгая,
На закате предпраздничных дней
Проходила ты в церковь убогую
Мимо желтых вечерних полей.

Соблазнам Вечной Женственности, демонически-чарующей блоковской Незнакомке противопоставлена красота веры, чистой и глубокой. Героиня находит смысл жизни в религиозном подвиге, обретает высшую радость в исполнении евангельских заветов:

И великою милостью Божьею,
Как и всякий, кто беден и сир,
У Святого Христова подножия
Обрела ты надежду и мир.²⁶

Хорошо знавший поэта Кирилл Зайцев в памятном слове подвел итог творческой судьбе Гессена: «он был “нравственным талантом”. Не холодным зрителем проходил он через наши грозные дни. Он пережил в своем молодом, еще почти детском

²⁴ Там же. С. 44.

²⁵ Там же. С. 47.

²⁶ Там же. С. 47.

сердце революции, и в нем происходила огромная внутренняя работа по созданию нового крепкого и светлого мирозерцания. Это духовное горение выливалось и в формах поэтического творчества. А<лексей> В<ладимирович> был поэт “Божией милостью”. Замкнутый, застенчивый и робкий, он пламенел внутренним огнём.²⁷

Подобно Алексею Гессену, **Ивану Савину** была уготована трагически короткая творческая жизнь: он прожил всего 27 лет. Единственный прижизненный сборник стихов «Ладонка» вышел в 1926 году. Но красоту и силу его строф успели оценить взыскательные критики и писатели зарубежья. В эмигрантской среде Иван Савин стал один из самых любимых поэтов.

Иван Иванович Савин (1899—1927, настоящая фамилия Саволайнен) юношей пошел в Добровольческую Армию бороться с поработителями России, пережил издевательства и пытки в плену у красных. Четверо братьев были убиты в гражданскую войну. Оказавшись в Петрограде, воспользовавшись своим финским происхождением, он перебрался в Финляндию, где и протекало его творчество. Интересно, что в жилах поэта, русского по духу и православного по вере, текла кровь греческая, молдавская, финская.

«Иван Савин свидетельствует о своем страшном и героическом времени, и его поэзия — поэзия высоких обид и высокого гнева. Этот высокий гнев сочетался у Ивана Савина с высокой жертвенностью. Умереть за Россию, за ее честь — вот к чему призывала его поэзия», — писал И. Елагин.²⁸

Поэзия Савина отличается высокой гражданственностью. Гибель России поэт переживает как муку близкого, родного существа. В том, что торжествует стихия зла, есть вина и самого народа: «Над Русью бунт, костры из муки, / Народ, как раб, на плаху лег». В стихах Савина много перекличек с Блоком, которого он очень почитал. Так, тема *возмездия* развивается в одноименном стихотворении, наполненном парафразами из блоковской лирики. Савин называет исторические причины русской катастрофы: жизнь без подвига, безверье, забвение дома Божия. Вина целого поколения в том, что оно оказалось не способно, не захотело —

Войти тихонько в Божий терем,
И, на минутку став нездешним,
Позвать светло и просто: Боже!²⁹

Подобно С. Бехтееву, непримиримого к врагам Бога и отечества, Савин призывает к битве со злом, делая это, пожалуй, в более яркой эмоциональной форме:

Любите врагов своих... Боже,
Но если любовь не жива?
Но если на вражеском ложе
Невесты моей голова?

²⁷ Зайцев К. Венок на могилу А.Гессена / К.Зайцев, Г.Струве, П.Струве // Возрождение. 1925. 12 июля, № 40. С. 2.

²⁸ Елагин И. Ладонка // Новое русское слово. 1959. 15 февр.

²⁹ Савин И. Избранное: Стихотворения, проза, драма, литературная критика, публицистика / Ред.-сост., автор вступ. статьи М.Е.Крошнева. Ульяновск, 2006. С. 22.

Но если, тишайшие были
Расплавив в хмельное питьё,
Они Твою землю растлили,
Грехом опоили её?

Господь, упокой меня смертью,
Убей. Или благослови
Над этой запекшейся твердью
Ударить в набаты крови...³⁰

«У Савина заметнее всего героический патриотизм, жертва, равная высокой идее», — отмечает В. Синкевич.³¹ Не случайно его книгу «Ладонка» называли «кредо добровольца». Гнев к захватчикам и растлителям соединился с высокой жертвенностью. Эта идея жертвы имеет в основе евангельский завет «положить душу за други своя»:

...Зевнули орудия, руша
Мосты трехдюймовым дождем.
Я крикнул товарищу: «Слушай,
Давай за Россию умрем».

В седле, подымаясь как знамя,
Он просто ответил: «Умру».
Лилось пулеметное пламя,
Посвистывая на ветру...
(«Первый бой»)³²

Герой Савина — «белый воин», именно он прославляется в его поэзии, как, например, в строках, посвященных Лавру Корнилову:

И только ты, бездомный воин,
Причастник русского стыда,
Был мертвой родины достоин
В те недостойные года.³³

«Савин больше всего тоскует по несбывшейся Белой победе. Мир разделился для него на два цвета: белый цвет правды и красный, кровавый цвет зла»³⁴. Самое известное в эмиграции стихотворение Савина, «Оттого высоки наши плечи...», насыщено символикой белого цвета и блистающего света, а Россия уподоблена иконе:

³⁰ Там же. С. 21.

³¹ Синкевич В. «...С благодарностию: были». М., 2002. С. 146.

³² Савин И. Избранное. С. 20..

³³ Савин И. Избранное. С. 22.

³⁴ Синкевич В. «...С благодарностию: были». М., 2002. С. 148.

Оттого высоки наши плечи,
А в котомках акриды и мед,
Что мы, грозной дружины предтечи,
Славословим крестовый поход.

Оттого мы в служеньи суровом
К Иордану святому зовем,
Что за нами, крестящими словом,
Будет воин, крестящий мечом.

Да взлетят белокрылые латы!
Да сверкнет золотое копье!
Я, немеркнувшей славы глашатай,
Отдал Господу сердце свое...

Да придет!.. Высокие плечи
Преклоняя на белом лугу,
Я походные песни, как свечи,
Перед ликом России зажгу.³⁵

«От всех его стихов веет неподдельным, неизменно скромным страдальчеством. Но и чрез него, за этими мотивами неизлечимой грусти всегда и постоянно слышатся ноты бодрости. Она нигде не подчеркнута, — поэтому особенно убедительна. Стихи Савина — интимная исповедь, и этой исповеди нельзя не верить», — пронизательно замечал П. Пильский.³⁶

Силой чувства, сердечной боли выделяется цикл стихотворений, посвященный погибшим родным (двое из братьев погибли в боях, двое — расстреляны красными в Крыму). Возникает тема мученической смерти и голгофской жертвы, Креста, который для Савина осмысливается как *русский крест*. Как в стихотворении памяти сестер:

Но знаю, но верю, что острый
Терновый венец в темноте
Ведет к осиянной черте
Распятых на русском кресте,
Что ангелы встретят вас, сестры,
Во родине и во Христе.

И в стихотворении о расстреле братьев, заканчивающимся апокалиптически-торжественным молением:

³⁵ Савин И. Избранное. С. 19-20.

³⁶ Пильский П. Иван Савин // Сегодня. 1927. 16 июля

Всех убиенных помяни, Россия,
Егда приидеши во царствие Твое!³⁷

Иван Бунин, откликаясь на смерть поэта и цитируя эти строки, писал: «Этот священный, великий день будет, будет и лик Белого воина, будет и Богом, и Россией сопричастен к лику святых, и среди тех образов, из коих этот лик складывается, образ Савина займет одно из самых высоких мест».³⁸

Художественные дарования Савина были многообразны, и только начинали развиваться — что видно из его прозы и публицистики, очерков, литературно-критических опытов.

Как прозаик Савин вполне может считаться основоположником «лагерной прозы» XX века. Его цикл рассказов «Плен», написанный по горячим впечатлениям, в 1922 году, — сильное в художественном отношении полотно. Автор описывает зверства красных по отношению к пленным воинам добровольческой армии, он внимателен к характерам, настроениям, поведению пленных, надзирателей, палачей. Психологически острые коллизии, непридуманные сцены: красный офицер приходит в лазарет, где лежат раненые — и белые, и красные, раздает папиросы и снедь всем, без отличия. Но ротмистр грубо отказывается от такой милости, желает ему виселицы, — «в этом презрении полумертвого к обидной милостыне врага, когда-то бывшего, быть может, другом» автор усматривает скрытую, мучительную *правду*. В мученичестве, в достоинстве обреченных на смерть собратьев, Савин видит «дух, который не оплевать и не унижить». «Только тогда, в те поистину голгофские года, я почувствовал в себе, осязал и благословил камень твердости и веры, брошенный мне в душу белой борьбой».³⁹

Проникновенное эссе «Мечты» посвящено ровесникам — добровольцам, тем, кто шли умереть или спасти «золотую царевну» — Россию. Оно обретает историко-философский масштаб, взгляд устремляется в перспективу: «все было и не кончилось, еще будет, еще не пройден долгий, тернистый путь, и мы не свернем с него никуда, пока бьется сердце, пока мы увидим Родину — Русь и ее волшебную мечту — красавицу из терема... Мы придем...»⁴⁰

В эссе «Моему внуку» автор выражает чувства покаяния и сокрушения — о поколении, которое было всем недовольно и которому всего было мало, которое готовило и совершало революцию. Оно не ценило и в конечном счете погубило «действительную жизнь» — чудесную, теплую, ласковую и богатую. Автор призывает внука не повторят ошибок дедов, «ценить всякую жизнь, ибо всякая жизнь играет Божьим огнем. Не гаси же его, дорогой внук! Бережно носи его до конца дней своих...».⁴¹

Интересен обрисованный Савиным литературный силуэт Александра Блока. В Блоке он видит «инока неведомого Бога, светящегося менестреля призрачной королевы», поэта, наделенного пророческим даром; не случайно «замечательнейшим» он называет исполненное прозрений стихотворение «Рожденные в года глухие».

³⁷ Савин И. Избранное. С. 27.

³⁸ Бунин И. Памяти Ивана Савина // Последние новости. 1927. 14 июля.

³⁹ Савин И. Избранное. С. 76.

⁴⁰ Там же. С. 139.

⁴¹ Там же. С. 151.

Савин протестует против зачисления Блока в какой-либо идеологический лагерь, защищает его от «красной и белой ругани». Вслед за З. Гиппиус и Б. Зайцевым он видит в поэте «потерянное дитё, застуженное метелями жизни». И поэтому призывает не искать в поэме «Двенадцать» какой-либо идеологической основы. Эта поэма — «не пролог революции и не ее эпилог, не заповедь бунта и не анафема ему, а резкая, до крика, картина той безумной поры, когда “пулей валили святую Русь”». ⁴²

Как и многим православным эмигрантам-литераторам, Савину довелось побывать на Валааме. В 1926 году он вместе с супругой совершил поездку на остров, работал в церковном архиве. В итоге появились очерки «Валаам — святой остров» и «Валаамские скиты». Главная их тема — ностальгия по России насельников обители, оторванных от всего русского, радующихся встрече с *православным* гостем. Звучат вопросы, которые Савин задает и читателю, и самому себе: «А какой слух из России идет?.. Когда там опять по-Божьему станет?..»⁴³

Упование на Божий суд, надежда на «Божий порядок» в родном отечестве — квинтэссенция творчества Ивана Савина.

Жизненный путь **Сергея Сергеевича Бехтеева** (1879 — 1954) продолжался 75 лет. С юности и до конца дней он оставался верен стержневой своей теме — воспеванию и чаянию православной родины и монархии. В среде эмиграции, где преобладали антимонархические настроения, Бехтеев оставался убежденным почитателем убитого Государя. Образ Царя-страстотерпца занимает особое место в его творчестве. Пророческие строки находим в стихотворении «Святая ночь», написанном в канун Рождества 1918 года:

Искрятся звезды, горя,
К окнам изгнанников льнут,
Смотрят на ложе Царя,
Смотрят и тихо поют:
«Спи, Страстотерпец Святой,
С кротким Семейством Своим;
Ярким венцом над Тобой
Мы величаво горим»⁴⁴

В дни, когда члены царской семьи находились в заточении и никто не мог знать их будущую судьбу, Бехтеев формулирует то самое определение, которое спустя много десятилетий прозвучит во время их канонизации как «святых страстотерпцев». Его убежденность в том, что казненный Государь будет прославлен в лике святых, отчетливо выражена в стихотворении «Виденье дивеевской старицы» (1922) и в ряде других.

К 1917 году относится и стихотворение-заклинание, стихотворение-молитва «Боже, Царя сохрани» — поэт испуленно слезно взывает к Господу:

Гнусность измены прости
Темной, преступной стране;

⁴² Там же. С. 178.

⁴³ Там же. С. 145.

⁴⁴ Бехтеев С.С. Грядущее. Стихотворения. СПб., 2002. С. 96.

Буйную Русь возврати
К милой, родной старине...

Завершается оно дерзновенным воплем: «Боже, отдай нам Царя, Боже, отдай!»

Стихотворения «Молитва», «Святая ночь», «Боже, Царя сохрани», «Россия» в конце 1917 года Бехтееву удалось переслать в Тобольск находящимся в заключении Николаю Александровичу и его семье. Первоначально авторство «Молитвы», найденной в бумагах Царственных мучеников, приписывали одной из великих княжон. Строки этого стихотворения, одного из самых сильных и пронзительных в лирике Бехтеева, стали широко известны в среде эмиграции и обрели второе звучание в России 1990-х годов:

...Владыка мира, Бог вселенной!
Благослови молитвой нас
И дай покой душе смиренной
В невыносимый смертный час...
И, у преддверия могилы
Вдохни в уста твоих рабов
Нечеловеческие силы
Молиться кротко за врагов!⁴⁵

Эти строки часто цитируются и сегодня, но редко вспоминают фамилию их автора — духовного поэта Сергея Бехтеева.

Тема *молитвы за врагов* уникальна для русской послереволюционной лирики, но именно у Бехтеева она звучит едва ли не в первые дни большевистской власти. Однако вскоре претерпевает понятную эволюцию. К 1921 году относится стихотворение «Миром Господу помолимся» с призывом молиться не только за обобщенные «грехи страны родной», но и за перечисленных в жутком ряду «убийц и палачей», «кошунственных безбожников», «гонителей Святых», —

За безжалостных грабителей,
За мучителей Царей,
За насильников-растлителей
Наших жен и дочерей.⁴⁶

Это конечно уже не «молитва кроткая за врагов», но развернутый антифразис: лирический герой исполнен гнева по отношению к беззаконникам, и понятно что молится он об избавлении от врагов России, их уничтожении, разделяя известный призыв святителя Филарета Московского: «Гнушайтесь убо врагами Божиими, поражайте врагов отечества, любите враги ваша»⁴⁷. Об этом с несомненностью свидетельствуют многочисленные стихи о палачах России, например, «Русская Голгофа»:

⁴⁵ Там же. С. 103.

⁴⁶ Там же. С. 67-68.

⁴⁷ Филарет (Дроздов), свт. Слова и речи. Т. I. М. 1873. С. 289.

И воинство с красной звездой,
Приняв роковую печать,
К кресту пригвождает с хулою
Несчастную Родину-Мать

и особенно стихотворение «Поверженный храм», где снос храма Христа Спасителя в Москве сравнивается с Его Распятием:

...Москва хранит постыдное молчание,
И грелись молча русские Петры.
Безмолвно обступив горящие кресты...

В отличие от событий в Иерусалиме, «ни один из роковых Иуд петлей не кончил жалкий самосуд».⁴⁸

Для Бехтеева характерны сильные, экспрессивные и афористичные строки, например: «пьяный народ под зловещий набат совесть навеки хоронит». Глумятся над Россией кровавые героини стихотворений «Коршуны», «Красное знамя», «Великий хам», «Погром».

Гражданская поэзия Бехтеева по форме близка классическим образцам XIX века, наследует и развивает высокие традиции пушкинской, лермонтовской, тютчевской, Некрасовской лирики, содержательное же ее отличие в том, что она выражает сугубо православное мирознание.

Народ предстает в его стихах и как жертва, и как виновник. Снова и снова возвращается поэт к раздумьям о России — стране и впавшей грех, и изнемогающей в страданиях крестных:

Многогрешная, мятежная страна.
Я ль тебе укор позорный брошу,
Осужу ль страданий крестных ношу?

Возникает новый для русской лирики образ Руси, ошарашивающий читателя: это юродивая (то есть Божия угодница), но юродивая соблазнившаяся и падшая:

Для меня ты в язвах и нагая
Та же Русь — родимая, святая,
Во Христе юродивая мать,
Не сумевшая в соблазнах устоять.⁴⁹

С. Бехтеев имел возможность несколько десятилетий наблюдать жизнь соотечественников за границей. В горькой и нелицеприятной сатире на русскую эмиграцию «Чем мы могли бы быть» (1951) автор говорит о том, что препятствует русской диаспоре стать процветающей, сильной и уважаемой. Это извечные распри, осуждение,

⁴⁸ Бехтеев С.С. Грядущее. Стихотворения. СПб., 2002.С. 204, 211.

⁴⁹ Там же. С. 306.

зависть, сплетни: «Русские люди не могут ужиться, Надо им ссориться, спорить, браниться, Вечно кого-то и в чем-то винить...»⁵⁰

Бехтеев активно участвовал в церковной жизни эмиграции. Он был старостой храма Державной Божией Матери в Ницце, соорудил иконостасы и украсил интерьеры основного храма и придела св. Серафима Саровского. Как Л. Зурова и И. Шмелева, Бехтеева можно назвать поэтом русской Голгофы. Говорят сами за себя названия сборников его стихов: «Песни русской скорби и слез» (1923), «Песни сердца» (1927), наполненные тревожно-скорбными интонациями: «И наши дни мятущагося ада, / В дни торжества неслыханного зла, / Из потонувшего в пучинах Китеж-града / Подземные гудят колокола». ⁵¹ За два года до своей кончины поэт завершил издание итогового сборника в четырех выпусках «Святая Русь». Стихи пронизаны болью за поругание православной веры и порушенные святыни.

Уверенность поэта в грядущем восстановлении православной веры выражена в стихотворениях «Грядущее», «Верую», «Царская Россия». Поэт восклицает: «Я говорю через века / С грядущим новым поколеньем», которое, как убежден автор, «полюбит древний быт / Святой страдальческой России / И снова храмы воскресит / Для православной Литургии». ⁵² Таковы были чаяния Сергея Бехтеева.

* * *

В разговоре о христианской традиции в литературе русского зарубежья нельзя умолчать об авторе, который работал в жанрах, пограничных между художественной и документальной литературой (очерки, записки путешественника, мемуары). Речь идет Владиславе Альбиновиче Маевском (1893 — 1975). Первая его книга «Путевые наброски» (1913) была посвящена впечатлениям от поездок в Турцию, Сербию, Черногорию и Далмацию. В ней Маевский заявил о себе как о поборнике славянского единства и его основы — православия. С началом Первой мировой войны писатель, разрабатывая патриотическую тематику, издал в Москве сборник статей «Великая Россия и героическая Сербия» (1914), призывающий защищать общеславянские ценности.

В эмиграции Маевский работал библиотекарем в Патриаршей библиотеке, окончил богословский факультет Белградского университета, стал секретарем Сербского патриарха Варнавы (воспитанника Петербургской Духовной академии). Позже он написал капитальный труд «Русские в Югославии: Взаимоотношения России и Сербии» (1960; 1966). Маевский часто посещал православные святыни в Югославии и за ее пределами, трижды побывал на Афоне. Свои впечатления от встреч с обитателями Святой Горы он с замечательной художественной силой отобразил в книгах «Иверская Богоматерь» (1932), «Святая гора» (1936), «Неугасимый светильник» (1940) и особенно в художественных произведениях: «Афонские рассказы» (1950), «Афон и его судьба» (1969). «В двух последних книгах Маевский проявил себя как даровитый прозаик, в совершенстве владеющий изящным стилем, — пишет первый и пока единственный исследователь его творчества А.Н. Стрижев. — Его проза исполнена тонких переживаний, динамична, насыщена мудростью и лиризмом. В ней угадывается талант крупного художника. Таких книг об Афоне еще не

⁵⁰ Там же. С. 345.

⁵¹ Там же. С. 376-377.

⁵² Там же. С. 406.

было, оттого-то они и полюбились читателям. <...> Как поэт Маевский заявил о себе сборником стихотворений «Искры», изданным там же десятью годами раньше. Стихи его негромки, основная тема — героизм, родина, любовь».⁵³

Блестящие дарования писателя-мемуариста проявились в воспоминаниях Маевского о Шмелеве, которые вошли в подготовленный им же сборник «Памяти И.С.Шмелева» (Мюнхен, 1956.). Литературный портрет писателя исполнен в теплых, сердечных тонах. О том, как создавался Шмелевым роман «Пути небесные», рассказала в этом сборнике жена Маевского, Елена Петровна Охотина-Маевская.

Книги В.А. Маевского ждут переиздания в России, чтобы занять достойное место в компендиуме отечественной словесности.

Имя писательницы русского зарубежья **Н.Д. Городецкой** недавно стало известно российскому читателю. Христианская традиция постепенно входила в ее творчество, а усвоенное православное мировоззрение побудило ее стать богословом, автором трудов о русской святости.

Надежда Даниловна Городецкая (1901—1985) родилась в семье журналиста и певицы, училась в Гатчине и Полтаве. Потеряв родителей в толпе беженцев во время Гражданской войны, в 1919 г. из Крыма добралась до Югославии, поступила в университет в Загребе. Здесь опубликовала свои первые опыты в прозе — рассказы, написанные на хорватском языке. Пробыв некоторое время в Македонии, в 1924 приехала в Париж, где жила до 1934, продолжая образование в Сорбонне, а также в Религиозно-философской академии Н.А. Бердяева

В Париже проявились многообразные таланты писательницы: она выступала как беллетрист, очеркист, журналист, литературный критик. Темы ее беллетристики, во многом автобиографической, — драматические судьбы русских в первые годы эмиграции, ностальгия по России. Варьируется образ одинокой молодой женщины, оказавшейся в изгнании. Лейтмотив прозы Городецкой — слово «одиночество». Иногда оно звучит как приговор, после которого — тяжелая точка и пустота. Этим словом заканчиваются несколько рассказов («Ветер любви»: «непроницаемое, неизлечимое одиночество»). Автор словно бы обращается к читателям: посмотрите, как уныл мир, сколько в нем боли, страдания. И все же возможность спасения есть, но дверь только-только приоткрывается. Этот выход — христианская вера. Многие персонажи случайно забредают в храмы, становятся невольными очевидцами служб, венчаний, монашеских постригов. У них остается ощущение незнакомого *иного* мира, смутное предчувствие Истины. Как у Люси, героини рассказа «Восточная сказка»: «Сама она смутно верила, что Кто-то следит за нею и знает ее печали».⁵⁴ Но это только начало пути, может быть, для иных он останется не пройденным, подобно евангельской притче о зернах, поклеванных птицами или засохших на каменистой обочине.

Встречаться и светлые странички, они связаны с детскими воспоминаниями. В рассказах о девочке Нине появляется образ священника, отца Иоанна. Это подлинно

⁵³ Стрижев А.Н. Православный прозаик Владислав Маевский // Стрижев А.Н. Собр. соч.: В 5 т. М., 2007. Т. 3. С. 334.

⁵⁴ Городецкая Н.Д. Остров одиночества. Роман, рассказы, очерки, письма / Сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. А.М. Любомудрова. СПб., 2013. С. 524.

русский характер, это человек цельный, нравственно безупречный, бесконечно добрый. Рассказывая внучке о России, он вспоминает о родной земле с неизбывной нежностью. Автор, однако, расставляет акценты: да, герои лишены родины, страдают от этого, но выше и ценнее даже родины — небесное отечество, «Небесный Иерусалим», как озаглавлен один из рассказов.

Образы верующего деда и маленькой Кати из рассказа «Детство» (1934) вызывают в памяти общение Горкина с маленьким Ваней в «Лете Господнем» Шмелева. В общении со странником ребенок всерьез задумывается о Боге. Звучит безусловно шмелевская тема встречи с верующим праведником, развивается сюжет о том, как ребенок впитывает истины христианства, ощущает соприкосновение с миром святости — миром, которого так не хватает в светском обиходе барского дома. Как сложилась судьба Вани Шмелева, нам хорошо известно. Что касается Кати Белосельской, то ей в последующих рассказах предстояло стать Китти Бель, солисткой парижского мюзик-холла, испытать любовь, пережить свои радости и скорби и завершить мирской путь в монастыре, приняв постриг и став сестрой Евдокией.

Путь к вере — тема, которую в XIX веке пытался воплотить Гоголь, а в XX — Шмелев, постоянно занимала художественное сознание Городецкой. В своих героинях писательница отражала собственные размышления о мире и Боге. Тема ее романа «Изгнание детей» — судьбы третьего эмигрантского поколения, той молодежи, которая покинула Россию в раннем детстве. О сюжетных коллизиях романа, написанного, в отличие от других, на французском языке, мы узнаем из рецензии Ю. Мандельштама:

«Духовное беспокойство разрешается героями Городецкой по-разному. Бежавший из советской России Малышев кончает самоубийством. Проникшаяся полупушным разочарованием и безразличием Лиля опускается и ищет утешений в легких романах. Нина уезжает в Россию — не совсем ясно, для чего <...>. Борис уходит в личную жизнь и эстетство. Наиболее внутренне преображенной оказывается под конец книги единственная из “старших” Анна Сергеевна (которой тоже нет еще тридцати). После любовных разочарований и неудачи общественной она обращается к вере, хотя и почти бессознательно. Ее духовный путь обрисован Городецкой, пожалуй, убедительнее всего»⁵⁵.

Все это, конечно, отражение душевных движений писательницы, начинающей обретать глубину веры. Ее внимание привлекают образы людей, всецело предавших себя служению Богу и церкви. Это Саду — миссионер, проповедующий веру с риском для жизни, Ева Лавальер — блистательная актриса, раздавшая все имущество и ставшая монахиней, — их судьбам посвящает Городецкая проникновенные очерки. В прозе возникает и неоднократно звучит тема пострига. Принятием монашеского образа заканчивается и полная приключений история Кати Белосельской. Очень возможно, что и сама Городецкая примеряла к себе такую будущность. Рассказ «Счастье» (1932) — свидетельство о преодолении депрессии и завершение определенного этапа духовных поисков: автор узнает, что человек, когда-то встретившийся на эмигрантском пароходе, свое подлинное счастье обрел в священническом служении на Афоне.

⁵⁵ Мандельштам Ю. «Дети в изгнании» // Возрождение. 1936. 12 апр., № 3966. С. 4

В последних рассказах Городецкой, написанных уже в Англии, все отчетливее проступает новая тема: возрождающая сила проповеди и христианской любви («Гангстер»). Пасхальный рассказ «До гробовой доски» исполнен светлых тонов, его смысловым центром становится слово «надежда».

Занимаясь беллетристикой, Городецкая проявляет все больший интерес к философским предметам, к религиозному осмыслению художественного творчества. Она посещает Религиозно-Философскую Академию Н. Бердяева, становится одним из организаторов и активным участником Франко-русской студии (Studio Franco-Russe, 1929-1931). В литературоведческих работах Городецкой ставятся вопросы о связях художественного творчества и веры — как в русской, так и во французской литературе. В 1930 г. в Клубе молодежи РСХД она прочла доклад о книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»; на семинаре Н. Бердяева «Христианство и творчество» — доклады «Спасение и творчество» и «Духовная встревоженность в современном французском романе». В статье «Католическая литература» Н. Городецкая рассматривает беллетристику, преимущественно назидательного и душеполезного характера, основывающуюся на католическом мировоззрении. В первую очередь ее интересуют не художественные достоинства (как правило, невысокие), но тенденции, новые пути, которые нащупывают писатели. Автор констатирует наличие целого пласта «светской художественной католической литературы», которая, имея во Франции свою традицию, успешно живет и развивается. В статье «Спор поколений» рассматриваются тенденции современной французской литературы. Н. Городецкая обсуждает концепцию «беспокойства в литературе», выдвинутую Кремье, перспективы развития послевоенной литературы и присущие ей новые качества, в том числе тревогу и растерянность одних, пылкий призыв других, молодых литераторов, для которых авторитеты Жида и Пруста — мастеров психологического анализа — сменились именами Массиса и Бернаноса — писателей ярко выраженной католической ориентации, отстаивающих христианские ценности.

Искания парижского периода Городецкой все более приближали ее к христианству. Важнейшее влияние на ее мировоззрение и творческие интересы оказал архимандрит Лев (Жилле), католический священник-богослов, перешедший в 1928 г. в православие. Религиозный мыслитель, проповедник, отец Лев стал духовным отцом Надежды, от него она усвоила идеи христианского кенозиса и самоотвержения. Городецкая стала прихожанкой возглавляемого о. Львом первого французского православного прихода в Париже и даже привлекла в него своих соратников по Франко-русской студии — Всеволода Фохта и Марселя Пеги.

На определенном этапе своего духовного пути Городецкая ощутила неудовлетворенность занятиями беллетристикой и почувствовала сильное влечение к осуществлению евангельских заповедей на практике. Под влиянием архимандрита Льва она отказалась от художественного творчества, и в 1934 году переехала в Англию, где получила богословское образование, стала доктором богословия и автором трудов по истории церкви и русской словесности.

Монография Городецкой «Уничженный Христос в современной русской мысли» опубликована в Лондоне в 1938 году. В этом труде она рассматривает идею кенозиса (самоуничжения) в широкой области русской жизни. Книга содержит примеры самоотречения в творчестве писателей и общественных деятелей. Городецкая показывает, что следование Христу в Его добровольном уничтожении,

готовность подобно Ему переживать состояния Богооставленности, властвование внешней судьбы — характерные черты русской психологии (как формулировал о. Сергей Булгаков, не «героизм», а «подвижничество»).

Ее докторское сочинение «Св. Тихон Задонский, вдохновитель Достоевского» (Лондон, 1951) — первый академический труд на английском языке о жизни и творениях святителя. Св. Тихон Задонский предстает в книге как образ «евангельского», деятельного святого, реформатора церковной жизни в своей епархии, стремящегося к повышению нравственного уровня во всех слоях общества через исполнение евангельских заповедей. Этот труд внес существенный вклад в изучение истории русской и православной духовности.

* * *

Творчество рассмотренных писателей свидетельствует о том, что в XX столетии в литературе русского зарубежья происходил процесс *воцерковления культуры*, о котором много говорили русские религиозные философы. Сближаются после долгого разрыва светское искусство и православное мировоззрение, восстанавливается ценностный порядок, который лежал в основе средневековой христианской культуры. Этот процесс порождал различные эстетические формы. В лице этих художников русская литература обретала новое качество в осмыслении мира, в понимании природы человека. В их творчестве запечатлен успешный опыт эстетического освоения духовной реальности.

ЭМИГРАНТСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И.А. БУНИНА

И. А. Бунин и В. Н. Муромцева приехали в Париж 28 марта 1920 года и сразу оказались в водовороте бурной общественной и литературной жизни европейской столицы русской эмиграции. Позднее Бунин вспоминал: «Париж <...> встретил нас не только радостной красотой своей весны, но и особенным многолюдством русских, многие имена которых были известны не только всей России, но и Европе, — тут были некоторые уцелевшие великие князья, миллионеры из дельцов, знаменитые политические и общественные деятели, депутаты Государственной Думы, писатели, художники, журналисты, музыканты, и все были, не взирая ни на что, преисполнены надежд на возрождение России и возбуждены своей новой жизнью и той разнообразной деятельностью, которая развивалась все более и более на всех поприщах».¹

В июле 1920 года основан Союз русских литераторов и журналистов в Париже, Бунин избирается его председателем (через год его сменил П. Н. Миллюков). При Союзе создается Комитет помощи русским писателям и ученым во Франции, в котором деятельное участие принимает В. Н. Муромцева. В ноябре 1920 года учреждается книгоиздательство «Русская земля», в нем выходят первые книги Бунина в эмиграции: «Господин из Сан-Франциско» (1920; на обл. Париж, 1921; переиздание изд. 1916), «Деревня. Суходол» (1921), «Чаша жизни» (1921; на обл. 1922; доп. изд. 1915 и 1917). Как и другие издания Бунина первых эмигрантских лет,² они главным образом «пересобирают» его дореволюционное творчество, исключение составит только написанная позже «Митина любовь» (1925).

В эмигрантских кругах того времени большую роль играли эсеры: М. О. и М. С. Цетлины (неизменно помогавшие Буниным в любых жизненных обстоятельствах), И. И. и А. О. Фондаминские (ставшие близкими друзьями Буниных и их соседями по Грассу), М. В. Вишняк, В. В. Руднев, Н. Д. Авксентьев — все они стояли у основания «Современных записок», самого значительного журнала русской эмиграции (1920–1940), в котором Бунин займет самое видное место и где будут напечатаны его главные произведения 1920–1930-х годов. С газетами эсеровского направления «Общее дело» (гл. ред. В. Л. Бурцев) и «Последние новости» (гл. ред. П. Н. Миллюков) Бунин будет тесно сотрудничать в первые парижские годы. Позднее, в 1925 году возникнет первое издание умеренно-консервативного монархического направления — газета «Возрождение» (гл. ред. до 1927 года П. Б. Струве), до августа 1927 года издававшаяся «при ближайшем участии» Бунина (в частности, там будет напечатан его художественный дневник революционных лет «Окаянные дни»).

В сферу писательского и дружеского общения Буниных входят А. Н. и Н. В. Толстые (до их отъезда из Парижа осенью 1921 года), М. А. и Т. М. Алдановы, А. П. Шполянский (Дон-Аминадо), Тэффи. Летом 1920 года в Париж приезжают А. И. Куприн и К. Д. Бальмонт, осенью — З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковский, в

¹ Бунин И. А. Воспоминания. Париж: Возрождение, 1950. С. 228–229.

² В 1921 году издательстве «Слово» (Данциг–Берлин) вышел сборник Бунина «Крик»; в «Славянском издательстве» (Прага) сборник «Начальная любовь».

январе 1923 года с помощью Бунина во Францию перебираются И. С. и О. А. Шмелевы, через год — Б. К. и В. А. Зайцевы. Все они живут в 16-м округе Парижа недалеко друг от друга; в одном доме с Буниными поселятся А. И. Куприн и П. А. Нилус (1, rue Jacques Offenbach, Paris 16-е). Два лета Бунины проводят вместе с Мережковскими (в 1921 году в немецком Висбадене, в 1922-м — во французском Амбуазе) — они постоянно спорят о символизме, о прошлом и будущем России. Благодаря Мережковским завязываются связи Бунина с европейскими литераторами (лауреатом Гонкуровской премии 1905 года, критиком Клодом Фаррером, издательством «Bossard»); через Зайцевых Бунин знакомится со своим основным французским переводчиком Морисом Донзелем (псевдоним: Парижанин).

Никто еще не оставил мысли о возвращении на родину, никто не знает, что их эмиграция — навсегда (надежды угаснут только к началу 1930-х годов), и все горячо переживают и поражение армии П. Н. Врангеля в Крыму (ноябрь 1920 года), и подавление Кронштадтского восстания (март 1921 года). Вести от родных из России приходят крайне редко, почтовое сообщение налаживается только в конце 1921 года, и временами остро нуждающиеся в деньгах Бунины будут изыскивать средства, чтобы помочь оставшимся в Москве родственникам.

* * *

С сентября 1920 года Бунин начинает печатать (главным образом, в «газете «Общее дело») литературные заметки (реже) и острые публицистические заметки (гораздо чаще), отзываясь в них на вести из советской России, гневно полемизируя с Горьким (личные отношения с ним он навсегда разорвал в октябре 1917 года) и продолжая ту же линию категорического неприятия любых проявлений большевизма, которая со всей определенностью была заявлена им до отъезда из России. Вершиной публицистики Бунина стало его выступление на вечере «Миссия русской эмиграции» (16 февраля 1924 года), который он открыл одноименной речью. Кроме Бунина, на вечере выступали А. В. Карташев, Н. К. Кульман, Д. С. Мережковский, И. С. Шмелев и др., он имел огромный успех (5 апреля был повторен, речи были перепечатаны многими эмигрантскими изданиями) и проходил на фоне признания западными странами советской России, что заставляло русских изгнанников четко определить свою позицию и историческую задачу.³ Бунин говорил о том, что русских эмигрантов в разных странах «около трех миллионов», что они есть «некий грозный знак миру и посильные борцы за вечные, божественные основы человеческого существования, ныне не только в России, но и всюду пошатнувшиеся», что возвышенное слово «миссия» взято ими «вполне сознательно»: «Была Россия, был великий, ломившийся от всякого скарба дом, населенный огромным во всех смыслах могучим семейством, созданный благословенными трудами многих и многих поколений, освященный богопочитанием, памятью о прошлом и всем тем, что называет культом и культурой». «Великое падение» этого дома обязывает всех, кто

³ После Генуэзской конференции в апреле 1922 года западные страны в обмен на признание Россией долгов начнут признавать советское правительство: Германия признала СССР в июле 1923 года, Англия — в феврале 1924 года, Франция — в октябре 1924 года.

оказался в рассеянии, сохранить в себе самих часть этого дома и память о нем и не соглашаться на «“похабный мир” с нынешней ордой». ⁴

В то же время Бунин работает над статьей (по материалам прочитанной им в январе 1923 года в Сорбонне лекции) «Инония и Китеж. К 50-летию со дня смерти гр. А. К. Толстого», в ней он формулирует основы своей художественной системы, которая отныне будет строиться преимущественно в русле воспоминания. «А воспоминание, — употребляю это слово, конечно, не в будничном смысле, — живущее в крови, тайно связующее нас с десятками и сотнями поколений наших отцов, живших, а не только существовавших, воспоминание это, религиозно звучащее во всем нашем существе, и есть поэзия, священнейшее наследие наше, и оно-то и делает поэтов, сновидцев, священнослужителей слова, приобщающих нас к великой церкви живших и умерших. Оттого-то так часто и бывают истинные поэты так называемыми “консерваторами“, то есть хранителями, приверженцами прошлого. Оттого-то и рождает их только быт, вино старое. И оттого-то так и священны для них традиции, и оттого-то они и враги насильственных ломок священно растущего древа жизни» (*Публицистика*. С. 168–169).⁵

После насильственной ломки своей жизни и «древа жизни» всего русского мира Бунин долго не может вернуться к собственно художественному творчеству. Писать по-прежнему невозможно, и он понимает, что если и будет дальше писать, то иначе. В конце 1921 года Бунин создает несколько рассказов, в разных сюжетных преломлениях которых звучат мотивы тщеты всех желаний, отречения и просветления. В одном из них, «Темир-Аксак-Хан» звучит «отчаянная скорбь», которая «слаще самой высокой, самой страстной радости» некогда славного, непобедимого и могущественного правителя: «Выньте душу мою, калеки и нищие, ибо нет в ней больше даже желания желать!»⁶

Написанный тогда же автобиографически заостренный «Конец» о бегстве из осажденной большевиками Одессы, крахе и гибели всей прежней жизни, продолжается поэтически ритмизованными «Косцами», уводящими взгляд «в бесконечную

⁴ См.: Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; Вступ. ст. О. Н. Михайлова; Коммент. С. Н. Морозова, Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой. М.: Наследие, 1998. С. 150–151, 155. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте: Публицистика, с указанием страницы.

⁵ См. позднюю запись Бунина о том, как был написан его первый после отъезда из России рассказ «Метеор» (первоначальное название «Далекое»): «Не спал ночь <...>, лежал в постели, уже выздоровев после долгой болезни, но все еще лежа, вспомнил Рождество в России, вспомнил почему-то Орел, рошу невдалеке от него... Все остальное выдумал» (Иван Бунин: [Сб. материалов]: в 2 кн. М.: Наука, 1973. (Лит. наследство; Т. 84). Кн. 1. С. 394; далее ссылки на это издание даются сокращенно: ЛН 1973, с указанием книги и страницы). Также, в слиянии воспоминаний и творческой фантазии, были созданы почти все его эмигрантские произведения, см. ниже.

⁶ Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. Вступ. ст. А. Т. Твардовского; Примеч. О. Н. Михайлова и А. К. Бабореко, В. Г. Титовой, А. С. Мясникова, П. Л. Вячеславова, О. В. Сливичкой, Л. В. Котляр, В. С. Гречаниновой, Н. М. Любимова. М.: Худож. литература, 1965–1967. Т. 5. С. 35–36. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте: Бунин-9, с указанием тома и страницы. Этот рассказ В. Н. Бунина читала Бунину в одну из его предсмертных ночей — и он повторил слова своего героя как свои собственные (см.: Бунин-9, 5. С. 512).

русскую даль», в которой «нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века» (*Бунин-9*, 5. С. 68; историю рассказа см.: *Бунин-9*, 9. С. 370). Запись в дневнике Бунина 9 ноября 1921 года о том, как начинались «Косцы», обозначает зарождение его новой писательской манеры: «Все дни, как и раньше часто бывало и особенно эти последн<ие> проклятые годы <...> бесплодные поиски в воображении, попытки выдумать рассказ, — хотя зачем это? — и попытки пренебречь этим, а сделать что-то новое, давным-давно желанное <...> — начать книгу, о которой мечтал Флобер, “Книгу ни о чем”, безо всякой внешней связи, где бы излить свою душу, рассказать свою жизнь, то, что довелось видеть в этом мире, чувствовать, думать, любить, ненавидеть <...> Нынче неожиданно начал “Косцов” <...>».⁷

Так публицистика и актуальность постепенно отступают, и за тем пределом, который понимается как смерть и конец мира, приходит освобождение и начинается восхождение Бунина к лирическому эпосу «Жизни Арсеньева». В 1922–1924 годах в этом мире, утраченном вяеве и воссоздаваемом творческим сознанием Бунина, постепенно появляются конкретные герои («Далекое», «В некотором царстве», «Сосед») и заново определяются истоки, характер и смысл писательского творчества («Неизвестный друг», «Музыка»). Стремление высказать себя резонирует с обращением к общему, не вполне сознаваемому, но существенному опыту в другом (читателе, адресате и т.д.): «Поистине только одна, единая душа есть в мире» (*Бунин-9*, 5. С. 91; ср. стихотворения «В горах», «У гробницы Вергилия», оба 1916). Круг смерти, перерождения и воскрешения автора и мира завершается осенью 1923 года рассказом «Несрочная весна»: обретя опору в элегической традиции и поэтической философии памяти (прежде всего Баратынского), Бунин словно замкнул свод над прошлым. Теперь оно существовало наравне с его настоящим, и, не в состоянии превозмочь слом между ними в реальном бытии, Бунин совмещает их в своем творческом воображении. Натяжение между прошлой всеохватной гармонией и настоящим одиноким и трагическим мигом создало главную, пронзительную и неутоленную интонацию его позднего творчества.

Как в творческой биографии Бунина поэзия предшествовала прозе, так и образно-тематический строй его творчества проступал сначала в поэзии. Пейзажная лирика рубежа веков получила свое продолжение в «Антоновских яблоках» (1900) и «Суходоле» (1911), «восточные» стихотворения 1900-х годов предварили отражение востока в «Братях» (1914) и «Снах Чанга» (1916), немногочисленные стихотворные новеллы 1910-х годов опередили любовную прозу первой половины 1920-х годов и «Темные аллеи». Последний поэтический всплеск Бунина приходится на лето 1922 года. В Амбуазе. На другой день после приезда туда он напишет одно из самых известных своих стихотворений «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...» (дата в авторских изданиях «25.VI.22» — по старому стилю), и дальше за первые два с половиной месяца в этом тихом старинном городке на Луаре к юго-западу от Парижа Буниным будет создано еще 25 текстов, среди которых шедевры элегической лирики «Морфей», «В полночный час я встану и взгляну...», «Мечты любви

⁷ Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы / Под ред. М. Грин: в 3 т. Frankfurt am Main: Посев, 1977–1982. Т. 2. С. 66–67 (выделено Буниным); далее ссылки на это издание даются в основном тексте: Устами Буниных, с указанием тома, страницы и даты записи.

моей весенней...», «Печаль ресниц, сияющих и черных...» и стихотворение, которое он поставит в начало своего итогового поэтического сборника «Избранные стихи» (Париж: Современные записки, 1929) — «Петух на церковном кресте». После 1922 года поэзия, передоверив прозе свое основное содержание, стала постепенно иссыхать.

* * *

С 1923 года устанавливается годовой ритм жизни Буниных: несколько зимних и весенних месяцев — в Париже, большую часть года — на юге Франции, в Грассе. В этом маленьком городке, возвышающемся над Лазурным берегом (поселиться на самом побережье Буниным было не по средствам), они в 1923 году сняли виллу «Mont Fleuri» (первый летний сезон на ней вместе с Буниными проводят Шмелевы, два первых года рядом живут Мережковские), с 1925 года перебрались на более скромную виллу «Belvédère» на соседней улочке, где прожили почти до самой войны.⁸ И точно так же, как в Глотова Бунин переключался с разгульной столичной жизни на рабочую деревенскую, так и в Грассе он становился «ничуть не похож <...> на И. А. парижского, не умевшего дня прожить без ресторанов и кафе».⁹ В Грассе, среди роскоши средиземноморской природы, дразнящей своей неподвластностью времени,¹⁰ Бунин написал произведения, составившие книги «Роза Иерихона» (Берлин: Слово, 1924), «Митина любовь. Повесть, рассказы, стихи» (Париж: Русская земля, 1925), «Солнечный удар» (Париж: Родник, 1927), «Божье дерево» (Париж: Современные записки, 1931), «Освобождение Толстого» (Париж: YMCA-Press, 1937) и почти всю «Жизнь Арсеньева» (см. ниже). «Русская литература может поклониться Грассу», — скажет Б. К. Зайцев в «нобелевские» дни 1933 года.¹¹

Автор наиболее глубоких статей о Буине в эмиграции Ф. А. Степун писал, что до сих пор двумя основными путями Бунина были изображение ужасов русской деревни («Деревня», «Суходол») и разоблачение западной цивилизации («Господин из Сан-Франциско»), — в «Митиной любви» открылся третий, предуказанный глубоким ощущением космической и трагической природы человека, борющегося за себя

⁸ Адрес villa Mont Fleuri (ныне villa Rivoltte): 1, Chemin des Lierres. Адрес villa Belvédère: 18, Chemin du Vieux Logis. О «Бельведере» В. Н. Бунина писала брату, Д. Н. Муромцеву, 19 сентября 1935 года: вилла «нужна так же, как было нужно Глотова или Капри для Яны. Ведь ты знаешь, что работать он может только в уединении, и когда это уединение нам по вкусу, чтобы было спокойно и весело. Почти все созданное им за эти годы создалось здесь» (цит. по: Бабореко А. К. Бунин. Жизнеописание. Изд. 2-е. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 261).

⁹ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. А. К. Бабореко. М.: Московский рабочий, 1995. С. 23.

¹⁰ Как лейтмотив дневниковых записей Бунина, сделанных в разные годы в Грассе, читается его запись от 1 июня 1924 года: «Лежал, читал, потом посмотрел на Эстерель, на его хребты в солнечной дымке... Боже мой, ведь буквально, буквально было все это и при римлянах! Для этого Эстереля и еще тысячу лет ровно ничего, а для меня еще год долой со счета — истинный ужас. / И чувство это еще ужаснее от того, что я так бесконечно счастлив, что Бог дал мне жить среди этой красоты. Кто же знает, не последнее ли это мое лето не только здесь, но и вообще на земле!» (Устами Буниных, 2. С. 126–127). Эстерель — горная гряда, огромный, красного оттенка мыс, будет виден из окна бунинского кабинета на «Бельведере».

¹¹ Зайцев Б. К. Бунин: (Речь на чествовании писателя 26 нояб.) // Возрождение (Париж). 1933. 28 нояб., № 3101.

с безликим, смертоносным полом за подлинный лик своей любви.¹² Тема страстной, возвышающей и сокрушающей душу и судьбу человека любви и прежде звучала в прозе Бунина («Грамматика любви», «Легкое дыхание»), но в рассказах 1920-х годов она становится ведущей и подготавливает своего рода «любовную энциклопедию» «Темных аллей». «Солнечный удар», обжигающая вспышка иного бытия, лишенная причины и длительности, поражает и юного сына великого индийского царя («Готами»), и неназванного московского композитора («Ида»), и безвестного поручика («Солнечный удар»), и заурядного гусарского корнета («Дело корнета Елагина»), и вчерашнего гимназиста Митю («Митина любовь»). Роковая невозможность самых разных героев (столь же индивидуальных, сколь и случайных) воплотить и продлить обрушившееся на них свыше чувство разрешается в бездонном потоке природного всеединства и рисуется Буниным, как правило, на фоне бесконечно нанизываемых им примет ушедшей русской жизни. Современники видели в бунинском изображении и традиции классической русской прозы (так, скажем, усадебный мир в «Митиной любви» сравнивался с тургеневскими пейзажами), но понимали, что Тургенев — гармоничен, а Бунин и в природных, и в необыкновенно смелых для своего времени любовных описаниях — трагичен и в этом смысле «насквозь современен»: в его произведениях действует не «бесплотная, эфирная тургеневская любовь», а «темная таинственная стихия».¹³

Воссоздание русского космоса, сопряженное с погружением в самые глубокие пласты человеческой психики и онтологии, станет основной линией будущей «Жизни Арсеньева». Ее философский камертон задан в рассказе «Цикады» (1925; в посмертных собраниях сочинений известен по позднему варианту названия «Ночь»), в котором Бунин формулирует ключевые черты своего мировоззрения. Оно начинается с определения жизни и смерти: «Мое рождение никак не есть мое начало. Мое начало и в той (совершенно непостижимой для меня) тьме, в которой я был зачат до рождения, и в моем отце, в матери, в дедах, прадедах, ибо ведь они тоже я, только в несколько иной форме, из которой весьма много повторилось во мне почти тождественно. <...> Не понимая, не чувствуя своего рождения, я не понимаю, не чувствую и смерти, о которой я тоже не имел бы ни малейшего представления, знания, а может, и ощущения, родись я и живи на каком-нибудь совершенно необитаемом, без единого живого существа, острове» (*Бунин-9*, 5. С. 300–301). Ощущения начала и конца, а вместе с ними ощущения времени и пространства «страшно зыбки», и эту зыбкость, проницаемость герою, автору дано переживать «особенно», ибо он принадлежит «к некоторому особому разряду людей <...>, которых называют поэтами, художниками». И далее Бунин дает главное определение того, что составляет отличие этих людей: «Чем они должны обладать? Способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих, — то есть, как принято говорить, способностью перевоплощения и, кроме того, особенно живой и особенно образной (чувственной) Памятью» (*Там же*). Здесь важно и

¹² См.: Степун Ф. А. Литературные заметки: И. А. Бунин: (По поводу «Митиной любви») // *Современные записки*. 1926. Кн. 27. С. 323–345.

¹³ Цетлин М. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Митина любовь: Повесть, рассказы, стихи. Париж, 1925] // *Последние новости* (Париж). 1926. 11 февр., № 1786.

тождество образного и чувственного, и Память, которую в наиболее значимых, существенных контекстах Бунин писал с прописной буквы, и, конечно, устремленность в прошлое, отзывающееся в настоящем, — именно на их стыке рождается творчество. Прапамять (ощущение в себе прошлых жизней далеких предков) и собственная, цельная и всеобъемлющая память постулируются Буниным как прообраз личного бессмертия: «Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!» — говорит он в «Розе Иерихона» (*Бунин-9*, 5. С. 7).¹⁴

* * *

В июле 1926 года Бунин познакомился с молодой поэтессой Галиной Николаевной Кузнецовой, на протяжении следующих пятнадцати лет он будет связан с ней мучительными любовными отношениями. С мая 1927 года Кузнецова живет в доме Буниных, первые главы «Жизни Арсеньева» он диктует ей тем же летом в Грассе. За два года будут написаны четыре первых книги этой «вымышленной автобиографии» (по определению В. Ф. Ходасевича).¹⁵ Последнюю, «Лику», историю любви молодого Арсеньева Бунин закончит уже после расставания с Кузнецовой,¹⁶ в конце 1938 года, когда на один сезон снимет дом в другом приморском городке, Босолее.¹⁷

«Жизнь Арсеньева» — главная книга Бунина, и именно так она и была сразу воспринята его современниками. О ней писали много и почти всегда с восхищением: «одна из самых светлых книг русской литературы» (М. Алданов),¹⁸ «огромный литературный факт», «ощущение какого-то неизменного величия человеческой жизни» (К. Зайцев)¹⁹ и т.д. Едва ли не все критики писали об удивительной памяти Бунина «на краски, оттенки и тона», о «риске» «вести роман без происшествий», о способности «быть осязательным» и «схватить ускользающее» писали едва ли не все критики.²⁰ Наиболее точное описание — в поздней статье Ф. А. Степуна: «Особенность

¹⁴ Подробнее см.: Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. Франкфурт-на-Майне; М.: Посев, 1994. С. 10–11 и др.

¹⁵ См.: Ходасевич В. Ф. О «Жизни Арсеньева» // Возрождение (Париж). 1933. 22 июня, № 2942. Далее: Ходасевич.

¹⁶ В самом конце счастливого для Бунина 1933 года Кузнецова познакомится с сестрой Ф. А. Степуна М. А. Степун и соединит с ней свою жизнь. Терзаемый отчаянием, Бунин тем не менее на протяжении многих лет будет помогать ей, даст обеим свой кров в военные годы, а после отъезда Кузнецовой и Степун из Грасса (в апреле 1942 года) связь с ними будет поддерживать В. Н. Бунина. Оказавшись после войны в США, Кузнецова и Степун будут держать в своих руках издание последних бунинских книг в Издательстве им. Чехова (см. ниже).

¹⁷ По главам «Жизнь Арсеньева» печаталась в журнале «Современные записки», первое издание (без «Лику»): Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. Ч. 1: Истоки дней. Париж: Современные записки, 1930, первое полное издание: Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. Юность. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1952.

¹⁸ Алданов М. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Жизнь Арсеньева: Ч. 1. Истоки дней. Париж, 1930] // Современные записки. 1930. Кн. 42. С. 523.

¹⁹ Зайцев К. И. «Жизнь Арсеньева» Бунина // Россия и славянство (Париж). 1929. 5 янв., № 6; выделено автором.

²⁰ В данном случае цит.: Пильский П. Роман без интриги // Сегодня. 1928. 18 марта, № 75.). В целом наиболее репрезентативные отклики на эту и другие книги Бунина собраны в изд.: Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве И. А. Бунина: Критические отзывы, эссе, пародии (1890-е–1950-е годы): Антология / Общ. ред.: Н. Г. Мельников. М.: Книжница, Русский путь, 2010.

“Жизни Арсеньева” в том, что в ней встретились и слились воедино две большие темы: гибель царской России и высветление бунинских воспоминаний в “летейскую тень” в вечную память искусству. <...> “Жизнь Арсеньева” — это громадное полотно, очень сложный “показ” России, основанный на принципе дифференциального исчисления и сделанный с тонким расчетом на бесконечно большое значение бесконечно малых величин. Заснята Россия в “Арсеньева” исключительно чувствительной фотокамерой. <...> Россия, ее прошлое и гибель этого прошлого — не самая значительная тема Бунина. Как художник Бунин <...> поэт-метафизик”.²¹

В первых четырех книгах повествование было доведено до юности героя, и для Бунина было принципиально важно, чтобы в его книге не усматривали историю его собственной жизни: «Может быть, в “Жизни Арсеньева” и впрямь есть много автобиографического. Но говорить об этом никак не есть дело критики *художественной*». ²² *Двойная оптика* книги была построена на определении, найденном Буниным в первые годы эмиграции: «При воспоминании вспоминается и чувство, которое было в минуту того, о чем вспоминаешь» (*Устами Буниных*, 2. С. 115; запись от 19 августа 1923 года).²³ Один из самых пронизательных критиков Бунина М. О. Цетлин после появления уже первой части отметил отличие и от Гёте («*Dichtung und Wahrheit*»), и от Толстого («*Детство*», «*Отрочество*», «*Юность*»), с которым читатели поспешили сопоставить книгу Бунина: «“Жизнь Арсеньева” не роман и не автобиография, она написана не о жизни, а о *смысле* жизни. Это как бы “рассуждение о Божьем величии”, о прелести всего земного, удесятеренной его брэнностью, и о горечи этой земной брэнности, удесятеряемой его прелестью». ²⁴ В этом определении уловлена и *двойная острота* бунинского видения. Взгляд на всё сущее «с позиции вечности»²⁵ сообщает его художественному миру и динамизмом и постоянство, жизнь и смерть существуют неразрывно в присутствии друг от друга, обо всем, что есть, Бунин говорит: «еще есть», обо всем, что ушло, он говорит: «сохранилось навеки». ²⁶ Чувственное богатство земной жизни (а Бунин был наделен исключительной восприимчивостью)²⁷ ощущается им как проявление мощной космической силы, и питающей и поглощающей все земное. Поэтому в каждый момент и в любой точке бытия до крайних пределов напрягаются и взаимно усиливают друг друга

²¹ Степун Ф. А. И. А. Бунин и русская литература // Возрождение: Лит.-полит. тетради. 1951. № 13. С. 168–175.

²² Бунин Ив. Письмо И. А. Бунина // Последние новости (Париж). 1928. 16 июня, № 2642; выделено автором.

²³ Или, как он писал в рассказе «Цикады»: «Это совсем, совсем не воспоминание: нет, просто я опять прежний, совершенно прежний» (Бунин-9, 5. С. 303), но отличие от «прежнего» уже заключалось в самом факте письма, собирания и осмысления себя как единого тогда и сейчас.

²⁴ Цетлин М. О. «Современные записки», кн. 34-ая // Последние новости (Париж). 1928. 1 апр., № 2535.

²⁵ См.: Сливницкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. С. 81 и др.

²⁶ Описывая родовой уклад Арсеньевых, он скажет: «Дух этой среды, романтизированной моим воображением, казался мне тем прекраснее, что навеки исчезал на моих глазах» (кн. 3, гл. IX; Бунин-9, 6. С. 128).

²⁷ Когда Бунин от лица Арсеньева пишет: «<...> зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги», — он пишет о себе (кн. 2, гл. XV; Бунин-9, 6. С. 92).

противоположные полюса чувств: счастья и страдания, радости и безмерной печали, восторга и ужаса, любования и тоски, торжества и катастрофы (бунинские тексты пропиты оксюморонами) — и душа человека не может выдержать той пульсирующей интенсивности, которую обрушивают на нее безмерное мироздание. Разрешиться эта *сладкая мука* может, по Бунину, только в творчестве, поэтому «Жизнь Арсеньева» и представляет собой историю становления художника — который в свои зрелые годы и мог бы написать ту книгу, которую за него написал Бунин.²⁸

* * *

В конце 1920-х — начале 1930-х годов грасский дом Буниных приобретает черты маленькой писательской колонии: мемуарные очерки для газет пишет В. Н. Бунина, свои первые книги готовит Г. Н. Кузнецова,²⁹ временами навещается молодой прозаик Николай Рошин (наст. фам. Федоров, в бунинском доме — «капитан», в память о его офицерском прошлом в армии А. И. Деникина), в конце 1929 года по приглашению Бунина из Риги приезжает еще один начинающий писатель Леонид Зуров (с некоторыми перерывами он будет жить у Буниных до самой их смерти и унаследует их архив).

Тем временем материальное положение Бунина год от года становится всё тяжелее. Даже ему, первому прозаику русской эмиграции, почти невозможно прожить на гонорары (наиболее надежным подспорьем были выплаты за публикации в «Современных записках» и в течение 1925–1927 годов — в газете «Возрождение»). До 1931 года Бунину (вместе с рядом других писателей-эмигрантов) правительства Чехии и Сербии помогали небольшими стипендиями. Когда и они прекратились, положение стало отчаянным. Весной 1933 года приходится экономить уже не только на еде, В. Н. Бунина записывает: «Кризис полный, даже нет чернил — буквально на доньшке <...>» (*Устами Буниных*, 2. С. 285). Но будто отделившись от обступивших его забот, Бунин, как и в прошлые годы напряженного ожидания вестей из Стокгольма, «спасается писанием»,³⁰ живет в мире своего воображения и памяти, в их тонком сочленении начинается работа над пятой книгой «Жизни Арсеньева». Она будет прервана громоподобным «нобелевским» увенчанием: Бунин получит премию, еще не дописав свое самое важное произведение.

В первый раз Бунин был номинирован на Нобелевскую премию еще в 1923 году. Тогда энергичные действия М. Алданова привели к тому, что Бунина выдвинул на премию Ромен Роллан (лауреат 1915 года). Если бы речь шла только о русской литературе, то основными соперниками Бунина в течение десяти лет были бы Д. С. Мережковский (на первых порах гораздо лучше Бунина знакомый западному читателю) и М. Горький (как выразитель самых революционных общественных идей). Однако география претендентов была значительно шире: в 1923 году премия была присуждена У. Б. Йейтсу, в 1925-м — Бернарду Шоу, в 1927-м — Анри Бергсону, в 1929-м — Томасу Манну, в 1932-м — Дж. Голсуорси; главным конкурентом Бунина в 1933 году был португальский поэт А. ди Ольвейра. В конце концов в пользу Бунина

²⁸ Об этом см.: Ходасевич.

²⁹ Сборник рассказов Г. Н. Кузнецовой «Утро» выйдет в 1930 году, роман «Пролог» — в 1933 году.

³⁰ Запись В. Н. Буниной 6 ноября 1932 года, см.: *Устами Буниных*, 2. С. 276.

сыграло «строгое художественное мастерство, с которым он продолжил русскую классическую линию в прозе», как было сказано в решении Шведской академии.³¹

Нобелевская премия разделила жизнь Бунина во Франции на до и после и стала для всех русских изгнанников колоссальным событием. Б. К. Зайцев вспоминал: «Некое полоумие охватило и русский эмигрантский Париж. Я сам чувствовал себя именинником. “Наша взяла!” Убогая нищенская эмиграция вдруг “победила”, да еще в европейском масштабе».³² Заголовки статей, несколько недель не сходявших с первых полос эмигрантских изданий: «Праздник на эмигрантской улице»,³³ «Наш праздник»³⁴ и др. только отчасти передают овладевшее почти всеми русскими, оказавшимися вне родины, чувство «гордости и справедливости».³⁵ «Будто мы были под судом — и вдруг оправданы. *Невыдуманный национальный праздник*», — писал Бунину А. В. Карташев.³⁶ Триумфальный приезд Бунина в Стокгольм подробно и ярко освещался всей европейской прессой. На торжествах в Стокгольме, как писали в шведских газетах, это «был *аристократ* Иван Бунин, потомок старинного русского дворянского рода».³⁷ Речь Бунина на нобелевском банкете стала первой в истории русской литературы декларацией независимости художника, только что получившего мировое признание и увидевшего в нем признание правоты миллионов эмигрантов, не принявших советской власти или вытолкнутых ею за пределы отчизны: «Честолюбие свойственно почти каждому человеку и каждому автору, и я был крайне горд получить эту награду со стороны судей столь компетентных и беспристрастных. Но думал ли я девятого ноября только о себе самом? Нет, это было бы слишком эгоистично. <...> Впервые со времени учреждения Нобелевской премии вы присудили ее изгнаннику. <...> Господа члены Академии, позвольте мне, оставив в стороне меня лично и мои произведения, сказать вам, сколь прекрасен ваш жест сам по себе. В мире должны существовать области полнейшей независимости <...> свобода мысли и совести, то, чему мы обязаны цивилизацией» (*Бунин-9*, 9. С. 330–331).

* * *

³¹ Из официального решения Шведской академии, цит. по: Марченко Т. В. Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2007. С. 399 (далее ссылки на это издание даются сокращенно: Марченко, с указанием страницы). Там же подробная история борьбы за Нобелевскую премию, в присуждении которой Бунину значительную роль сыграли и международная академическая поддержка, и переводы бунинских книг на западные языки.

³² Зайцев Б. К. Повесть о Вере // Мосты: Лит.-худож. и общ.-политич. альманах. 13–14. Мюнхен, 1968. С. 15.

³³ Яблоновский А. Праздник на эмигрантской улице // Возрождение (Париж). 1933. 10 нояб., № 3084.

³⁴ Горный С. Наш праздник // Возрождение (Париж). 1933. 18 нояб., № 3091.

³⁵ Набоков В. В. Письмо И. А. Бунину, 10 ноября 1933 года, цит. по: В. В. Набоков и И. А. Бунин. Переписка / Вступ. ст. М. Д. Шраера; публ. и примеч. Р. Дэвиса и М. Д. Шраера // С двух берегов: Русская литература XX века в России и за рубежом / Под ред. Р. Дэвиса и В. А. Келдыша. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 199.

³⁶ Карташев А. В. Письмо И. А. Бунину, 10 ноября 1933 года: РАЛ (Русский архив в Лидсе, Великобритания). MS 1066/3152.

³⁷ Svenska morgonbladet. 1933. 11 дек., цит. по: Марченко. С. 492.

Следующие после Нобелевской премии годы были для Бунина временем несчастливым и беспокойным. Он жестоко страдал от разрыва с Кузнецовой и долго не мог заставить себя вернуться к работе. Договор с берлинским издательством «Петрополис» об издании его собрания сочинений был заключен на крайне невыгодных для автора условиях и обернулся не только финансовыми потерями,³⁸ но и пересмотром всего до сих пор им написанного (свои уже вышедшие издания Бунин правил неоднократно и нещадно). Итогом почти трехлетней работы стало 11-томное собрание (вышло в 1934–1936 годах), — в дальнейшем Бунин будет просить своих издателей пользоваться именно этим изданием и до конца жизни будет вносить в него всё новые и новые поправки. Между тем «нобелевские» деньги, казавшиеся поначалу баснословными, вовсе не были таковыми³⁹ и быстро растаяли из-за общевропейской инфляции: своего дома Бунин не стяжал и после мировой славы. Уже через несколько лет после премии он должен был соглашаться на литературные туры: в 1935 году — в Бельгию, 1936-м — в Прагу и в Лондон, в 1937-м — в Югославию, в 1938-м — в Прибалтику.

Лирико-философское течение бунинской прозы, нашедшей свое вершинное выражение в «Жизни Арсеньева», распадается на два русла.

Первое составляют «краткие рассказы», собранные в 1931 году в книгу «Божье древо». Сборник получил название по первому рассказу, построенному в форме дневника: в основу легли заметки Бунина лета 1912 года о его разговорах с садовым сторожем в Глотова. Далее шли пестрые лирические зарисовки прошлой русской жизни («Петухи», «На Базарной», «Полдень», «Бродяга» и др., всего в книге 51 рассказ), которые на первый взгляд казались похожи на мимолетные записи, сделанные для себя. Бросающееся в глаза сходство со «Стихотворениями в прозе» Тургенева не умаляло, а только подчеркивало совершенство *«словесной живописи»* Бунина — в этом были согласны внимательный критик и многолетний корреспондент П. М. Бицилли⁴⁰ и самый едкий критик русский эмиграции Ходасевич. Именно по поводу этого сборника Ходасевич сформулировал мысль, ставшую затем аксиомой: «<...> путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию — и только через нее». Речь в данном случае шла о сочетании предельной краткости (фрагмента как осколка целого) и единой интонации, переводящей разрозненные явления в элементы общей поэтической системы. Увиденные заново, они и описаны были

³⁸ См.: Морозов С. Н. История подготовки Собрания сочинений И. А. Бунина в издательстве «Петрополис» (по материалам переписки) // Литературный факт. 2017. № 5. С. 248–265.

³⁹ Денежная часть премии в 1933 году составляла примерно 715 тыс. французских франков (по оценке Ф. А. Степуна — совокупный бюджет Бунина на 12–15 лет жизни, см. «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Т. 1. С. 735), при этом десятую часть премии Бунин раздал эмигрантским организациям и нуждающимся писателям.

⁴⁰ Ему принадлежит приведенная цитата, см.: Бицилли П. М. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Божье древо. Париж, 1931] // Числа. 1931. № 5. С. 222–223. В частности, Бицилли пишет о том, что ««Божье древо» — самое совершенное из всех творений Бунина и самое показательное. Ни в каком другом нет такого красноречивого лаконизма, такой четкости и тонкости письма, такой творческой свободы, такого поистине царственного господства над материей. Никакое другое поэтому не содержит поэтому столько данных для изучения его метода <...>» (ср. далее отзыв Ходасевича).

Буниным «в новых языковых и стилистических формах».⁴¹ Жанр отрывка как законченного текста будет продолжен Буниным в 1940-е годы при работе над рассказами «Темных аллей».

Второе, и тоже весьма своеобразное в жанровом отношении русло прозы Бунина 1930-х годов образует синтез мемуарно-философского повествования, высшим выражением которого становится книга «Освобождение Толстого» (1937). Бунин признавался, что Толстой близок ему «не только как художник и великий поэт, но и как религиозная душа».⁴² В книге приводятся воспоминания (собственные и других людей) и воссоздается метафизический образ Толстого. Но если ценность личных воспоминаний Бунина была безусловно признана современниками, то главный концепт книги, вынесенный в ее заглавие, для большинства остался скрыт. Между тем ко времени создания книги он стал уже лейтмотивом бунинской прозы: еще в «Цикадах» (см. выше) Бунин приводил определение художников, поэтов как «особого рода людей», которые способны «выйти из Цепи» долгих перерождений: это люди, «райски чувственные в своем мироощущении, но рая уже лишённые», «уже жаждущие раствориться, исчезнуть во Всеедином и вместе с тем еще люто страждущие, тоскующие о всех тех ликах, воплощениях, в коих пребывали они, особенно же — о каждом миге своего настоящего» (*Бунин-9*, 5. С. 306). Только Бицилли увидел в бунинской книге «легенду» о Толстом, а в самом Толстом конфликт двух миропониманий, «восточного» и «западного», между которыми смертный человек должен выбрать: или августино-дантовский Град Божий и устремление к личному Богу — или растворение «я» во Всеедином без надежды на личное бессмертие. Разум говорит о невозможности их объединения, а душа ищет и требует его, и примирить эти равновеликие устремления было бы возможно только на пути «освобождения “духа и души”». По этому пути и шел Толстой, по нему хотел бы пройти и Бунин: его «легенда» о Толстом была отражением и его личного опыта и миропонимания.⁴³

* * *

Годы Второй мировой войны Бунины снова проводят в Грассе. В сентябре 1940 года им удалось снять виллу «Jeannette», стоящую высоко над городом. В дневнике этого времени Бунин постоянно отмечает события советско-финской войны (1939–1940), германские бомбардировки Лондона (осень 1940 года), вступление в войну все новых стран, захваты Германией все новых территорий. Особенную остроту эти переживания приобретают с нападением Германии на Советский Союз. При этом юг Франции до ноября 1942 года оставался «свободной зоной», затем был

⁴¹ Ходасевич В. Ф. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Божье древо. Париж, 1931] // Возрождение (Париж). 1931. 30 апр., № 2158.

⁴² См. письмо Бунина к М. В. Карамзиной от 20 июля 1938 года (ЛН 1973, 1. С. 670). К теме Толстого именно в эти годы Бунина подтолкнула публикация мемуарных записей дочери Толстого Александры Львовны (Толстая А. Л. Из воспоминаний // Современные записки. 1931–1933. Кн. 45–52) и дружеские споры с Е. М. Лопатиной. После смерти Лопатиной (в сентябре 1935 года) Бунин не раз вспоминал ее рассказы о семье писателя (с которой она была знакома), их общую юношескую увлеченность Толстым (в конце 1890-х годов в Москве) и встречи в Грассе в начале 1930-х годов: «Освобождение Толстого» можно рассматривать как продолжение их разговоров.

⁴³ См.: Бицилли П. М. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Освобождение Толстого. Париж, 1937] // Русские записки. 1938. № 4. С. 198–200.

занят итальянцами, после выхода Италии из войны, с сентября 1943 по август 1944 года — немцами. Из окон бунинского дома была видна огромная панорама воздушных боев у Лазурного берега, с мая 1944 года Грасс подвергался частым (и всё более ночным) налетам союзнической авиации,⁴⁴ в том же августе мимо виллы, стоявшей на древней Наполеоновой дороге (Route Napoléon) на выезде из города, проходили отступавшие гитлеровцы.⁴⁵ Лучшие рассказы позднего Бунина были написаны здесь в самые голодные и страшные месяцы войны.⁴⁶ Посылая «Темные аллеи» З. А. Шаховской Бунин, написал на книге: «“Декамерон” написан был во время чумы. “Темные Аллеи” в годы Гитлера и Сталина — когда они старались пожирать один другого».⁴⁷

Еще осенью 1940 года М. О. и М. С. Цетлины и М. А. и Т. М. Алдановы уехали в США.⁴⁸ Они звали Буниных с собой, но, как и в 1919 году (тогда в Одессе), Бунин решил остаться, а они, как и 20 лет назад, старались всеми силами облегчить его жизнь по ту сторону границы. В последнюю встречу с Алдановым Бунин говорит о том, что «работает теперь с огромным, уже много лет не испытанным увлечением <...> над циклом любовных рассказов, местами настолько откровенных, что не знает, сможет ли он их когда-нибудь напечатать» (см.: Бахрах. С. 70–71). Через несколько месяцев Бунин пошлет рассказы «Темных аллей» Алданову в Америку, и тот напечатает их в первых номерах «Нового журнала».⁴⁹ Там же, в Нью-Йорке выйдет первое издание книги (1943; второе издание — Париж, 1946).

Смысл «Темных аллей» и невиданную доселе в русской литературе откровенность в описании любовного чувства Бунин объяснял слитностью в любви

⁴⁴ Из письма Бунина Б. К. Зайцеву, 25 мая 1944 года: «<...> опять сирена и опять все побережье и весь Грасс и вся наша дача дрожат от грохота, зеленые огни сверкают между Нищей и Антибами» (Новый журнал. 1979. Кн. 137. С. 136–137).

⁴⁵ Об этом, в частности, в беллетризованных воспоминаниях А. В. Бахраха, который с октября 1940 по октябрь 1944 года пользовался приютом Бунина в Грассе, см.: Бахрах А. В. Бунин в халате. По памяти, по записям / Сост., вступ. ст., коммент. Ст. Никоненко. М.: Вагриус, 2006. С. 162. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте: Бахрах, с указанием страницы.

⁴⁶ За осень 1940 года Буниным написано 14 рассказов, составивших основную часть его книги «Темные аллеи» («Руся», «Таня», «В Париже», «Гаяя Ганская», «Генрих» и др.). Прежде, в 1937–1938 годах были написаны «Кавказ», «Баллада», «Степа», «Муза», «Темные аллеи» и «Поздний час» (о нем Бунин тогда писал, что он «лучше всего», см. Устами Буниных, 3. С. 48; там же — об истоках некоторых рассказов). Весной 1941 года будет написан самый большой рассказ цикла — «Натали», в 1943–1944 годах — рассказы, вошедшие во второе издание книги (среди них абсолютные шедевры — «Холодная осень» и «Чистый понедельник»).

⁴⁷ Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. Paris, 1975. С. 158.

⁴⁸ Начало войны, смерть одних и отъезд других друзей не могли не восприниматься как еще один рубеж жизни: «кончается наша прежняя, долгая и сравнит<ельно> благополучная эмигрантская жизнь. Да, 20 лет, треть человек<еской> жизни мы в эмиграции», — писал тогда Бунин (Устами Буниных, 3. С. 73; запись 30 октября 1940 года).

⁴⁹ Изначально предполагалось, что «Новый журнал», призванный сменить закрытые в 1940 году «Современные записки», будет издаваться под редакцией Бунина и Алданова, затем к ним присоединился М. О. Цетлин. Уже в США Алданов и Цетлин стали основателями и редакторами «Нового журнала», Бунин — одним из его постоянных авторов: в «Новом журнале» в течение многих лет печатались произведения Бунина, а после его смерти материалы его архива.

душевного и телесного начал, их взаимным умножением и прямой связью с самыми сущностными и фатальными законами бытия. В ноябре 1943 года, посылая рассказы из будущего второго издания Б. К. Зайцеву, Бунин писал: «Книга эта называется по первому рассказу “Темные аллеи”⁵⁰ — во всех следующих дело идет, так сказать, тоже о темных и чаще всего весьма жестоких “аллеях любви”. Рассказы эти большей частью в лист, но есть и в одну страничку, это меня последнее время очень занимает — самая крайняя сжатость, хотя я и всегда был на этом довольно помешан».⁵¹ Почти теми же словами — предупреждая упреки в излишнем эротизме его последних сочинений⁵² — в письме к Тэффи от 23 февраля 1944 года: «<...> содержание их вовсе не фривольное, а трагическое. Есть несколько слов и строк в двух-трех из этих рассказов действительно слишком резких, но я их для печати уже вычеркнул, а все прочее я готов защищать до последней капли крови, — это все прочее совершенно необходимо в своем “натурализме”, то есть вещественности, без которой <...> никак нельзя сказать ничего не только “трагического”, но просто не стоит город городить». Тэффи, прочитав бунинские рассказы, полностью подтвердила: «Книга трагическая. Автор много в жизни своей писал о смерти, но эта книга “о любви” мрачнее и трагичнее его слов о смерти».⁵³

После «Темных аллей» (в ноябре 1944 года) Бунин пишет и посылает Б. К. Зайцеву рассказ «Мистраль». В нем, как до этого в рассказе «Возвращаясь в Рим» (1937), Бунин проецирует свое ощущение настоящего на давно прошедшие времена Римской империи, которые кажутся ему его собственными, и смотрит на жизнь своего «я» как будто из вечности. Сигналами эха, созвучия между настоящим и давним оказываются те же приметы пейзажа (дикие селения, долины среди гор, пастушеский костер и т. д.), которые сопровождали его объяснение сути поэзии в стихотворении «В горах» (1916), заглавный образ рассказа «Мистраль» пронизывает и последнее бунинское стихотворение «Ночь» («Ледяная ночь, мистраль...», 1938; 1952).

* * *

Во второй половине 1940-х годов внутри эмиграции произошла резкая поляризация между теми, кто после победы в мировой войне готов был признать историческую правоту советской России (в бунинском кругу к ним принадлежали Н. Рошин и Л. Зуров), и теми, кто не желал ей победы даже после нападения на нее

⁵⁰ Далее в сноске: «Там вспоминаются стихи <Н. П. Огарева>: “Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...”»

⁵¹ Бунин И. А. Письмо Б. К. Зайцеву, 11 ноября 1943 года (Новый журнал. 1979. Кн. 137. С. 125).

⁵² Таких упреков будет множество, и среди скептиков окажутся и близкие Бунину Б. Зайцев и Ф. Степун. В данном случае точнее их оказался Г. Адамович: «Бунинская книга кажется необыкновенной и смелой лишь в литературе русской, где по историческим условиям дух Возрождения никогда силен не был <...> Когда-нибудь смешно и грустно будет вспоминать, что Бунину на старости лет приходилось выслушивать обвинения в потворстве “низким инстинктам”» (Адамович Г. В. Еще о Бунине (по поводу «Темных аллей») // Адамович Г. В. Одиночество и свобода / Сост., послесл., примеч. О А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2002. С. 114–115).

⁵³ Переписка Тэффи с И. А. и В. Н. Буниными. 1939–1948 / Публ. Ричарда Дэвиса и Эдит Хейбер // Диаспора: Новые материалы. Вып. II. СПб.: Феникс, 2001. С. 506, 509.

фашистской Германии (из прежних добрых знакомых Бунина — И. С. Шмелев и Н. Н. Берберова). На раскол повлияло и заметно усилившееся советское влияние: в октябре 1944 года в Париже был создан «Союз русских патриотов» (позднее «Союз советских граждан»), в июне 1946 года вышел указ Президиума Верховного Совета СССР о восстановлении в гражданстве СССР подданных бывшей Российской Империи (соответствующее заявление требовалось подать до 1 ноября), в ноябре 1947 года Союз русских писателей и журналистов (его председателем стал Б. К. Зайцев) внес в свой устав изменения, согласно которым взявшие советские паспорта исключались из Союза. Еще в самом начале этих событий, 1 декабря 1944 года Бунин напишет в дневнике: «Русские все стали вдруг красной красной. У одних страх, у других холопство, у третьих — стадность» (*Устами Буниных*, 3. С. 174).

Бунин возвращается в Париж в мае 1945 года,⁵⁴ и первой же зимой он тяжело болеет воспалением легких (с тех пор болезни повторяются всё чаще). Тем не менее, оказавшись в круговороте парижской общественной жизни, Бунин сохраняет независимость и силу характера: его позиция в политических вопросах оставалась одной из самых твердых и взвешенных.

Осенью 1945 года через посредство советского посольства и Эльзы Триоле⁵⁵ возобновляется переписка Бунина с Н. Д. Телешовым, самым давним и близким из его друзей, оставшихся в Москве; ее главная тема — возможное издание Бунина в СССР.⁵⁶ Вскоре, 21 ноября 1945 года Бунин по приглашению посла А. Е. Богомолова посещает советское посольство. Со стороны Бунина этот визит, вероятнее всего, был продиктован желанием разъяснить условия и сроки издания его произведений на родине, о которых он на тот момент не имел никакого представления. Не получив ответа и в ходе визита, Бунин только спустя два месяца узнает от Телешова, что его книга уже печатается в Госиздате. Это сообщение приводит Бунина в отчаяние: он никак не ожидал, что издание будет предпринято без обращения к нему за выбором произведений, без договора и, как и прежние (и будущие) издания в СССР, без гонорара. Его протесты через Телешова и напрямую в издательство закрывают вопрос о прижизненном издании Бунина в Советском Союзе.

Тем не менее сам факт беседы Бунина с советским послом, как и встречи в июле–августе 1946 года с приехавшим тогда в Париж К. М. Симоновым, становятся причиной кривотолков о его желании вернуться в СССР. Они разрастаются еще больше, когда после исключения из Союза русских писателей и журналистов новоявленных советских граждан Бунин (11 декабря 1947 года) заявляет о своем выходе из Союза. Как бы он сам ни старался уйти от политической трактовки этого шага (раньше и гораздо громче Союз покинул целый ряд литераторов), именно как проявление «просоветских» настроений воспринимают это решение ближайшие друзья Бунина прошлых лет Б. К. Зайцев и М. С. Цетлина — и Бунин расстается с ними навсегда. Для него возвращение в нынешнюю Россию, даже в его умозрительной плоскости и особенно после неудачи с московским изданием, было невозможно, а

⁵⁴ В последующие годы (1947–1950) он еще четыре раза будет приезжать на юг, но уже не в Грасс, а в расположенный неподалеку Жуан-ле-Пен, где для писателей был организован «Русский дом».

⁵⁵ Об этом см. напр.: Бахрах. С. 164.

⁵⁶ См.: Переписка <И. А. Бунина> с Н. Д. Телешовым (1897–1947) / Предисл. и публ. А. Н. Дубовикова // ЛН 1973, 1. С. 471–638.

чтобы кто-то со стороны мог судить и говорить ему об этом что бы то ни было — и вовсе немыслимо. Это хорошо понимали и М. Алданов, прервавший из-за этого многолетние добрые отношения с Цетлиной, и Тэффи, припомнившая ей в этой ситуации недавние посулы Бунину советских эмиссаров⁵⁷: «Понимает ли она, что Вы потеряли, отказавшись ехать? Что Вы швырнули в рожу советчикам? Миллионы, славу, все блага жизни. И площадь была бы названа сразу Вашим именем, и станция метро, отделанная малахитом, и дача в Крыму, и автомобиль, и слуги. Подумать только! — Писатель академик, Нобелевская премия — бум на весь мир! И всё швырнули им в рожу. Не знаю — другого, способного на такой жест <...>».⁵⁸

Последние годы Бунина прошли в глубокой бедности и болезнях, но он никогда не пожалел об этом «жесте» и подытожил свои раздумья о нем в поздней записной книжке: «Что бы дала мне Россия за эти 30 лет! Дьявол играл в карты».⁵⁹

В 1950 году были изданы «Воспоминания» Бунина (Париж: Возрождение) — книга автобиографических заметок и мемуарных очерков, изумившая читателей насмешливым тоном, резкостью и отточенностью суждений, особенно по отношению к поэтам-модернистам, уже давно признанным современниками. На этом фоне «потерялись» глубокие и благодарные воспоминания об А. И. Эртеле, А. П. Чехове, С. В. Рахманинове, Ф. И. Шаляпине и других дорогих Бунину спутниках его долгой жизни. Впрочем, Чехову (к 50-летию его смерти) Бунин задумал посвятить отдельную книгу, но закончить ее уже не успел.

Бунин умер в Париже 8 ноября 1953 года и был похоронен на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа. Книга «О Чехове» была подготовлена к печати его вдовой В. Н. Буниной и вышла в 1955 году (предисл. М. Алданова; Нью-Йорк: Изд. им. Чехова). Последними прижизненными книгами стали первое полное издание «Жизни Арсеньева» (1952) и вышедшие в феврале 1953 года в том же издательстве два сборника произведений разных лет: «Весной в Иудее. Роза Иерихона» и «Митина любовь. Солнечный удар».⁶⁰

На протяжении жизни Бунин много раз принимался за пересмотр своего литературного наследия, черновики обычно не хранил, многие дневники уничтожил, на случай будущих переизданий оставил целый ряд очень четких, но порой взаимоисключающих распоряжений. В последние годы он снова и снова правил тексты в двух главных своих собраниях: в Полном собрании сочинений, выпущенном Товариществом А. Ф. Маркс в 1915 году, и в собрании сочинений, вышедшем в берлинском издательстве «Петрополис» в 1934–1936 годах. При этом отбор и правку текстов для гипотетического будущего издания Бунин вел параллельно в нескольких

⁵⁷ В этой связи см. запись В. Н. Буниной 27 мая 1946 года: «Предлагают Яну полет в Москву, туда и обратно, на две недели, с обратной визой» и ее позднее (1951) заключение: «О возвращении нашем в Россию не могло быть никаких переговоров, т. к. мы ни в коем случае туда и не думали ехать. Были предложения, уговоры, на которые даже серьезно не отвечали, так они были нелепы при отношении к большевикам, какое было и есть у Яна» (Устами Буниных, 3. С. 181, 202).

⁵⁸ Письмо Тэффи И. А. и В. Н. Буниным, 8 января 1948 г. см.: Переписка Тэффи с И. А. и В. Н. Буниными. 1939–1948. С. 548.

⁵⁹ РАЛ. MS 1066/553. Л. 11.

⁶⁰ См. примеч. 17 и 16.

экземплярах одних и тех же томов и свести воедино правку своих текстов не успел.⁶¹ Его стремление выпустить свое «идеальное» собрание растворилось в его собственном творческом сознании и в его архиве.

Оглядываясь на пройденный им в литературе путь, Бунин понимал и его ценность, и его своеобразие. Она из его последних записей сделана 16 февраля 1953 года: «С конца третьего десятилетия моей жизни и чем дальше, — вплоть почти до восьмидесяти лет, — все сильнее и сильнее становился мой художественный талант, достигая иногда просто чудодейственной изобразительности (при всей ее краткости, сжатости) лиц, событий, природы, так что никак не одну свою собственную жизнь пережил я на своем веку, а множество и других, изданных мною в моих повестях, рассказах и даже стихотворениях».⁶²

⁶¹ До сих пор выходявшие издания (за исключением последнего издания поэзии: Бунин И. А. Стихотворения: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подгот. текста, примеч. Т. М. Двинятиной. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Вита Нова, 2014) не учитывали этой особенности творческого наследия Бунина. Его будущее полное научное собрание сочинений еще предстоит. В нем должны быть учтены все архивные материалы: как те, которые находятся в различных российских архивах, так и обширнейший эмигрантский архив Бунина, который хранится в Русском архиве в Лидсе (РАЛ, Великобритания).

⁶² РАЛ. MS 1066/465.

ГАЙТО ГАЗДАНОВ

Гайто Газданов (1903–1971) — так подписывал свои произведения русский писатель осетинского происхождения Гайтó¹ (Георгий Иванович) Газданов. Наряду с В.В. Набоковым, Б.Ю. Поплавским, В.С. Яновским, В.С. Варшавским, А.С. Гингером и др. он относится к тем писателям младшего поколения русского зарубежья, которые начали писать уже в эмиграции. Поэтому на становление его как писателя оказали влияние не только русские (в первую очередь Ф.М. Достоевский и Л. Н. Толстой), но и западные авторы (в частности, М. Пруст, Дж. Джойс, Л.-Ф. Селин). В 1930-х годах Газданова и Набокова считали двумя лучшими прозаиками младшего поколения писателей первой русской эмиграции. И хотя с течением времени Набоков снискал известность во всем мире, а слава Газданова пока еще мало простирается за пределы России и русского языка, огромная роль, сыгранная этим писателем в развитии русской литературы XX века, с каждым годом становится все очевиднее.

Общая характеристика творчества Гайто Газданова. В историю русской литературы Гайто Газданов вошел главным образом своими девятью законченными романами. Наибольшую известность ему принесли исповедально-автобиографический «Вечер у Клэр» (1930)², в котором были претворены воспоминания писателя о детстве в России и о его участии в Гражданской войне, и «Ночные дороги» (1939–1940, 1952), своего рода дневник впечатлений Газданова от ночного Парижа в годы его работы таксистом. Остальные романы писателя представляют собой сюжетные повествования, среди которых встречаются даже произведения с почти детективным сюжетом («Призрак Александра Вольфа», 1947–1948 и «Возвращение Будды», 1949–1950).

В 1928–1931 годах Газданов учился на историко-филологическом факультете Сорбонны. Писатель свободно и без акцента говорил по-французски. В «Ночных дорогах» есть один неоднократно повторяющийся с небольшими вариациями эпизод. Герой-рассказчик отвергает предположения клиентов-французов, возмущенных чересчур независимым, по французским понятиям, поведением водителя, что он иностранец, и утверждает, что родился в Париже на улице Бельвиль. Прекрасное владение французским языком и неплохое знакомство с парижским арго давали этой мистификации все признаки правдоподобия.

Тем не менее, в отличие от Набокова, Газданов сознательно всю жизнь писал по-русски. Более того, несмотря на прекрасное знакомство с западной литературой, причем с французской — в основном в оригинале, писатель целенаправленно старался развивать литературу «в ее не европейском, а русском понимании». Этот принцип сам Газданов сформулировал в своей известной статье «О молодой эмигрантской литературе» (1936). Приведя слова Толстого о необходимости «правильного

¹ Ударение в имени писателя падает на второй слог.

² Здесь и далее в скобках приводятся даты первой публикации произведений.

морального отношения автора к тому, что он пишет», он называет такое знание «одним из законов искусства и одним из условий возможности творчества»³.

Эта установка предопределила непричастность позднего Газданова к той тенденции, которую ярче всего выразил в своем творчестве Набоков и которая привела в конце концов к возникновению литературы постмодернизма. В своем послевоенном творчестве Газданов переходит с эстетических позиций, связанных в первую очередь с наследием Достоевского, на позиции последователей Толстого. Особенно отчетливо это отразилось в известном письме Газданова к Г.В. Адамовичу от 28 сентября 1967 года, в котором о «Смерти Ивана Ильича» сказано: «страшнее и глубже, чем весь Достоевский», а последнему в уничижительном смысле противопоставлен Набоков: «в одной пятке Достоевского больше ума и понимания, чем во всех произведениях Набокова, вместе взятых» (V, 157).

Тем не менее, даже позиция позднего Газданова далека от той линии в литературе русского зарубежья, которая, в частности, связана с именами Бориса Зайцева и Ивана Шмелева. Сдержанно относившийся к религии Газданов в том же письме к Адамовичу так отзывается, например, о религиозной философии: «это какой-то “нонсенс” — о какой философии, то есть свободном искании истины может быть речь, если истина известна раз навсегда <...>. Религия, мне кажется, не терпит ни размышлений, ни философствования и органически противоположна свободе. Тысячу раз предпочитаю Платона» (V, 159).

Навсегда оставшись верным русскому языку, Газданов-писатель, тем не менее, в своем позднем творчестве отказался от эмигрантской темы и начал писать романы о французской жизни, в которых лишь спорадически встречаются (да и то не во всех из них) русские герои. Таковы три последних из девяти завершенных романов: «Пилигримы» (1953–1954), «Пробуждение» (1965–1966) и «Эвелина и ее друзья» (1968–1971). В этих произведениях сполна проявилось то «русское» понимание литературы, о котором Газданов писал в статье «О молодой эмигрантской литературе». При этом «Пилигримы» (как и оставшийся незавершенным роман «Переворот», 1972) даже отмечены явной дидактической и социально-утопической тенденциями.

Между тем написанные ранее произведения Газданова были не только свободны от дидактизма, но и проникнуты отчетливой и целенаправленной критикой идеологизма и рационализма, связанной с влиянием на писателя философии атеистического экзистенциализма. Уже в первом романе «Вечер у Клэр» такой образ мыслей прямо внушается дядей Виталием автобиографическому герою-рассказчику: «никогда не становись убежденным человеком...» (I, 122). Антиидеологизмом и антирационализмом отмечены почти все произведения писателя. В некоторых из них эти принципы звучат как отчетливый и отдельный мотив, а в романе «Эвелина и ее друзья» они даже легли в основу его внутреннего сюжета. Позиция героя-рассказчика, казалось бы, разделяемая автором на протяжении большей части романа, в конце его оказывается ошибочной и претерпевает решительные изменения.

Первые три романа Газданова: «Вечер у Клэр», «История одного путешествия» и «Ночные дороги» — имели ярко выраженный автобиографический характер (не

³ Газданов Гайто. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. I. С.749, 750. Далее ссылки на произведения Газданова приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома римской и страницы арабской цифрами.

столь заметный во втором из них, поскольку повествование в нем ведется в третьем лице). Последующие три романа: «Полёт» (1939), «Призрак Александра Вольфа» и «Возвращение Будды» — свободны от прямой исповедальности. Впрочем, два последних, как и «Вечер у Клэр» и «Ночные дороги», написаны от лица героя-рассказчика (в терминологии Ж.Женетта «гомодиегетического повествователя»), наделенного чертами внутреннего облика писателя. В 1950-х–1960-х годах Газданов, казалось бы, окончательно переходит к традиционной романной форме с объективированными героями («Пилигримы» и «Пробуждение»). Тем не менее, «Эвелина и ее друзья» — это отчасти возвращение к исповедальной прозе, причем, значительно осложненной наличием четкого сюжета.

Рассказ «Черные лебеди». В новеллистическом наследии писателя выделяется рассказ «Черные лебеди» (1929). С одной стороны, он представляет собой произведение, варьирующее экзистенциальное представление о смерти как двери в иное бытие, воспринятое Газдановым от позднего Толстого. С другой, рассказ построен на полемически переосмысленных мотивах творчества Достоевского. Его главный герой Павлов, сообщаящий герою-рассказчику точную дату своего самоубийства и, несмотря на все аргументы последнего, исполняющий свое намерение, в ответ на вопрос о Достоевском «молодого поэта, увлекавшегося философией, русской трагической литературой и Ницше», называет этого русского писателя «мерзавцем» и «истерическим субъектом, считающим себя гениальным, мелочным, как женщина, лгуном и картежником на чужой счет». «Если бы он был немного благообразнее, он поступил бы на содержание к старой купчихе», — добавляет он, а на вопрос о творчестве Достоевского реагирует следующим образом: «— Это меня не интересует <...> я никогда не дочитал ни одного его романа до конца. Вы меня спросили, что я думаю о Достоевском. В каждом человеке есть одно какое-нибудь качество, самое существенное для него, а остальное — так, добавочное. У Достоевского главное, что он мерзавец» (I, 672).

Как уже отмечалось, в своей характеристике Достоевского Павлов «пользуется художественными средствами самого Достоевского: “благообразие” — многократно используемый в последних романах (особенно “Подростке”) авторский термин; фактически Достоевский приравнивается к собственному персонажу — черту из кошмара Ивана Федоровича (“Братья Карамазовы”, кн. 11, “Брат Иван Федорович”, гл. 9. “Черт. Кошмар Ивана Федоровича”), “приживальщику... умеющему составить партию в карты”, мечтающему “воплотиться... в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху”. Мелочность, пошлость черта (“он не сатана... он просто черт, дрянной, мелкий черт...”) Ивану тяжелее всего вынести» (I, 854; коммент.).

Впрочем, по мнению В. З. Гассиевой и Л. Калоевой, «аналогия выходит за рамки “Братьев Карамазовых” и охватывает “Бесов” и “Бедных людей”. Павлов подобен не столько Ивану Карамазову, сколько Кириллову из “Бесов” и Макару Девушкину из “Бедных людей”. С первым роднит его то, что они оба — хладнокровные самоубийцы по убеждению, а со вторым — реакция на художественные произведения с героями, словно с них списанными и оголяющими их внутренний мир, недовольство авторами за суровую правду о миропорядке»⁴.

⁴ Гассиева В.З., Калоева Л. Газданов и Достоевский. (Достоевский в публицистике и художественном мире Газданова) // Дон. 2007. № 12. С.204–208.

Особенно неожиданным, но от этого тем более интересным представляется второе из сопоставлений исследовательницы: «Вспомним, как был задет за живое “Шинелью” Гоголя Макар Девушкин и как болезненно, раздраженно среагировал он на гоголевскую правду: “Как! Так после этого и жить себе смирно нельзя, в уголочке своем <...>, чтобы и тебя не затронули, чтобы и в твою конуру не пробрались да не подсмотрели. <...> Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать <...>, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уже вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено! <...> Да ведь это злонамеренная книжка, Варенька <...>. Да ведь после такого надо жаловаться, Варенька, формально жаловаться». Чем это не подобие гнева Павлова против Достоевского, против его “жесточкого таланта”, против “высшего реализма” писателя, “изображения всех глубин души человека”?»⁵. Как видим, даже критика Достоевского представляет собой у Газданова палимпсест текста самого Достоевского и формулируется в соответствии с психологической логикой самого писателя.

Впрочем, и эти сопоставления Павлова с героями Гоголя и Достоевского отнюдь не исчерпывают вопроса. К ним необходимо прибавить параллели с Крафтом («Подросток»), а также с Ипполитом Терентьевым, с князем Мышкиным и с Фердыщенко («Идиот»), со Свидригайловым и Ставрогиным. Таким образом, в действительности в рассказе Газданова, в соответствии с художественной логикой самого Достоевского, писателя отрицает его же герой, перенесенный в новую эпоху и в особую культурную ситуацию (эмиграция, Париж). Достоевский и в самом деле возмущает Павлова, как Гоголь Макара Девушкина: по всей видимости, именно потому, что многих его героев он воспринимает как «пасквиль» на самого себя. Разумеется, таким пасквилом могли показаться Павлову в первую очередь именно «идейные самоубийцы» Достоевского: Кириллов, Крафт, Ипполит Терентьев.

На первый взгляд Павлов относится к тому же разряду «логических самоубийц», что и Кириллов, да, кстати говоря, и Крафт. В «Подростке» о Крафте это сказано не менее определенно, чем в «Бесах» о Кириллове: «...можно сделать логический вывод какой угодно, но взять и застрелиться вследствие вывода — это, конечно, не всегда бывает».⁶ И Кириллов, и Крафт действительно совершают самоубийство как логическое следствие определенного убеждения. Для Кириллова это бунт против Бога, его стремление «волю свою изъять» и тем самым утвердить себя как человекобога. Для Крафта — ощущение бессмысленности существования, поскольку «русский народ есть народ второстепенный» (13, 44).

Кажется, Павлов в этом отношении несколько не отличается от названных героев Достоевского. Он действительно обосновывает свое самоубийство логическим путем: «...живу я, как вы знаете, довольно скверно, в будущем никаких изменений не предвижу и нахожу, что это очень неинтересно. Дальнейшего смысла так же продолжать есть и работать, как сейчас, я не вижу» (I, 660). Однако все-таки речь у

⁵ Там же.

⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т. 13. С.135. Далее цитаты из Достоевского приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы арабскими цифрами в тексте.

Газданова идет лишь о бессмысленности существования и о скуке без какого-либо дополнительного идеологического обоснования самоубийства: «...никому решительно моя жизнь не нужна <...>. В Бога я не верю; ни одной женщины не люблю. Жить мне скучно: работать и есть? Меня не интересует ни политика, ни искусство, ни судьба России, ни любовь: мне просто скучно» (I, 673).

Таким образом, Павлов лишь по форме обоснования своего решения такой же «логический самоубийца», как Крафт и Кириллов, а по сути он экзистенциальный герой, в рассуждениях которого ощущаются, впрочем, и некоторые романтические ноты. Избрав в качестве своего героя представителя «бедных людей» среди эмигрантской интеллигенции, Газданов показывает, что обычно такие люди кончают с жизнью не по каким-то идейным мотивам, а вследствие разрыва человеческих связей и экзистенциального безразличия к чисто физическому существованию.

Аргументы против логического самоубийства имеют в «Черных лебедях» антирационалистический характер: «Вот вы говорите, что вам скучно и что в вашем существовании нет смысла. Как такие абстрактные идеи могут вас заставить совершить какой бы то ни было поступок, вернее, я считаю этот вопрос второстепенным. Представьте себе, что я работаю четырнадцать часов подряд, устаю как собака и становлюсь голоден так, точно не ел три дня. Затем я иду в ресторан, плотно обедаю, прихожу домой, ложусь на диван и закуриваю папиросу. На кой черт мне смысл? <...> Или еще, — продолжал я. — Представьте себе, что вы прожили год без женщины <...> и потом вы добились благосклонности девушки, которая становится вашей любовницей. Неужели и в этом вас будет интересовать смысл?» (I, 674).

Точка зрения героя-рассказчика «Черных лебедей», противопоставленная позиции Павлова, отдаленно напоминает взгляд Версилова на смысл жизни: «жить с идеями скучно, а без идей всегда весело»; «Ну, уж если очень одолеет скука, постарайся полюбить кого-нибудь или что-нибудь или даже просто привязаться к чему-нибудь» (13, 173, 178). Таким образом, герой-рассказчик «Черных лебедей» противопоставляет Павлову сознание бессмысленности вопросов о смысле жизни, в каком-то отношении развившееся из версильевского культа «живой жизни».

Быть может, как «пасквиль» на самого себя Павлов мог воспринять и то, что большинство героев-самоубийц у Достоевского неоднократно откладывает исполнение своего намерения. Целый ряд газдановских характеристик Павлова как будто бы направлены на то, чтобы подчеркнуть отличие его от Кириллова, и в особенности от Ипполита Терентьева. «Этот человек никогда не лгал и не хвастался», — сказано в самом начале рассказа сразу после слов героя-повествователя о том, что Павлов говорил о своем намерении застрелиться 25 августа и что 26 августа его труп был обнаружен в Булонском лесу. Поскольку тип самоубийцы в читательском сознании того времени прочно ассоциировался с некоторыми героями Достоевского, отмеченная выше черта Павлова подчеркивает его отличие от них, в особенности от Ипполита Терентьева.

Во время последней встречи герой-рассказчик лишь очень недолго пытался убедить Павлова отказаться от самоубийства. Его ремарка: «Я не был бы так лаконичен, если бы не знал, что Павлов никогда не меняет своих решений и что отговаривать его — значит попусту терять время» (I, 660) — не только еще раз противопоставляет Павлова героям Достоевского. Одновременно и сам герой-рассказчик оказывается противопоставлен тем героям Достоевского, которые, с одной стороны,

неоднократно и подолгу убеждают, например, Кириллова отказаться от его намерения, и с другой — напротив, торопят его (таким, как Петр Верховенский).

Резкий отзыв Павлова о Достоевском следует сразу за многочисленными мелкими эпизодами из жизни этого героя и окружающих его людей. Практически к каждому из этих эпизодов можно без особого труда обнаружить прямые параллели в творчестве Достоевского. В частности, прекрасно понимая, что его обманывают, Павлов неоднократно одалживает деньги. Это представляет собой отчетливую параллель к тем страницам романа «Идиот», где князь Мышкин, одалживает деньги Келлеру, который для того, чтобы их получить, вначале исповедуется ему (8, 256–259). Особенно напоминает Келлера, не скрывавшего от Мышкина, на что ему нужны деньги, «русский хромой», который «с необыкновенной быстротой» рассказывает о себе разные истории и при этом спрашивает деньги у героя-рассказчика «почти наставительно», а потом его видят в кафе за бутылкой вина (I, 667). Этот параллелизм только подчеркивает серьезное отличие Павлова от героя-рассказчика и от Мышкина. Одалживая деньги попрошайкам, он разговаривает с ними скорее тоном Лизаветы Прокофьевны Епанчиной: «В общей сложности я заплатил вам пятьдесят франков: я считаю, что таких денег вы не стоите», «Я другому человеку не дал бы; но ведь он не человек, я ему сказал это» (I, 665, 667).

Наконец, самоубийство Павлова также обставлено им в духе Достоевского, а сам образ «черных лебедей», давший заглавие всему рассказу, по-видимому, нужен не в последнюю очередь для того, чтобы мотивировать замену Америки (у Достоевского) на Австралию. То, что Павлов «в сущности, уезжает в Австралию», — разумеется, почти цитата из Свидригайлова. Однако гораздо важнее географических предпочтений наполнение героем Газданова идеи смерти, — относительно которой у Свидригайлова с его специфическими представлениями даже о потусторонней жизни никаких иллюзий не было (ср.: 6, 272, 473, 474), — особым мистическим восторгом избавления от тела, о котором писал Лев Шестов, говоря о Плотине. Намерение совершить самоубийство, которое Свидригайлов имеет в виду, говоря о своем якобы предстоящем отъезде на другой континент, у Газданова, как и у Толстого и Шестова, оказывается и в самом деле дверью в иное, лучшее существование. Первая часть книги «На весах Иова», посвященная Достоевскому, открывается и заканчивается словами Эврипида, в которых Шестов усматривает «смысл всех творений Достоевского»: «Кто знает, — может, жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь».⁷

Таким образом, с точки зрения интертекстуальных связей с Достоевским, рассказ Газданова имеет метатекстуальный характер («пересказ, вариация, дописывание чужого текста и интертекстуальная игра с претекстами»)⁸. Преобладает у Газданова второй из этих типов: вариация на тему претекста. Едва ли не большая часть мотивов этого рассказа представляют собой чистую экстраполяцию героя Достоевского в современное Газданову русское зарубежье.

Павлов оказывается похож также и на ранних героев Достоевского, петербургских «мечтателей». Он периодически бросает работу и целые дни «думает» дома: «я

⁷ Шестов Л. На весах Иова (Странствования по душам) // Шестов Л. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 25.

⁸ Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М., 2000. С.142–143. О типологии межтекстовых отношений см. также: Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008. С.83–111.

узнал, что Павлов, этот непоколебимый и непогрешимый человек, был, в сущности, мечтателем» (I, 668). Целые дни проводит дома, размышляя, и Кириллов. Не исключено, что параллели из произведений Достоевского можно подобрать и к целому ряду других эпизодов рассказа и к иным особенностям характера Павлова (например, к его ночным прогулкам и размышлениям о Сен-Симоне, стопроцентной честности в настоящем и воровству в прошлом, скептицизму по отношению к университету и тайному окончанию его, только усилившему этот скептицизм, его удовлетворенности тем, что «все-таки на свете много дураков» (I, 669) и отказу взять деньги у Свистунова («мне не нравится ваша услужливость» — I, 670), прямому «Вы мне не нужны» (I, 672) в ответ на предложение сожительств со стороны женщины и единственному, странному увлечению «черными лебедями»). Однако скорее большинство из них все же имеют не литературное, а реально-биографическое происхождение, связано с поэтом Б.Ю.Поплавским и с самим Газдановым.

Диалог-спор с Павловым героя-рассказчика кончается скорее его переходом на позиции Павлова (герою-рассказчику в то утро кажется, что он «только что услышал и понял» «самые важные вещи» — I, 676), чем наоборот. Это обстоятельство, а также наличие автобиографических черт в образе Павлова показывает, что все же экзистенциальная позиция в рассказе доминирует. Эта экзистенциальная позиция, которой еще нет ни у одного из героев Достоевского и которая может быть понята лишь в контексте мировоззренческого перехода от Достоевского к Чехову, затем к Шестову и, наконец, к Газданову, Поплавскому и Набокову), и отличает Газданова от Достоевского в первую очередь. Ее проявление можно видеть и в восходящем к позднему Толстому понимании смерти как инобытия. Недаром Павлов верит в то, что смерть — это лучший способ осуществления его мечты, который, по крайней мере, не грозит возможностью разочарования в ней: «В сущности, я уезжаю в Австралию».

Общая картина мира у Газданова, следовательно, выглядит следующим образом. Мир русской эмиграции в Париже — это мир различных типов русского человека, лучше всего запечатленных, а может быть, отчасти и созданных Достоевским, перенесенный в современную эпоху и в абсолютно чуждую для них окружающую обстановку. Следствием чего становится удвоенное отчуждение — этнокультурное отчуждение русского героя от Франции (впрочем, едва намеченное в рассказе) и экзистенциальное отчуждение современного интеллигента от мира окружающего пространства, «всемства».

Исповедально-автобиографические романы. Творчество Газданова 1920-х — 1940-х годов было посвящено не замкнутому миру русской эмиграции в Париже, а взаимоотношениям этого мира с чуждым ему миром буржуазной Франции. Тема этнокультурного притяжения и отталкивания, пожалуй, — центральная тема Газданова, начиная с «Вечера у Клэр» (1930) и кончая «Ночными дорогами» (1939–1940, 1952).

Представляется, что именно билингвизм Газданова, а также рефлексия по поводу интеркультурных межличностных отношений русских и французов и транскультурных метаморфоз, которые происходят с человеком в инокультурной среде, не в последнюю очередь и сделали его писателем. Его первый роман «Вечер у Клэр», в противоположность широко распространенным представлениям, — произведение

не столько о дореволюционной России и даже не столько об увлечении героя француженкой Клэр, сколько о его «романе» с Францией.

Как известно, прототипом Клэр была русская Татьяна Пашкова, в которую Газданов был влюблен в Харькове, которую прозвали «Клэр» за светлые волосы, которая осталась в России и которой вплоть до начала 1930-х годов он писал письма.⁹ Следовательно, реальная автобиографическая основа произведения толкала Газданова в сторону такого любовного сюжета, который позволил бы развить ностальгические мотивы. Однако писатель решительно преобразует ее, и именно потому, что художественная проблематика романа лежит в совершенно иной плоскости. Дореволюционная жизнь героя-рассказчика описана не столько с ностальгией,¹⁰ сколько как вариант судьбы Будды, теряющего интерес к жизни после смерти отца и обретающего его по-настоящему только за пределами его чудесного замка — России. Сюжет романа оказывается трансформированным сюжетом гомеровской «Одиссеи», внутри которого заключены эпизоды Гражданской войны, которые могут восприниматься на фоне «Илиады».

М. Мамардашвили как-то заметил: «Надо людям дать жить внутри своей культуры... А меня спросили?.. Может быть, я как раз задыхаюсь внутри этой вполне своеобразной, сложной и развитой культуры?»¹¹ Герой «Вечера у Клэр» если и не задыхается в пределах собственной культуры, то все же живет метафизической надеждой на существование иной культуры, в которой обычные экзистенциальные законы бытия не соблюдаются. Рассуждая в терминах межкультурной коммуникации, можно сказать, что первый роман Газданова — проявление аттракции русского к французской культуре, приводящей его в состояние бикультуральности, в котором он по-новому осознает и осмысливает свою русскую природу. Весь двуязычный речевой строй «Вечера у Клэр» символизирует именно это.

В характеристике главных героев романа четко обозначены этнокультурные различия между ними, но одновременно намечено, хотя и лишь в самом общем виде, тяготение героя-рассказчика к французской культуре и языку. Характерно замечание о романе Джона Глэда: «читая его, чувствуешь, насколько автор пропитался культурой приютившей его страны».¹² Сам по себе любовный роман героя-рассказчика несет на себе черты его увлечения Францией. «Это ощущение: “Клэр = Париж” — почти необъяснимо, — верно подметил С. Р. Федякин. — В знаменитом газдановском романе оно передано не мыслями героя, не столкновением или совмещением образов (хотя отчасти — и этим тоже), но, главным образом, — композицией. Роман начинается с имени возлюбленной и с образа города. <...> Клэр и Париж сцеплены воедино первым же абзацем. И далее, на протяжении всего романа Клэр,

⁹ Фремель Т. В. Вечера у Клэр (Из воспоминаний о Газданове) // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 220–238. Разумеется, помимо Пашковой, у Клэр мог быть и другой прототип — предмет его увлечения во Франции, но об этом нам ничего неизвестно.

¹⁰ Ср. иную точку зрения на этот вопрос: Сухих И. Н. Клэр, Машенька, ностальгия // Звезда. 2003. № 4. С.218–227.

¹¹ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 335, 337.

¹² Хазанов Б., Глэд Д. Допрос с пристрастием. Литература изгнания. М., 2001. С.152.

француженка в России, а потом, в Париже — француженка из России связывает две жизни героя и две жизни самого автора в одну жизнь».¹³

Открывающий роман «вечер» у Клэр или, точнее, несколько вечеров, проведенных героем-рассказчиком у героини, увенчавшихся любовной связью между ними, окрашен развитием намеченного уже в первой фразе билингвизма: «Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду метрополитена и шел потом пешком с улицы **Raynouard на площадь St. Michel, возле которой я жил**» (I, 39). Не только в русскую речь героя-рассказчика вкраплены французские топонимы, но и говорят герои по-французски, а герой-рассказчик передает нам свои реплики по-русски, оставляя некоторые фразы (и даже внутреннюю речь) Клэр в оригинальном виде, воспроизводя песенку горничной-француженки и т. п. Именно этнокультурные различия между героем и героиней оказываются в этих эпизодах на переднем плане.

Tête-à-tête героя и героини все время прерывается приходами горничной, которой Клэр дает все новые и новые поручения, и это наводит героя-рассказчика на ироническую ремарку: «Горничная приходила и уходила раз пять за вечер; и когда я как-то сказал Клэр, что ее горничная очень хорошо сохранилась для своего возраста и что ноги ее обладают совершенно юношеской неутомимостью, но что, впрочем, я считаю ее не вполне нормальной — у нее или мания передвижения, или просто малозаметное, но несомненное ослабление умственных способностей, связанное с наступающей старостью, — Клэр посмотрела на меня с сожалением и ответила, что мне следовало бы изощрять мое **специальное русское остроумие** на других» (I, 40).

Попутно обратим внимание на варваризм «специальное», который, разумеется, является проявлением интерференции, вторжения французской речи героини («spécial<e>») в передачу ее героем-рассказчиком. Приведенные Клэр далее примеры его собственного поведения несут в себе также и элементы этнокультурной характеристики — свойственного русским пренебрежения этикетными нормами: «И прежде всего, по мнению Клэр, я должен был бы вспомнить о том, что вчера я опять явился в рубашке с разными запонками, что нельзя, как я это сделал вчера, класть мои перчатки на ее постель и брать Клэр за плечи, точно я здороваюсь не за руку, а за плечи, чего вообще никогда на свете не бывает, и что если бы она захотела перечислить все мои погрешности против элементарных правил приличия, то ей пришлось бы говорить... она задумалась и сказала: пять лет» (I, 40). Все это находит свою кульминацию в следующем эпизоде: «Однажды я пришел к Клэр и стал бранить песенку, говоря, что она слишком французская, что она пошлая и что соблазн такого легкого остроумия не увлек бы ни одного композитора более или менее способного; вот в этом главное отличие французской психологии от серьезных вещей — говорил я: это искусство, столь же непохожее на настоящее искусство, как поддельный жемчуг на неподдельный». Клэр парирует всю эту русскую тираду по-французски, продолжив мысль героя о том, что в песенке «не хватает самого главного» (I, 44), пением самой этой песенки.

¹³ Федякин С.Р. Лица Парижа в творчестве Газданова // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. С. 49.

Герой и героиня вообще предпочитают говорить о разных вещах: «Затем разговор вернулся к Дон-Жуану, потом неизвестно как, перешел к подвижникам, к протопопу Аввакуму. Но, дойдя до искушения святого Антония, я остановился, так как вспомнил, что подобные разговоры не очень занимают Клэр; она предпочитала другие темы — о театре, о музыке; но больше всего она любила анекдоты, которых знала множество» (I, 41). Когда под влиянием героя-рассказчика Клэр настраивается на его волну: «Я говорил обо всем печальном, что мне пришлось видеть, и Клэр становилась тихой и серьезной... <...> Клэр гладила рукой одеяло то в одну, то в другую сторону; и печаль ее словно тратилась в этих движениях, которые сначала были бессознательными, потом привлекали ее внимание», то у нее это скоро проходит: «и кончалось это тем, что она замечала на своем мизинце плохо срезанную кожу у ногтя и протягивала руку к ночному столику, на котором лежали ножицы» (I, 42–43). Наиболее частотными среди реплик Клэр, адресованных к герою-рассказчику, являются фразы, в которых она удивляется его непониманию и простоте — начиная с реплики о горничной, на которой отказался жениться ее жених: «Она задумывается, потому что ей жаль, как вы не понимаете?» (I, 41) — и кончая фразой, относящейся к его непониманию того, что она сама хотела близости с ним: «Comment ne comprenez vous pas?..» («Как, вы не понимали?» — I, 45–46).

Картина личностного несовпадения вполне рациональной в своем поведении Клэр и мучающегося, иррационального героя-рассказчика увенчивается тем, что, когда, отдавшись ему, героиня спокойно засыпает, героя посещает «прежняя печаль»: «я жалел о том, что я уже не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда; и что пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он станет в ином смысле столь же недостижимым для меня, сколь недостижимым было до сих пор это тело, эти волосы, эти светло-синие облака» (I, 46–47). В противоположность «ясной», рациональной героине герой-рассказчик не только оказывается неисправимым «мечтателем», отмеченным славянской замедленностью рефлексов и интеллигентской созерцательностью, но также страдает болезненным раздвоением сознания: «неуменьем» «ощущать отличия усилий» своего «воображения от подлинных, непосредственных чувств, вызванных случившимися» с ним «событиями» (I, 48).

Этнокультурное притяжение-отталкивание реализуется в особой поэтике двуязычия и межкультурной аттракции: «Клэр и французский язык сливаются в какой-то единый образ, который трудно разделить, настолько любовь героя Газданова пронизана вторым чувством, чуть-чуть отливающим экзотикой <...> с ощущением не постижимости иначе устроенного сознания»¹⁴. Ведь герой-рассказчик прямо говорит: «Может быть, мое чувство к Клэр отчасти возникло и потому, что она была француженкой и иностранкой. И хотя по-русски она говорила совершенно свободно и чисто и понимала все, вплоть до смысла народных поговорок, — все же в ней оставалось такое очарование, которого не было бы у русской. И французский язык ее был исполнен для моего слуха неведомой и чудесной прелести, несмотря на то что я говорил по-французски без труда и, казалось, тоже должен был знать его музыкальные тайны...» (I, 101). Первая встреча с Клэр, которая происходит в России тоже «вечером», подана как центральное событие жизни героя, что недвусмысленно подчеркнуто соположением ее с главным историческим событием эпохи: «Был

¹⁴ Федякин С.Р. Лица Парижа в творчестве Газданова. С.49.

конец весны девятьсот семнадцатого года; революция произошла несколько месяцев тому назад; и, наконец, летом, в июне месяце, случилось то, к чему постепенно и медленно вела меня моя жизнь, к чему все прожитое и понятное мной, было только испытанием и подготовкой» (I, 86).

Особое значение в поэтике двуязычия¹⁵ имеет переключение языков. Во время первой встречи Клэр говорит по-русски, и только подчеркивающее особенности произношения ее имени по-французски написание его сохраняет присутствие здесь интеркультурной темы. Свою реакцию на имя героини герой-рассказчик передает так: «— А, вы француженка, — сказал я, обрадовавшись неизвестно почему» (I, 87). Парадоксальным образом первая преграда к их встречам возникает как раз по причине знания героем-рассказчиком французского языка. Мать Клэр роняет в его присутствии критическое замечание о нем по-французски, при этом Клэр первый раз после знакомства с героем говорит на своем родном языке — пока не с ним, а лишь со своей матерью (I, 91).

Впервые Клэр переходит на французский язык в разговоре с ним самим спустя едва ли не год, во время случайной встречи ночью на улице. Стараясь вывести героя-рассказчика «из состояния мгновенно наступившего оцепенения», она пытается втолковать ему, что стала женщиной: «Запишите по-французски, — услышал я голос Клэр, и я секунду вспоминал, кто это говорит со мной. — *Claire n'était plus vierge*. — Хорошо, — сказал я: — *Claire n'était plus vierge*» («Клэр не была более девушкой» — I, 98-99). И затем, предлагая ему зайти к ней, снова говорит по-русски. Включение на какой-то момент французской речи словно сигнализирует о том, что поведение героини в данном случае обусловлено в том числе и ее этнокультурными характеристиками.

Точно так же обстоит дело с сексуальной закрепощенностью героя (славянской «медленностью его рефлексов», которой удивляется в русском герое героиня другого романа Газданова — I, 288). В решающий момент он не может выйти из своего оцепенения: «Я хотел пойти за ней и не мог. Снег все шел по-прежнему и исчезал на лету, и в снегу клубилось и пропадало все, что я знал и любил до тех пор. И после этого я не спал две ночи» (I, 94). А затем в течение «десяти лет, разделивших две» его встречи с Клэр, «нигде и никогда не мог этого забыть» и «спустя много лет, ночью» «просыпался от бесконечного сожаления, причину которого не сразу понимал — и только потом догадывался, что этой причиной было воспоминание о Клэр» (I, 100).

Любовь к Клэр ложится у героя-рассказчика на подготовленную почву, его всегдашнюю уверенность в том, что в дальнейшем он будет жить не здесь и не так: «Я всегда был готов к переменам, хотя бы перемен и не предвиделось; и мне заранее становилось немного жаль покидать тот круг товарищей и знакомых, к которому я успевал привыкнуть. Я думал иногда, что это постоянное ожидание не зависело ни от внешних условий, ни от любви к переменам; это было чем-то врожденным и непререкаемым и, пожалуй, таким же существенным, как зрение или слух» (I, 100). Существование других стран в этом контексте обретает черты возможного выхода

¹⁵ См. о ней: Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970. С.335–339; Цивьян Т. В. К структуре иностранной речи у Достоевского // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С.14–28.

за пределы экзистенциальных законов человеческого существования. Соседову присущи иррациональная уверенность в том, что он непременно куда-то уедет, а также интерес к незнакомому человеку, особенно к иностранцу, то есть не только человеку «другой национальности, но и принадлежащему к другому миру, в который» ему «нет доступа» (I, 101).

Любопытно, что, еще описывая свою жизнь в России, герой-рассказчик роняет замечание, которое по существу готовит читателя к его дальнейшему перенесению в иную этнокультурную обстановку, когда его еще ничто не предвещает: «вот я проживу на свете столько-то лет и дойду до моей последней минуты и буду умирать. Как? И больше ничего? То были единственные движения моей души, происходившие в этот период времени. А между тем я читал иностранных писателей, наполнялся содержанием чуждых мне стран и эпох, и этот мир постепенно становился моим: и для меня не было разницы между испанской и русской обстановкой» (I, 53). Единственная женщина, о которой на страницах романа также грезит Соседов (I, 148), Елизавета Михайловна «была похожа на иностранку» (I, 150). Своего рода автопародию на Соседова представляет собой Митя-маркиз, «уроженец Екатеринославской губернии», который «не видел ни одного большого города и о Франции не имел решительно никакого представления», но «слова “маркиз”, “граф” и особенно “баронет” были исполнены для него глубокого значения...» (I, 158).

Из бессознательного «стремления к новому и неизвестному» (I, 117), от соприкосновения с которым, как казалось герою-рассказчику, «вдруг воскреснет и проявится в более чистом виде все важное, все мои знания и силы, и желание понять еще нечто новое; и поняв, тем самым подчинить его себе» (I, 101), а также «из желания вдруг увидеть и понять на войне такие новые вещи, которые, быть может, переродят» его (I, 126) Соседов, по его утверждению, и отправляется на войну. «Впрочем, и в эту новую жизнь» он берет с собой свои давние привычки и странности: «и подобно тому, как дома и в гимназии значительные события нередко оставляли меня равнодушным, а мелочи, которым, казалось бы, не следовало придавать значения, были для меня особенно важны, — так и во время Гражданской войны бои и убитые и раненые прошли <...> почти бесследно, а запомнились навсегда только некоторые ощущения и мысли, часто очень далекие от обычных мыслей о войне» (I, 127). Во время сражений он не испытывает страха, потому что «в те времена — так же, как и раньше и потом» он «по-прежнему не владел способностью немедленного реагирования на то, что происходило вокруг» (I, 129).

В финале романа мысли о Клэр парадоксальным образом пробуждают в героине-рассказчице сознание того, что он прощается с родиной: «Когда я стоял на борту парохода и смотрел на горящую Феодосию — в городе был пожар, — я не думал о том, что покидаю мою страну, и не чувствовал этого до тех пор, пока не вспомнил о Клэр. — Клэр, — сказал я про себя и тотчас увидел ее в меховом облаке ее шубы; меня отделяли от моей страны и страны Клэр — вода и огонь; и Клэр скрылась за огненными стенами» (I, 159–160). Однако оно же вызывает в нем мечты о новой встрече с Клэр уже в Париже: «Я увидел Францию, страну Клэр, и Париж, и площадь Согласия; и площадь представилась мне иной, чем та, которая изображалась на почтовых открытках <...> я часто воображал там Клэр и себя — и туда не доходили отзвуки и образы моей прежней жизни...» (I, 160), «Под звон корабельного колокола мы ехали в Константинополь; и уже на пароходе я стал вести иное

существование, в котором все мое внимание было направлено на заботы о моей будущей встрече с Клэр, во Франции, куда я поеду из старинного Стамбула. Тысячи воображаемых положений и разговоров роились у меня в голове, обрываясь и сменяясь другими; но самой прекрасной мыслью была та, что Клэр, от которой я ушел зимней ночью <...> будет принадлежать мне» (I, 161–162).

В романе «Ночные дороги» аналогичное соотнесение русской и французской ментальности и сложное их переплетение в самом герое-рассказчике накладываются уже на условно экзистенциальную картину мира. Изгнанническая проблематика в романе оказывается лишь частным случаем проблематики экзистенциальной. В свою очередь изгнанничество представлено в нем в самых разных вариантах, которые вместе составляют картину русской ментальности, как она проявляется в исключительных обстоятельствах.

Длинная вереница эпизодических персонажей этого повествования условно подразделяется, во-первых, на «ночной» и «дневной Париж»: «день — это маета и тягость, — будь то работа на разгрузке барж в Сен-Дени и существование в одном бараке с теми, кого Газданов мог назвать не иначе, как “преступный сброд”, будь то депо северных железных дорог Франции, где он — в открытом помещении, в холодные январские и февральские дни — “мыл паровозы” (“работа заключалась в промывании внутренних труб паровоза, на которых образовывались отложения”)...».¹⁶ Однако дневному Парижу отданы в романе лишь немногие страницы.

«Ночной Париж», который и составляет основной нерв повествования, — это та французская публика, которую наблюдает герой-рассказчик, и прежде всего те десятки проституток, сутенеров, барменов и владельцев баров, а то и просто прохожих и многочисленных пассажиров газдановского такси, среди которых встречаются и известные политики, и священники, и просто богатые люди и из которых лишь немногие (Сюзанна, Алиса) занимают автора долее, чем на протяжении одного вставного эпизода. Все они изображены Газдановым как люди, ведущие нечеловеческое существование, то есть нечто весьма близкое к хайдеггеровской категории “man” (оно»). Сам герой-рассказчик предстает перед нами в постоянном внутреннем, а то и внешнем столкновении с этой толпой обывателей и буржуа. Из этой когорты французов Газданов делает лишь два исключения. Он видит живую, подлинную человеческую личность только в спивающемся философе Платоне и в бывшей знаменитой любовнице, а ныне стареющей проститутке Ральди.

Большинство французов противопоставлены русские эмигранты. Они или безнадежные мечтатели, отторгающие от себя существование по принципу «работать и зарабатывать себе на жизнь» (III, 17), идеал одного из мимолетных персонажей-французов, а вместе с этим идеалом и Европу в целом (III, 31), или неудавшиеся мещане, неожиданно скатывающиеся при знакомстве с миром отвлеченных идей в пусть пародийный и сниженный, но все же экзистенциализм (Федорченко). Неожиданным образом герой-рассказчик уже на серьезном уровне олицетворяет, как и Федорченко, невозможность для русского человека принять буржуазную, филистерскую реальность. В этом смысл многочисленных столкновений ночного таксиста-рассказчика с его французскими клиентами. Несмотря на безукоризненное французское произношение, они легко определяют в Газданове эмигранта по его пылкому

¹⁶ Федякин С. Р. Лица Парижа в творчестве Газданова. С.52.

отрицанию жестких социальных границ, принятых во французском обществе. Таким образом, экзистенциальная драма переплетается в романе с драмой неполной аккультурации в иной культуре. Если применить к герою-рассказчику модель освоения чужой культуры, разработанную М. Бенетом, мы увидим, что он явно находится на одном из этноцентристских этапов, например, на этапе «защиты», когда «человек воспринимает культурные различия как угрозу для своего существования и пытается им противостоять»¹⁷

Роман-детектив «Призрак Александра Вольфа». Переход от «Ночных дорог» к «Призраку Александра Вольфа», в котором антипод героя-рассказчика обнаруживает преступные наклонности, может быть представлен как переход от изображения разрушительного влияния экзистенциального сознания на душу его носителей к осознанию опасности таких людей для окружающих. Роман «Призрак Александра Вольфа», опубликованный в 1947–1948 годах, начатый в годы второй мировой войны, в ходе которой писатель участвовал в движении Сопротивления, а завершённый уже после ее окончания, знаменует собой серьёзный пересмотр принципов экзистенциального сознания. И в этом отношении роман представляет собой существенную переоценку как своего собственного предшествующего творчества, так и экзистенциального сознания в целом.

Особый, трансформированный характер получает в этом романе тема двойничества, о важности которой сам Газданов писал в статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане». В частности, он утверждал в ней, что «почти все герои фантастической литературы и уж конечно, все ее авторы всегда ощущают рядом с собой чье-то другое существование. Даже тогда, когда они пишут не об этом, они не могут забыть о своих двойниках». Это суждение следует считать отчасти и автохарактеристикой. В романе «Призрак Александра Вольфа» тема двойничества проявляется не только в «раздвоенности» героя-рассказчика, о которой он сам прямо говорит, но также и в странной схожести, которую можно усмотреть между ним и Вольфом. Представляется возможным (хотя прямо это никак не задано) понимание Вольфа как персонификации демонической части сознания самого рассказчика, выросшей под «непоправимо разрушительным действием, которое оказывает почти на каждого человека участие в войне» (III, 92), до самостоятельного существа.

Любопытно, что встреча с Вольфом отодвигается в романе на неопределенное будущее или начинает казаться невозможной вообще, как только рассказчик знакомится с Еленой Николаевной. И пока рассказчик остается счастливым и беззаботен, призрак Вольфа даже и не мелькает на страницах романа. Напротив, Вольф сразу же появляется на сцене и встречается с рассказчиком, как только оказывается, что Елена Николаевна была отравлена близостью какого-то неизвестного герою «пленника смерти», который по-прежнему угрожает ее жизни.

Вообще роман «Призрак Александра Вольфа» написан в переходный период, когда писатель вносил коррективы в том числе и в свою разработку экзистенциальных тем. Так, ощущение бессмысленности жизни и вытекающее из него стремление к смерти («Черные лебеди», «Ночные дороги»), предпочтение воображаемой любви подлинной, невозможность принять счастье как явление, в представление о котором

¹⁷ Bennet M. Basic Concepts of Intercultural Communication. Yarmouth, 1998. P. 111.

входит идея окончательности («Вечер у Клэр», «Хана»), являются в «Призраке Александра Вольфа» уже не столько проявлениями сложности человеческой души, сколько болезненными отклонениями, либо преодолеваемыми героями романа, либо приводящими их к гибели. В романе «Призрак Александра Вольфа» есть своеобразная потенциальная аллегоричность, которая позволяет понимать образ Вольфа как воплощение «мистерхайдовского» начала в душе рассказчика.

Уместнее говорить здесь о поэтике именно потенциальной аллегоричности, а не потенциального двойничества, поскольку, как отмечалось выше, Вольф может восприниматься не только как аллегорическое воплощение пережитых в прошлом рассказчиком ужасов войны, но и испытанного Еленой Николаевной холода любовной драмы. К тому же Вольф, внешне насколько не похожий на рассказчика, ни в коей мере не может считаться его «двойником» в том смысле, в котором эта тема была поставлена Эдгаром По, Достоевским, Стивенсоном и др. Образ Александра Вольфа в романе Газданова решен таким образом, что его можно воспринять как своеобразную возможную аллгорию экзистенциального отчаяния в душе главных героев.

Исследователи уже обратили внимание на то, что «сочетания “беспощадного блеска солнца”, “звнящей жары” и “томительной усталости”, притупляющей восприятие», в сцене противостояния рассказчика и Вольфа в степи вызывают у современного читателя мгновенную ассоциацию с обстоятельствами убийства молодого араба “Посторонним”, героем А.Камю»¹⁸. Однако не было отмечено принципиальное отличие этой сцены у Газданова: герой-рассказчик «Призрака Александра Вольфа» стреляет не «из-за солнца», как это делает, по собственному признанию, Мерсо, а в борьбе за свою жизнь. Любопытно, что Газданов снова повторяет эту деталь в финальной сцене. День, когда герою-рассказчику пришлось еще раз стрелять в Вольфа, тоже был «жарким». Хотя на этот раз он и в самом деле убивает его, все же он делает это отнюдь не из вялого равнодушия и оцепенения, вызванных жарой, а ради того, чтобы спасти жизнь любимой женщины.

Вообще по сравнению с «Посторонним» Камю в романе происходит своего рода реабилитация «солнца» и «солнечного света». В устах гуляки Вознесенского солнце оказывается метафорой женщины: « — Что такое северная женщина? Отблеск солнца на льду». Солнце в романе вовсе не провоцирует человека на убийство, а, напротив, вызывает в нем веру в лучшее и надежды на будущее. Об испанском романе, который напевала героиня в один из моментов, отмеченных движением к духовному выздоровлению, сказано: «Это был один из тех мотивов, которые могли возникнуть только на юге и возможность возникновения которых нельзя было себе представить вне солнечного света» (III, 104, 79).

Отношения внутренней полемики, возможно, связывают «Призрак Александра Вольфа» и с «Мифом о Сизифе» (опубликован в 1942 году).¹⁹ Если Камю в этом

¹⁸ На «близость персонажей Камю и Газданова», обусловленную сходством «психологической ситуации», «их отчужденностью от мира и определенным концептуалистическим и эстетическим (стилистическим) единством», цитируя те же фрагменты из «Постороннего» и «Призрака Александра Вольфа», указывал А.В. Мартынов (Мартынов А. В. Газданов и Камю // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 75).

¹⁹ Поэтому такие суждения, как: «Газданов в образе Александра Вольфа дал синтез философии Ницше и Камю» (Мартынов А.В. Газданов и Ницше // Газданов и мировая литература.

философском эссе утверждал необходимость для «абсурдного человека» отвергнуть надежду²⁰, то Газданов в своем романе устами героя-рассказчика защищает необходимость ее сохранения. И все же ощущение бессмысленности жизни и власти смерти, встречающее сопротивление и со стороны героя-рассказчика, и со стороны Елены Николаевны, так быстро сменяется в романе светом надежды, что в какой-то степени это напоминает не западных чистых экзистенциалистов, а все того же Льва Шестова. В «Призраке Александра Вольфа» происходит, нечто, напоминающее шестовский редуцированный вариант экзистенциализма, который, «хотя и предполагает абсурд, но демонстрирует его лишь с тем, чтобы тут же его развеять».²¹

В отличие от Шестова, Камю оправдывает «любой выбор», «лишь бы он был внятно осознан». Газданов же в Вольфе разоблачает опасность такой позиции. Позже в предисловии к эссе «Бунтующий человек» (1951) Камю сам указывал на слабое звено в своем «Мифе о Сизифе»: «Когда пытаешься извлечь из чувства абсурда правила действия, обнаруживается, что благодаря этому чувству убийство воспринимается в лучшем случае безразлично и, следовательно, становится допустимым».²² В сущности, уже в вышедшем из печати в 1947 году романе «Чума» он приходит к осознанию той художественной интуиции, которая до него была реализована в «Призраке Александра Вольфа». Трансформация атеистического экзистенциализма, которая отразилась в послевоенном творчестве французского писателя-экзистенциалиста, была намечена еще в довоенных произведениях Газданова.

Эта трансформация достигается у Газданова за счет философии любви и общения героев, а также разоблачения «человекобожества», шестовской редукции экзистенциального сознания и, главное, за счет Достоевского и Толстого. Вся «абсурдная» линия в романе отдана герою-антагонисту, а для рассказчика «абсурдное» отнюдь не абсурдно, как не абсурдно, например, его желание увидеть любимую женщину, присутствие которой в жизни ощущается даже на расстоянии: «Я вдруг почувствовал ее так близко от себя, что у меня появилось абсурдное желание повернуть голову и посмотреть, не здесь ли она?» (II, 101; курсив мой — С. К.).

«Призрак Александра Вольфа» — это переоценка экзистенциального сознания, сделанная под знаком толстовского «правильного морального отношения автора к тому, что он пишет», о необходимости которого Газданов писал в своих статьях 1930-х годов. В то же время это в какой-то степени и попытка создания такого произведения, к которому упрек самого писателя в отношении литературы русского зарубежья: «главное, что мы требуем от литературы, в ее не европейском, а русском понимании, из нее вынута и делает ее неинтересной и бледной» — оказался бы неприменим. В этом романе, безусловно, присутствует «утверждение», за отсутствие

Калининград, 2000. С.83), — правомерны только со следующими оговорками: этот синтез в романе оказывается не только саморазрушительным, но и опасным для других.

²⁰ Впрочем, Камю говорил в основном о религиозно понятой надежде. См.: Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990. С. 97–99. Цитируемая глава «Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки» была опубликована в 1943 году.

²¹ Там же. С.42. У Шестова, как и у Кафки и Кьеркегора, и в отличие от Газданова, надежда связана с Богом. По словам Камю, «абсурдность земного существования еще сильнее утверждает их в сверхъестественной реальности» (Там же. С.98).

²² Там же. С.121.

которого Газданов в 1939 году критиковал «молодую эмигрантскую литературу» (I, 749, 751). Впрочем, это «утверждение» не есть, разумеется, попытка создания очередной «последней истины», устойчивый иммунитет против чего, как это показывает еще «Вечер у Клэр» (I, 115–116), у писателя был.

Поздний Газданов и христианский экзистенциализм. Начиная с 1950-х годов, творчество Газданова, на первый взгляд, несет в себе явную антиэкзистенциалистскую интенцию. Так, романы «Пилигримы» (1953–1954) и «Пробуждение» (1965–1966) — это реабилитация «всемства», того «среднего человека», которого экзистенциалисты лишали какой-либо духовности. В контексте экзистенциальной литературы заглавие романа «Пробуждение» может иметь только полемический смысл: сам роман совсем не об экзистенциальном «пробуждении» человека в смысле осознания невозможности жить дальше жизнью «среднего человека», а, напротив, о том, как такой «средний» человек выхаживает и буквально возвращает к жизни другого человека. Однако все это так, если говорить об атеистическом варианте экзистенциализма. Если иметь в виду другой, религиозный его вариант, картина окажется гораздо более сложной. У позднего Газданова, несомненно, есть точки соприкосновения с экзистенциальной литературой и мыслью, но преимущественно в ее христианско-моралистическом варианте, который мы, в частности, находим у Габриэля Марселя.

«Пробуждение» не случайно последовало за романом «Пилигримы», одну из центральных линий которого составляло пробуждение неразвитого сознания Жанины влюбленным в нее Робертом. В центре романа «Пробуждение» — возвращение к жизни женщины, попавшей в бомбежку и потерявшей память. Сдвиг в постановке темы обнаруживает интерес автора уже не к интеллектуальному герою из верхов, а к «простому человеку» (если воспользоваться термином Д. Е. Максимова)²³, и не к просветительству как форме культурного обращения, а к реальному проявлению добра и служения другому человеку, требующему усилий и самоотверженности. Критики хорошо ощущали в этом романе еще большую обращенность писателя к традициям русской литературы, которую не может затемнить даже то обстоятельство, что все его герои — французы. Ю. П. Иваск справедливо писал о проявившемся в нем «искании положительного героя — очень русской черте в творчестве Газданова» (цит. по: V, 408).

С героиней романа мы знакомимся уже в том ее состоянии, которое иногда кажется принявшему ее журналисту Франсуа таким, что «ничего не может быть печальнее этого. Лучше проказа, лучше смерть». Франсуа задает теперь уже не только вопрос: «есть ли человеческая возможность ее спасти?», но и: «...в конце концов, стоит ли это делать?» (IV, 33–34). Однако именно глухота простого человека к подобным уловкам искусственного сознания и толкает Пьера на его почти безнадежную попытку: «И вот представь себе, что этому мертвому взгляду можно вернуть человеческое выражение и сделать так, чтобы оно навсегда в нем осталось. Да, это стоит каких угодно усилий» (IV, 37). Ранее герой потерял мать, но тогда он был бессилен: «Он посмотрел на ее низко наклоненную голову — и вдруг вспомнил, что так же

²³ Максимов Д.Е. Тема простого человека в лирике Лермонтова // Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С.113–177.

была наклонена голова его матери, когда он однажды в сумерках вернулся домой...» (IV, 36).

Как и в «Пилигримах», сюжет «Пробуждения» откровенно ориентирован на миф о Пигмалионе и Галатее. «— И к этому нужно еще прибавить какую-то глупейшую манию величия: дескать, я, Пьер Форэ, я создал эту женщину, я дал ей жизнь» (IV, 62), — говорит главный герой после выздоровления Мари. В «Пилигримах» эти отсылки к мифу были даны через посредство пьесы Б.Шоу: «Дома он диктовал ей целые страницы, которые она послушно писала, объясняя ей, почему одни слова надо произносить так, а другие иначе, почему следует употреблять эти выражения, а не те. <...> Она обладала способностью быстро усваивать, по крайней мере, внешне, все, что она слышала, и он с удовольствием замечал, что она постепенно теряет ту манеру говорить, которая была для нее характерна вначале и по которой можно было безошибочно определить ее социальное положение» (III, 377). В «Пробуждении», где речь идет не о преображении личности, а о возвращении к жизни, естественно, вступают в действие недвусмысленные аллюзии, отсылающие к народной сказке, сюжет которой хорошо известен по пересказу в «Аленьком цветочке» С. Т. Аксакова²⁴: «На смутно белеющем циферблате стенных часов стрелки показывали без четверти десять. Теперь ясно, что Анна не вернется. <...> С порога голос Анны сказал: — Пьер, вы здесь? Вместо ответа она услышала глубокий, хриплый звук, похожий, как ей показалось, на сорвавшийся стон. <...> — Я вас больше никогда не оставлю» (IV, 133).

Как и в «Пилигримах», в «Пробуждении» красота реального человеческого добра и сила подлинного чувства противопоставлены слепому следованию абстрактным христианским догмам. В этом смысле его главный герой Пьер внутренне противоположен бывшему мужу Мари-Анны Жаку: «Она краснела каждый раз, когда ее рука касалась его руки, но Жак, казалось, этого не замечал или не хотел замечать. Он много говорил о христианском долге, о том, чем человечество обязано церкви, о том, что назначение человека на земле — для тех, кто не живет в заблуждении и химерах, для тех, кто знает, что жизненный путь начертан божественным промыслом, — это семья и выполнение христианских обязанностей» (III, 90).

Обретение главной героиней ее потерянной памяти оказывается, впрочем, не простым «пробуждением» к прежней жизни, а сотворением нового существа, каким начинает себя ощущать Мари-Анна под влиянием жертвенной любви Пьера: «— Пьер, вы знаете, что? Вы, может быть, правы, может быть, действительно меня зовут Мари» (IV, 97). После «пробуждения» Анна, которую муж не любил и бросил одну в Париже незадолго до его оккупации немецкими войсками, ощущает себя другим человеком. «У меня такое впечатление, что я вспоминаю чью-то чужую жизнь, которая кончилась несколько лет тому назад» (IV, 103), — формулирует героиня свои новые ощущения.

О том, что возвращение героини к жизни становится ее перерождением, в романе сказано прямо: «после своей долгой болезни, во время которой ее возвращение

²⁴ В собрании «народных русских сказок» А.Н. Афанасьева этот сюжет развивается в сказках «Перушко Финиста, ясна сокола» и «Заклятой царевич». Он присутствует и в западном фольклоре и не раз использовался в искусстве XX века (наиболее известный случай — бродвейский мюзикл «Beauty and the Beast»).

к жизни странным образом проявлялось в ощущении того, что она умирает...» (IV, 87). Немаловажно и то, что сама героиня удивляется: «И почему теперь у нее не оставалось даже отдаленного сожаления об этом исчезнувшем мире, в котором проходила ее жизнь? Может быть, это было последствием того небытия, в котором она провела столько лет и о чем ей говорил Пьер? Может быть, она потеряла теперь способность чувственного воспоминания об этом, как люди теряют зрение или слух?» (IV, 79). Все это, разумеется, только укрепляет экзистенциальные обертоны в истории «пробуждения» героини, но в то же время актуализирует и некоторые иные ее оттенки.

«Пробуждение» — роман о Праведнике и Прекрасной Леди, но оба центральных героя лишь в ходе романа становятся ими. Здесь уместно привести мысль Г.Марселя: «Все происходит в действительности между мной и мной самим. Правда, при этом нам лишний раз приходится убедиться в двусмысленности понятия “Я сам”, в его исконной нетождественности себе».²⁵ Иначе говоря, высвободившаяся рефлексия индивидуума направлена на освещение разрыва, трагического несоответствия между наличным существованием субъекта и возможным подлинным моральным бытием, разрыва между тем, чем он является, и тем, чем он был бы, став самим собой. Так и газдановская героиня после перерождения обретает более подлинную идентичность, чем та, которая была у нее до болезни. Это же, в сущности, происходит и с Пьером.

Полемика с атеистическим экзистенциализмом и в этом романе выражается в том, как преломляется в нем понятие абсурда: «— Я пью за тех, кто верит в чудеса. Я пью за то, что может казаться абсурдом, и за торжество этого абсурда над действительностью. Я пью за непобедимую силу иррациональных и нелепых чувств, которые во всем противоречат так называемому здравому смыслу» (IV, 120). Важнейшее понятие экзистенциализма «абсурд», которым широко пользовался в том числе и Камю в «Мифе о Сизифе», употреблено здесь в совсем ином значении.

Защита самостоятельного значения эмоционального мира и одновременно традиционное для Газданова разоблачение рационализма²⁶ проходит красной нитью через весь роман, и в частности, проводится через образы мужа и отца Анны: «Ей казалось, что он сознательно вычеркивал из жизни, — вернее, из своего понимания жизни, — именно то, что придавало ей ценность и, в частности, огромную силу человеческих чувств, которую он находил недостойной ни внимания, ни даже того изучения, какого, по его мнению, заслуживала все-таки эллинская культура <...>. К литературе, которую так любила его дочь, он относился с неизменным пренебрежением», «“Дисциплина мышления”, “логические выводы”. Эти слова звучали теперь с особенной неубедительностью» (IV, 82).

По этой линии в романе идет и спор с христианством: «“Эмоциональная жизнь имеет только чисто функциональную ценность”, “Христианство — это победа над чувственным миром”. Анна не могла спорить ни со своим отцом, ни с аббатом, объяснявшим ей смысл Откровения святого Иоанна. Каждый из них без труда доказал

²⁵ Marcel G. Le Mystère de l'Être. Paris, 1951. V. 1. P. 76. См. также: Современный экзистенциализм. Критические очерки. М., 1966. С. 333.

²⁶ Например, в «Ночных дорогах» Платон высказывал убеждение в том, что картезианские идеи «принесли большой вред нашей мысли» (I, 510).

бы ей, что это именно так, как он говорит. С одной стороны, это было отрицание искусства, с другой — проповедь аскетизма, и, в конце концов, может быть, действительно надо было примириться с этой неизбежностью осуждения всего, что так влекло ее к себе? Но она не могла этого сделать» (IV, 89). В связи с газдановским романом вспоминается одно из центральных понятий христианского экзистенциализма Г.Марселя — «recueillement» (внутренняя сосредоточенность, уравновешенность, необходимые для истинного познания), весьма характерный для экзистенциализма сплав гносеологического и этического. «Recueillement» — это позиция, с которой должно вестись познание, душевное состояние прозревшего человека, прошедшего через все лишения, умудренного пережитым. Сам Марсель говорил, что в связи с ним невольно напрашивается термин «обращение», хотя ему и не следует придавать собственно религиозного смысла. Важнейшим в этом состоянии является чувство внутренней сосредоточенности, волевого усилия, когда, по-новому взглянув на сложившуюся нестерпимую ситуацию, человек признает «невозможность вынести в адрес виновных простое суждение, безапелляционный приговор, до этой минуты казавшиеся закономерными».²⁷

Значительное место в романе занимает тема «среднего француза»: «кроме этих обязанностей, подумал Франсуа, у Пьера был вид человека, у которого не может быть в жизни решительно ничего, что резко отличало бы его от других, самых обыкновенных существований, вплоть до профессии. Именно людей такого облика социологи и журналисты называют средними французами. “Если вы поставите этот вопрос среднему французу...” — “Если вы спросите среднего француза, что он об этом думает...” — “Огромное большинство так называемых средних французов...” — где он читал эти слова? Он сделал усилие и вспомнил: это была статья в журнале, автор которой, известный социолог, доказывал, что в условиях современной цивилизации неизбежно вырабатывается средний тип людей, у которых нет резко выраженной индивидуальности, которым поэтому закрыт путь к известности и которые всегда остаются на своих скромных местах — рабочие, служащие, мелкие коммерсанты» (см.: IV, 70–71).

Защита Газдановым «среднего человека» развернута в споре Франсуа с психиатром, полагающим, что у Пьера нет «резко выраженной индивидуальности <...> нет честолюбия, у него нет личной цели в жизни. В нем нет, если хочешь, какого-то творческого начала. Он должен жить не для себя, а для кого-то другого — и в этом он находит удовлетворение. Ты понимаешь, говоря образно, он смотрит в эту чужую жизнь и только там он видит отражение самого себя — искаженное, неправильное, частичное, но все-таки отражение. Полноты образа тут нет, и его личные возможности наполовину парализованы» (IV, 109). Напротив, по мнению Франсуа, Пьер «способен сделать то, чего мы с тобой сделать не можем, и именно потому, что в нем есть творческая сила, которую ты у него отрицаешь. Он способен создать и построить мир, ты понимаешь? Какую волю надо было иметь, чтобы сделать то, что он сделал! Какой огромный запас душевной силы! Если хочешь, он действительно живет не для себя. Но что значит жить для себя? И для кого, в конце концов, он строит тот или иной мир? Ты понимаешь, что это такое — победа над небытием?» (IV, 110). И симптоматично, что именно оппонент Франсуа в этом споре,

²⁷ Marcel G. Le Mystère de l'Être. P. 147. См. также: Современный экзистенциализм. С.334.

психиатр, заканчивает его тем, что высказывает мысль, близкую к авторской позиции, о том, что эта победа возмещает перерождение и самого Пьера: «Я думаю, что после того, что он сделал, Пьер, может быть, наконец, найдет себя» (IV, 111). Путь к обретению собственной идентичности лежит, по Газданову, через «другого» человека.

Пьер совсем не принадлежит к тем людям, которые принимают нормы, которые они застали готовыми, сформировавшимися без их критического участия²⁸. И, конечно, совсем не случайно он носит имя самого теплого, но и самого независимо мыслящего толстовского героя: «Большинство, с кем он сталкивался в своей жизни, или вообще не ставили себе никаких вопросов, не стараясь понять подлинного смысла того, что видели или чувствовали, или были чужды всяких сомнений и у них были готовые ответы на все» (IV, 74). Напротив, Пьер, как того и требует философия экзистенциализма, решительно и бескомпромиссно размежевывается с этими моральными лжесущностями.

Не бросающаяся в глаза «индивидуальность» «среднего человека», способного, в отличие от многих самых развитых людей, к реальному действию на благо других, подчеркивается восприятием Пьера Анной: «Еще некоторое время тому назад она думала, что, если бы она встретила Пьера на улице, она никогда не запомнила бы его лица. Теперь ей казалось, что она никогда не забыла бы его небольшие, широко расставленные глаза, линию его мягких губ, его улыбку...» (IV, 114).

Романы «Пилигримы» и «Пробуждение» занимают в творчестве Газданова место, аналогичное «Идиоту» и «Братьям Карамазовым» в творчестве Достоевского. Это нечто вроде попытки создать образ «положительно прекрасного человека». В «Пробуждении» эта установка даже отозвалась в самом тексте романа: Анна убеждает скептика журналиста Франсуа в необходимости «положительной философии». Весьма характерно, что в ответ Франсуа ссылается на одного из самых высоко ценимых Газдановым авторов — Блаженного Августина: «— Вы должны, мне кажется, и у вас для этого есть все данные, это преодолеть и создать для себя самую какую-то положительную философию, которая была бы важнее, чем эта отрицательная оценка. — Это мне напоминает спор блаженного Августина с Пелагием о благодати, — сказал Франсуа. — Но Пелагий еретик, как вы знаете» (IV, 125). В этом споре Августин, как поясняют нам авторы комментария, «отстаивал идею необходимости Божественной благодати, которая выводит человека из состояния греховности и тем самым спасает; Пелагий же делал акцент на свободе воли и нравственно-аскетических усилиях самого человека, отрицая наследственную силу первородного греха» — IV, 679). К этому комментарию стоит добавить следующее.

Спор Пелагия с Августином относился к учению последнего о непреодолимой Божественной благодати, которая не требует активного участия человека. Солидаризируясь с подобной критикой Августина, В.С. Соловьев, например, писал, что христианство по существу своему понимает высшую задачу человеческой жизни (то, что теологически называется «спасением»), как дело *богочеловеческое*, непременно требующее полноты участия как божественного, так и человеческого начала». Хотя в ереси был уличен именно Пелагий, Августин, которого, между прочим, некоторые средневековые толкователи упрекали в манихействе, также не был,

²⁸ Современный экзистенциализм. С. 337–338.

по авторитетному суждению Соловьева, «в споре своем с Пелагием и его учениками всецело истинным представителем христианского сознания»²⁹.

Важно иметь в виду контекст, в котором прозвучали выше приведенные слова газдановского героя. В ходе разговора с Анной и Пьером Франсуа развивает идеал «собственного душевного оазиса», в котором человек огражден, «насколько это возможно, от вмешательства этого государственного аппарата» и забывает обо всем дурном. При этом он оговаривается, что сам таким не создан, в то время как у Пьера «этот оазис существует» (IV, 124–125). Возражая ему, Анна говорит: «Допустим, что ваш мрачный взгляд на вещи совершенно оправдан. Но это отрицательное суждение о многих вещах — это только одна часть вашей задачи, вашего назначения на земле» (IV, 125). И именно здесь звучит ее ремарка о необходимости «положительной философии».

Таким образом, ассоциация со спором Августина с Пелагием возникает у Франсуа в разговоре о способности человека к преодолению собственной греховности. В реплике Анны: «Вы должны, мне кажется, и у вас есть все данные, это преодолеть и создать для себя какую-то положительную философию...», — ключевые слова: «вы должны...». На самом человеке лежит ответственность борьбы со злом. Именно это вызывает у Франсуа ассоциации с учением Пелагия. В ответ он напоминает, что оно было признано ересью, и прибавляет: «Да, конечно, нужно было бы это преодолеть. Но не все это могут». И, наконец, в этот спор вступает Пьер, который говорит Франсуа: «Конечно, не все <...>. Но ты, я думаю, — больше, я уверен, — ты это можешь» (IV, 125).

В конце концов, Пьер бросает критическую реплику об Августине: «он всюду пишет — да, я грешен, но Ты, Господи, Ты знал это — и так далее — так, точно у Господа Бога было только одно занятие — следить за тем, что делает или чего не делает блаженный Августин» (IV, 125). В контексте вышеприведенного разговора это аргумент в пользу позиции Пелагия, который критиковал Августина именно за возведение всей ответственности на одного Господа. Принимая это во внимание, а также учитывая то, что Франсуа испытывает в конце этого вечера «что-то похожее на начало нового понимания жизни» (IV, 126), вся эта дискуссия оказывается лишь теоретическим базисом для осмысления реального добра вообще и практического деяния Пьера, в частности. В образе главного героя воплощен характерный для Пелагия идеал активного волеизъявления.

В годы после второй мировой войны как русская традиция экзистенциального мышления в лице Газданова («Призрак Александра Вольфа», 1947–1948), так и западноевропейская — в лице Камю («Чума», 1947) отказываются от прежней зачарованности смертью и абсурдом. Тем не менее, при всей коррекции некоторых положений экзистенциальной философии, некоторые из них — начиная хотя бы с понятия, вынесенного в заглавие анализируемого газдановского романа, — еще ощущаются как первоначальный каркас. Если верх в романе, в конце концов, берет позиция Пелагия, то тем самым Газданов лишний раз подчеркивает, что теперь солидаризируется не столько с атенстическим, сколько с христианским и моралистическим экзистенциализмом. Это почувствовали и первые читатели романа. Так, Р.Б. Гуль

²⁹ Соловьев В.С. Пелагий // Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1995. Т.2. С.379–380.

писал о нем Газданову 8 августа 1965 г.: «И как хорошо, что нет ненавистных мне — скептических и цинических нот (не люблю эту философию)» (V, 127).

Тем не менее, герой-рассказчик последнего законченного романа Газданова «Эвелина и ее друзья», чье восприятие подано как близкое к авторскому, в конце концов осознает свое заблуждение. И оказывается способен обрести счастье, только отказавшись от всех своих прежних убеждений, или, скорее, «предубеждений». Таким образом, Достоевско-Шестовская философия иррационализма находит свое воплощение у Газданова на протяжении всего его творчества, прокладывая в какой-то степени дорогу постмодернизму, которому суждено будет восторжествовать в русской литературе в ближайшем будущем. Впрочем, постмодернизм оказался таким развитием некоторых заложенных в творчестве самого Газданова интенций, которое скорее всего могло бы вызвать у писателя лишь глубокое внутреннее отталкивание.

К. К. ВАГИНОВ

Как и целая плеяда блестящих писателей XX столетия, Константин Константинович Вагинов (до 1914 года Вагенгейм) родился на самом исходе «золотого века» европейской литературы: в 1899 году. По части продолжительности жизни, как многие из русских поэтов, Вагинов стоит где-то между Лермонтовым и Пушкиным: не дожил до 35-ти.¹ В апреле 1934-го года он уже нашел себе последний приют на Смоленском кладбище Санкт-Петербурга.

Поэтическое наследие Вагинова: три опубликованных при жизни (из пяти им составленных) стихотворных сборника — большого признания ему не принесло. Однако имя в литературе сделало, а три напечатанных при жизни и один после смерти трагикомических романа только укрепили литературную репутацию.

По сравнению со своей поэзией в прозе Вагинов совершенно другой. По меткому замечанию одного из первых публикаторов произведений и исследователей его творчества Л.Черткова, «Вагинов-поэт и Вагинов-прозаик это доктор Джекиль и мистер Хайд из известного рассказа Стивенсона».²

Насколько его стихи непросты для понимания и серьезны, настолько его романы ясны и трагикомичны. Все же и романы, даже неоднократно переизданные после 1991 года, не принесли писателю такой славы, какой пользуются, скажем, написавшие не так уж намного больше Михаил Булгаков или Андрей Платонов. Однако литературные репутации творятся на грешной земле и, следовательно, зависят от десятков различных факторов.

Окажись его легкие немного прочнее, и, можно не сомневаться, он вошел бы в мартиролог жертв сталинских репрессий, который во многом предопределил новый канон русской литературы XX века, сложившийся в начале Перестройки. Вдова писателя А. И. Вагинова не без оснований полагала, что останься ее муж в живых ко второй половине 1930-х, он разделил бы судьбу своих родителей, погибших в сибирской ссылке.³

По-чеховски саркастичный, Вагинов умер в результате той же болезни, что унесла с собой Чехова: туберкулез, от которого и в 1920-е — 1930-е голодные и холодные годы в России умерли десятки, если не сотни тысяч человек. От той же болезни умерли обе сестры А. И. Вагиновой и, судя по всему, младший брат писателя. Для того, чтобы применить к Вагинову метафору Блока, которую он использовал,

¹ Умер Вагинов 26 апреля 1934 г., а родился не 4 апреля, как считалось ранее, а по уточненным сведениям — 21 сентября (3 октября). См.: Дмитренко А. Когда родился Вагинов? // Новое литературное обозрение. 2000. № 1 (41). С. 228–230.

² Вагинов К. Собр. стихотворений / Сост., послесловие и примеч. Л.Черткова. München, 1982. С. 226.

³ В дальнейшем ссылки на А.И.Вагинову, за редким исключением специально не оговаривающиеся, отсылают к ее печатным «Ненаписанным воспоминаниям» (Вагинова А. И. Ненаписанные воспоминания / Подг. интервью и вступление С.А.Кибальника // Волга. 1992. № 7–8. С.146–155) и к моим магнитофонным записям ее рассказов, не вошедшим в данную публикацию.

говоря о Пушкине: его стубило «отсутствие воздуха» — оснований, таким образом, более чем достаточно.

Возможно, большей посмертной славе способствовала бы эмиграция. Но в Петрограде начала 1920-х после «музыки революции», которую слышал и призывал слушать Блок, Вагинов слушал музыку уходящей культуры и видел свое призвание в том, чтобы записать эти слышные только ему звуки. Так что в эмиграцию, несмотря на невеселые перспективы, наметившиеся для него лично в Советской России уже во второй половине двадцатых годов, он никогда не стремился. Во всяком случае ни разу не воспользовался предоставлявшимися поводом или оказией.

И все же право этого писателя если не на бессмертие, то на наше сегодняшнее внимание неоспоримо. Хотя бы потому, что, по словам хорошо знавшего его М. М. Бахтина, это «совершенно уникальная фигура в мировой литературе, художник космический, с необычайной широтой горизонта», а его роман «Козлиная песнь» «в русской литературе XX века один из самых значительных».⁴

По признанию многих современных исследователей, основы эстетики «ОБЭРИУ» — особой, «абсурдистской» школы ленинградского авангарда конца 1920-х — начала 1930-х годов — были заложены именно Вагиновым.⁵ Возможно, и в самом деле заложив эти основы, сам писатель пошел по другому пути. « — Вы стремитесь к бессмысленному искусству, — говорит у него в «Козлиной песни» «неизвестный поэт», обращаясь к «своим». — Искусство требует обратного. Оно требует осмысления бессмыслицы».⁶

И творчество того же Хармса, по свидетельству А. И. Вагиновой, Вагинов принимал безусловно.⁷ Его позднее творчество скорее следовало бы отнести к русскому поставангарду, границы и контуры которого до сих пор еще до конца не определены.⁸

⁴ Бахтин М.А. Беседы с В.Д.Дувакиным. М., 2002. С. 226.

⁵ См.: Мейлах М.Б., <Никольская Т.Л.> «Я испытывал слово на огне и на стуже...» / Поэты группы «ОБЭРИУ». СПб., 1994. С. 48-55; Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 270, 403, 408, 409; Кобринский А. Даниил Хармс и Константин Вагинов // Хармс-авангард. Београд, 2006. С. 359–364.

⁶ Конст. Вагинов. Полн. собр. соч. в прозе / Сост. и примеч. Т.Л.Никольской. СПб.: «Академический проект», 1999. С. 111. Далее прозаические произведения Вагинова цитируются по этому изданию с указанием аббревиатуры: ПССП — и номера страницы арабскими цифрами.

⁷ Как ясно не только из собственных произведений писателя, на страницах которых кое-где мелькают фигуры обэриутов, но и из воспоминаний А. И. Вагиновой, «творчество обэриутов его не увлекало» (Дмитренко А.Л. Статья Д.Е.Максимова о К.К.Вагинове: контур неосуществленного замысла. С. 462).

⁸ См. о нем: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995; Московская Д. 1) Поставангард в русской прозе 20 — 30-х годов. Автореф. диссерт. на соискание учен. степ. канд. филологич. наук. М., 1992; 2) «Частные мыслители» 30-х годов: поставангард в русской прозе // Вопросы философии. 1993. № 8; 3) В поисках Слова: «странная» проза 20 — 30-х годов // Вопросы литературы. Ноябрь — декабрь 1999. С. 31–65.

Художественное наследие Вагинова постепенно осознается как своего рода новая классика — классика русской литературы XX века, сложившаяся в тесном взаимодействии с русским модернизмом и авангардом.⁹

Его уникальный художественный мир прокладывает дорогу ведущим направлениям в развитии мировой словесности от сюрреализма до концептуализма.¹⁰ Так, его стихи это даже как будто не совсем или, по крайней мере, не только поэзия. Недаром их то сравнивали с живописью Чюрлениса,¹¹ то видели в них «поэзию исчезающей музыки».¹²

Творчество Вагинова вообще как будто бы преодолевает границы искусств,¹³ представляя собой нечто новое — то, что мы отчасти увидим в последующем художественном опыте XX столетия.

1

В начале своего творческого пути Вагинов побывал членом едва ли не всех литературных объединений Петрограда. Он посещал курс Н. С. Гумилева в Студии Дома искусств и кружок «Звучащая раковина», был членом эгофутуристических «Аббатства гаеров» и «Кольца поэтов», общества «Островитяне» и кружка «эмоционалистов» М. А. Кузмина.

В своих первых стихотворных сборниках — оставшихся неопубликованными «Стихотворениях из альбома, подаренного К. М. Маньковскому» или печатном «Путешествии в хаос» — он находился под большим влиянием футуристов. Первый из этих сборников даже содержал целый ряд рисунков, выполненных в кубофутуристической манере.¹⁴

Сборник «Путешествие в хаос» (1919) был посвящен «Достохвальному Аббатству Гаеров» и представлял собой «Издание Кольца поэтов». Он состоит из двух поэтических циклов: «Путешествие в Хаос» (без даты) и «Острова» (датирован 1919 годом). Первый из циклов имеет отчетливый лирический сюжет, причем каждая последующая пьеса повторяет или варьирует отдельные строки или образы предыдущей, одновременно и развивая, и проясняя их.

Мир гибнет от столкновения с неведомой разрушительной стихией, и заросший травой Петроград как бы замер в ожидании прихода новой религии. Однако эта

⁹ См., например, материалы сайта «Константин Вагинов и литературный авангард», размещенные на страницах Виртуальной исследовательской лаборатории «Новая и старая русская классика», руководителем которой я являюсь.

¹⁰ См., например: Адамович Г. Литературные беседы // Звено (Париж). 1926. 24 января. № 156. С. 2; Угрешич Д. Метатекстуалне разине у романиму Константина Вагинова // Книжевна реч. 1978. 10 јануа № 102. С.11; Федякин С. Р. Если и музыка нас оставит... К 100-летию со дня рождения Константина Вагинова // Книжное обозрение "Ex Libris". 15 апреля 1999 г.

¹¹ Георгий Адамович. Поэты в Петербурге // Звено. 1923. № 32. С. 2.

¹² Федякин С.Р. Если и музыка нас оставит...

¹³ См.: Кибальник С.А. Визуальная образность в «Петербургских ночах» Конст. Вагинова // «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М., 2013. С. 484–494.

¹⁴ Кибальник С.А. Вагинов К.К. Стихотворения из альбома, подаренного К. М. Маньковскому / Публикация С.А.Кибальника // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 169.

новая религия не несет с собой новых высших ценностей. Между тем души обитателей старого Петербурга оживают только ночью, находят утешение в наркотическом забытии, а с приходом зари уходят в камни. Боги старой религии сходят с ума и становятся забавой для современного человека. Христос надевает шутовской колпак и бежит от них. При этом облик Иисуса соединяется с обликом языческого божества, и оставленный своим пастырем мир погружается в кровопролитие, в хаос, в котором гибнут все новые души. Время останавливается, знаменуя собой подобное описанному в Апокалипсисе наступление конца старого мира и переход власти от Христа к Хаосу.

Как было отмечено Т. Л. Никольской, «в открывающем сборник одноименном цикле нашествие хаоса представлено образом мчащегося “из вихревых степей” табуна, сметающего все на своем пути. Этот образ вызывает в памяти табуны степных кобылиц из блоковского цикла “На поле Куликовом” и отсылает к стоящей за ним литературной традиции».¹⁵

В первом «Собрании стихотворений» Вагинова, изданном в 1982 году Л. Чертковым в Мюнхене, в цикл «Путешествие в хаос» введены также завершающие его стихотворения «За осоку, за лед, за снега» и «Петербургцы», не вошедшие в сборник, по мнению публикатора, по цензурным соображениям.¹⁶ Их объединяет характерный для Вагинова лейтмотив приверженности своему городу.

По сравнению с блоковским «хаосом» у Вагинова «хаос» имеет ницшеанский оттенок: никаких надежд на выживание христианского мира уже не остается; более того, сам этот христианский мир перерождается и предстает в пародийно-шаржированном виде.

Вот почему формулировка главной темы цикла Т. Л. Никольской как «темы отторжения христианских святынь повергнутым в хаос миром, предания их насмешкам и поруганию», на наш взгляд, нуждается в уточнении. У Вагинова речь идет не столько об «отторжении христианских святынь повергнутым в хаос миром», сколько обыгрываются мотивы вырождения самого христианства, которое изменило само себе, а теперь стало чем-то вроде игрушки для современной интеллигенции. В то же время в «Путешествии в хаос» работает закон «гаеризации» традиционного символистского текста, опирающейся на ницшеанский поэтический дискурс, воспринятый от футуристов.¹⁷

В 1922 году Вагинов подготовил еще один сборник стихотворений — «Петербургские ночи», который при жизни его не был опубликован. В нем есть целый ряд стихотворений, включающих в себя существенный визуальный план, который вызывает у комментаторов сильно различающиеся трактовки. Это, во-первых, стихотворения, связанные между собой несколькими загадочными образами «пальца», «руки»: «Каждый палец мой — умерший город...», «Синий, синий ветер в теле», «Каждый палец мой — звезда Вифлеема».

¹⁵ Никольская Т. Л., Эрль В. И. Жизнь и поэзия Константина Вагинова // Никольская Т. Л. Авангард и его окрестности. СПб., 2002. С.193.

¹⁶ Вагинов К. Стихотворения. München, 1982. С. 209.

¹⁷ Подробнее о сборнике «Путешествие в хаос» см.: Кибальник С.А. 1) Путешествие в хаос Константина Вагинова // Slavica (Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis). XXXV-III, 2009, 157–165; 2) Путешествие в блоковский хаос // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 102–112.

Один из этих загадочных образов даже вызвал саркастическое замечание критика: «у Вагинова такой палец, что только ахнешь».¹⁸ Комментируя стихотворение «С Антиохией в пальце...», А.Л. Дмитренко пишет: «Возможно, непосредственным источником использования данного образа послужило кольцо с вмонтированной в оправу древней монетой».¹⁹

Толкование это представляется маловероятным. Возникает вопрос: если в этом стихотворении «кольцо с вмонтированной в оправу древней монетой» на пальце лирического героя вызывает изображение Антиохии, то в стихотворении «Палец мой сияет звездой Вифлеема» у него на пальце другое кольцо? Или поскольку в него вмонтирована древняя монета, то оно вызывает у лирического героя образ то «Антиохии», то «звезды Вифлеема»? А как тогда понимать начальную строку третьего стихотворения: «Каждый палец мой — умерший город?».

Ответ на этот вопрос содержится в комментарии В. И. Эрля: «Семантика пальца в произведениях Вагинова может быть связана с техникой употребления кокаина».²⁰ Действительно, экфрастические образы вагиновских стихотворений — антиохийские «конь и всадник под сикоморой», вифлеемский «сад и ручей благовонный», «умерший город» — объясняются тем, что герой видит не окружающую его действительность («не видел Летний сад»), а погружен в образы своих наркотических видений.²¹

Если обратиться к роману Вагинова «Козлиная песнь», в котором синтезированы многие представления, воплощенные в его ранней лирике, то можно лишний раз убедиться, что в тех случаях, когда мы имеем дело с психоделическими опытами, мы сталкиваемся не столько с экфрастическим, сколько с трансмедиальным моментом: «1917 г. — <...> достал белое, искрящееся из кармана, отвернулся к стене, особое звучание, похожее на протяжное “о”, переходящее в “а”, казалось ему, понеслось по улицам. Он видел — дома сузились и огромными теньями пронзили облака» (ПССП: 22).

Несмотря на трагическое ощущение разрыва новой жизни со старой культурой, у Вагинова периода «Петербургских ночей» еще, по-видимому, были некоторые надежды хотя бы на освобождение послереволюционного города от мира буржуазного мещанства. Восприятие революции как конца старого и одновременно зарождения нового мира шло не только от любимого им с детства Гиббона, но и от Блока. Воздействие Блока было не только чисто литературным: несомненно, многое вошло во внутренний мир Вагинова при личных, хотя и немногочисленных встречах с поэтом.²² В убежденном антимещанстве Вагинова сошлись, быть может, и антибуржуазный пафос Бодлера, и презрение к обывательскому городу имажинистов, и

¹⁸ Цит. по: Вагинов К. Стихотворения и поэмы. Подг. текстов, сост., вступ. ст., примеч. А. Герасимовой. Томск: Водолей, 1998. С. 111.

¹⁹ Вагинов К. Петербургские ночи / Подг. текста, послесловие и комментарии А. Л. Дмитренко. СПб., 2002. С. 147.

²⁰ Цит. по: Там же. С. 147.

²¹ См. подробнее: Кибальник С. А. Путешествие в блоковский хаос // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 102–112.

²² См. о них: Леонид Борисов. За круглым столом прошлого. Воспоминания. Л., 1971. С.16–21.

далеко не в последнюю очередь блоковское неприятие «петербургской стриндберговщины».

Надежды поэта вскоре были развеяны. Вагинов не прочь был пойти навстречу новой жизни, но не понимал, почему при этом он непременно должен отказаться от старой культуры. Да и сама так называемая новая жизнь при ближайшем рассмотрении оказывалась не такой уж новой; как раз худшие стороны старой российской действительности: мещанство, соглашательство, утилитаризм — вполне вписались в революционный порядок, затронув теперь едва ли не все общество, в том числе и интеллигенцию.

Этот процесс, получив классическое художественное воплощение в романе «Козлиная песнь», нашел отражение также и в драматической поэме «Тысяча девятьсот двадцать пятый год», написанной в июне этого года. Приверженность Вагинова к старому миру культуры подвергается здесь проверке в пушкинской ситуации «пира во время чумы», к которой дана прямая отсылка:

Страшнее жить нам с каждым годом,
Мы правим пир среди чумы...²³

Alter ego поэта Филострат выступает в поэме автором и одновременно как бы председателем звучащей здесь же пьесы, выдержанной в духе пушкинской «маленькой трагедии». Герои поэмы уединяются в замке, пытаются отгородиться от чуждого им нового мира. Старый Петербург как будто бы сохранил свои права лишь в некоем волшебном саду, где по-прежнему стоят статуи античных богов и покоятся тела охваченных сном друзей героев. Однако город враждебен отшельникам, и в этом чудном саду становится все неуютнее и грустнее.

Один из пирующих кончает жизнь самоубийством, другие надеются все же спастись. Однако эти иллюзии разрушает «Начальник Цеха» (отдаленный аналог Священнику из пушкинского «Пира во время чумы»). Он произносит грозную инвективу пирующим в духе «“подлинно пролетарской” рапповской критики».²⁴ Не так уж удивительно, что в этом произведении Вагинов, по справедливому замечанию Т. Л. Никольской, «предвидит возможность физического уничтожения интеллигенции» (ПССП: 8). После того, как был расстрелян Н. С. Гумилев, для этого не надо было быть таким уж пророком.

Пьеса заканчивается диалогом оживших статуй, в ходе которого Венера, как бы заступаясь за представителей старого мира, говорит Меркурию:

Ты зол на них, Меркурий,
Хоть век твой наступил,
В моем пребудут веке.

Так что современность в художественном мире поэмы определяется «веком Меркурия», бывшего, как известно, покровителем торговли. СССР 1925 года представляется поэту своего рода «железным веком», несовместимым с культом красоты и искусства. В первом романе Вагинова «Козлиная песнь» эта поэма, как и многие его стихотворения — вместе с надеждами и заблуждениями недавнего прошлого — переданы «неизвестному поэту». Связывает два этих произведения и новый герой

²³ Стихотворения и поэмы / Подг. текстов, сост., вступ. ст., примеч. А. Герасимовой. Томск, 1998. С. 71.

²⁴ Вагинов К. Собр. стихотворений / Сост., послесловие и примеч. Л. Черткова. С. 224.

— Тептелкин. Впрочем, на первый план в «Козлиной песни», над которой Вагинов, по свидетельству Чуковского,²⁵ работал с 1924 по 1926 год (опубликован роман в 1927 году) выйдет внезапное перерождение многих представителей интеллигенции.

В 1926 году, наконец, вышел сборник вагиновских стихотворений последних лет. В сборник вошли отдельные стихотворения из так и оставшихся неопубликованными «Петербургских ночей», а также некоторые стихотворения, написанные в 1923-1925 годах. Поскольку сборник был посвящен жене поэта «А.Федоровой», то в него, естественно, не вошли старые стихи, которые были связаны с увлечением Вагинова Верой Лурье.

Т. Л. Никольская и В. И. Эрль недаром пишут об этом сборнике как об «озаглавленном посвящением».²⁶ И в самом деле, то тут, то там мелькают строки, очевидно, вызванные юной любовью Вагинова к своей будущей жене. Самые лучшие в сборнике стихи, в которых сброшена шелуха книжности и эзотеричности, — это, наверное, те, в которых неприкрыто звучит эта любовь.

Живое, плотское, материальное, с одной стороны, и абстрактное, отвлеченное, геометрическое, с другой, — это вообще, наверное, основная оппозиция сборника. Недаром самое обширное пятичастное произведение, своего рода поэма, называется «Поэма квадратов». Под номером 1 и 4 в ней помещено одно и то же восьмистрочное стихотворение, одно из программных в поэзии Вагинова 1920-х годов.

Рефреном в нем звучат строки, в которых формулируется все острее осознаваемое противоречие между характером собственного творчества и не чуждым поэту жизнелюбием:

Да, я поэт трагической забавы,
А все же жизнь смертельно хороша.
Как будто женщина с линейными руками,
А не тлетворный куб из меди и стекла.²⁷

А в третьем стихотворении «поэмы» — на противоположном «квадратам кубов» и «квадратам ямбических фигур» полюсе — и в самом деле появляется «женщина с линейными руками» — та, которую скорее всего имел в виду Вагинов:

Скрутилась ночь. Аиша, стан девичий,
Смотри, на лодке, Пряжку серебра,
Плывет заря. Но легкий стан девичий
Отвечает: «Зари не вижу я».

(«И вижу я несбывшееся детство» — Стихотворения 1926: 12).

Внимательно вчитываясь в стихотворения Вагинова 1920-х годов, особенно остро ощущаешь, как неправы были те, кто считал его «заумником». У большинства его стихотворений есть определенный, хотя и, разумеется, далеко не однозначный и трудно определяемый смысл, иногда доступный при внимательном и вдумчивом прочтении, а иногда требующий знания некоторых исходных мифологических и поэтических образов, которые преобразует поэт.

²⁵ Чуковский Н. Константин Вагинов // Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 195.

²⁶ Никольская Т.Л., Эрль В.И. Жизнь и поэзия Константина Вагинова. С. 186).

²⁷ Вагинов К. Стихотворения. Л., 1926. С. 9, 12.

Невольно вспоминается отзыв о нем Николая Чуковского, обратившего внимание именно на то, что в большинстве произведений Вагинова есть совершенно определенный смысл, но смысл потаенный, до которого добраться нелегко, требующий от читателя знаний и работы.²⁸

В последнюю вышедшую при жизни книгу стихов «Опыты соединения слов посредством ритма» (Л., 1931) Вагинов включил почти все стихотворения из сборника 1926 года (впрочем, за исключением трех стихотворений) и двадцать новых текстов, датированных 1926–1928 годами.²⁹

И, тем не менее, встречена она была совсем иначе — градом упреков в «реакционности» и «буржуазности».³⁰ Не спасло даже благожелательное предисловие к сборнику, под которым его автор, как оказалось не напрасно (в рецензиях досталось и ему, причем не раз!) поостерегся поставить свое имя.

В Ленинградском отделении Союза советских писателей прошла дискуссия о творческом методе поэзии, в рамках которой был прочитан доклад С.Малахова «Лирика как орудие классовой борьбы (о крайних флангах непролетарской поэзии Ленинграда)». Речь в нем по преимуществу шла именно о новом сборнике стихотворений Вагинова. «В решающем году завершения фундамента социализма», как выразился Малахов в самом начале своего доклада, такая книга воспринималась как вызов.

Самое малое, что Вагинову вменялось в вину, — это то, что «он работает по творческим методам формальной школы». Ну а вывод был соответствующим: «... на примере творчества Вагинова мы видели кристаллизацию к началу реконструктивного периода идеологии объективно буржуазной, обнажающей формирование враждебной пролетариату идеологии под видом ухода в область «чистого» искусства и отказа от политических идей вообще».³¹

3

Первый и наиболее известный роман Вагинова «Козлиная песнь» известен как «роман с ключом». В преломленном виде в нем отразились личности многих известных писателей 1920-х годов, а то и просто знакомых автора.

В действительности не все так просто. Ведь если мы откроем комментарий к роману в вагиновском «Полном собрании сочинений в прозе», то узнаем, что в поэте Сентябре не только изображен близкий к футуризму Венедикт Март, но отразились и некоторые черты Хлебникова и Есенина. Что в портрете поэта Троицына использованы черты не только Всеволода Рождественского, но и детали биографии Александра Прокофьева (ПССП: 521, 522) и т. д. и т. п.

Что касается главных героев «Козлиной песни», то их собирательный характер очевиден всякому читателю, более или менее знающему изображаемую эпоху. Ведь заводили романы с женами и вдовами писателей и даже женились на них не только П. Н. Лукницкий, но и П. Н. Медведев, сблизившийся после смерти Блока с Л. Д.

²⁸ Чуковский Н. Литературные воспоминания. С. 179.

²⁹ Об «Опытах...» Вагинова см.: Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008. С.352–360.

³⁰ См.: Стихотворения и поэмы / Подг. текстов, сост., вступ. ст., примеч. А. Герасимовой. С. 138, 140.

³¹ Звезда. 1931. № 9. С. 176.

Блок (Бахтин: 222), и даже, между прочим, В. В. Розанов, как известно, женившийся на в прошлом любовнице Достоевского А. П. Суловой.

А «под Тептелкиным имеются в виду и Л. В. Пумпянский (о чем немало написано), и востоковед В. Д. Шилейко (Тептелкин увлечен, среди прочего, египтологией и создает семейный союз с Марьей Петровной Далматовой, отчасти ассоциированной Вагиновым с Ахматовой, на которой был женат Шилейко)».³²

От Ахматовой, впрочем, у Марьи Петровны только, пожалуй, окончание фамилии, но это не так уж важно. Важно то, что полипрототипичность большинства героев романа несомненна.

Ведь, например, неумная страсть к коллекционированию была, как известно, присуща и самому писателю, так что Костя Ротиков — это не только Иван Алексеевич Лихачев, но в какой-то мере и сам Вагинов. На это прозрачно указывает имя этого героя.³³

Та же Мария Вениаминовна Юдина — что очевидно, хотя и не было до сих пор отмечено — представлена в образе как Марьи Петровны Далматовой, так и квартирной хозяйки Тептелкина Евдокии Ивановны Сладкопещевой.

В самом Тептелкине, например, тот же Бахтин усматривал также черты П. Н. Медведева. А «философ» Андрей Иванович Андреевский — не только Бахтин, но и Андрей Белый.³⁴ И так далее...

Итак, при ближайшем рассмотрении оказывается, что «Козлиная песнь» вовсе уж не такой «роман с ключом», как об этом принято писать. И что большинство прототипов все же обиделись на Вагинова не совсем оправданно: если он и метил в них, то не только, и это, следовательно, не так уж и очевидно.

Художественная задача романа виделась Вагинову в создании типизированной картины жизни творческой интеллигенции в первое послереволюционное десятилетие, а не в конкретных портретах тех или иных ее представителей. С грустью наблюдая наступление нового века, похоже, готового уничтожить эту интеллигенцию, он про себя не мог не констатировать, что, объективно говоря, было за что.

Островной хронотоп поэмы Вагинова «1925 год», мотив сохранения старой культуры частью интеллигенции, сохраняется и здесь. «Мы последний остров Ренессанса, — говорит друзьям, собравшимся в его петергофской “башне” (тоже маркированный пространственный образ: вспомним Флобера, Вячеслава Иванова), Тептелкин, — в обступившем нас догматическом мире; мы, единственно мы, сохраняем огоньки критицизма, уважение к наукам, уважение к человеку; для нас нет ни господина, ни раба. Мы все находимся в высокой башне, мы слышим, как яростные волны бьются о гранитные бока» (ПССП: 52).

Однако эти слова в романе звучат пародийно, как пародиен и целый пласт авторемарок героев-интеллигентов, в том числе и связанный с расхожими эстетскими представлениями о творчестве. Вагинов уже не только оплакивает, но и судит, не

³² Смирнов И.П. Философий роман как метакитч: «Козлиная песнь» Константина Вагинова // Смирнов И. П. Текстомахия. Как литература отзывается на философию. СПб., 2010. С.99.

³³ Впрочем, есть у романа и еще одна особенность: одно и то же реальное лицо как бы раскалывается в нем на двух или даже нескольких соотносимых между собой персонажей: так, Вагинов выступает в «Козлиной песни» и непосредственно (как автор-в-тексте), и в образе Неизвестного поэта (Агафонова).

³⁴ Там же. С.109–110.

только скорбит, но и смеется. Это прямо декларировано во второй редакции «Козлиной песни», над которой писатель работал после выхода первого издания романа — в 1928–1929 годах: «Больше не сваливал Тептелкин ни на войну, ни на Революцию бесплодие свое и своего века» (ПССП: 141)

«Свое» и «своего века» — ответственность за бесплодие перекладывается с исторической ситуации на саму личность и культурную эпоху. Принцип этот проводится в романе достаточно последовательно. Даже второстепенные персонажи обнаруживают справедливость вагиновского принципа верности человека, несмотря на все социально-исторические потрясения, каким-то основам их личности. Так, о Михаиле Ковалеве, недалеком солдафоне, пытающемся и с приходом большевиков воплотить в жизнь свои примитивные представления о счастье, сказано: «”Ничего, вырвусь, — решил, — снова стану человеком. Вот только в профсоюз трудно пройти”. И стал думать о профсоюзе, как прежде о георгиевском крестике» (ПССП: 32).

С самого начала обозначена и приверженность к конформизму Тептелкина, в былые времена с энтузиазмом декламировавшего о гибели культуры в большевистском Петербурге (глава XII. «Расцвет»), а впоследствии важно обличающего белогвардейцев, пакостящих, по его представлениям, консульские здания за границей (глава УП. «Книга Тептелкина»). И то, что в финале он становится «председателем домового управления» (ПССП: 136) оказывается не такой уж неожиданностью.

Другое дело — «Неизвестный поэт», вначале еще полный надежд на свою поэзию («Еще поборемся, — сказал он, выпрямляясь»), постепенно вместе с верой в то, что «наша эпоха героическая» и что «большевизм огромен», утрачивающий способность к поэтическому преобразению реальности и закономерно кончающий жизнь самоубийством.

Жизнь у Вагинова не теряет своей власти над людьми: недаром большая часть его героев «расстается со всеми надеждами», отрекается от них, как от «иллюзии неуравновешенной молодости». И, однако, по мысли писателя, предпосылки этого были заложены в них самих.

Когда один из персонажей, претерпевающий эволюцию от начинающего поэта и литературоведа до зубного врача и мужа вдовы писателя, творчеством которого он занимался, говорит, обращаясь к своей жене: «— Не правда ли, я сильный человек, Екатерина Ивановна?» (ПССП: 133) — то это, разумеется, самая неприкрытая ирония. Трагедия русской интеллигенции, не переставая быть трагедией, обретает в романе также и черты «козлиной песни».

Не только социально-исторические потрясения, но и не в меньшей степени личностные основы человека определяют его судьбу. В последней редакции «Козлиной песни» (1929) эта мысль обретает особую отчетливость.

«Не мечта наша, а мы были ложью, — пишет Тептелкин в письме к неизвестному поэту. — Мы уже были недостойны того, что открылось нам. Я вижу наши недостатки, но они меня не пугают. Я знаю, что мы слабы, бешено слабы, что мы развратны, что мы алчны, но что мы любили духовное солнце и кто знает, может быть, и теперь любим» (ПССП: 141).

Однако наряду с этим нравственно-психологическим рядом мотивировок в романе присутствует также и ряд культурно-исторический. «Ничтожество свое» взаимообуславливается у героев Вагинова «ничтожеством своего века». Вырождение

интеллигенции связано у Вагинова не столько с социальным переворотом, сколько с развитием процесса деградации культуры, и изображается как процесс универсальный.

Эта деградация представлена в романе прежде всего как усиление вторичности, то есть замещение самого искусства его изучением, а также включение в культуру некоторых нетрадиционных областей, граничащих с массовой культурой. Так, Миша Котиков занят в романе безумной каталогизацией каждого момента бытовой жизни поэта Заэвфратского, Костя Ротиков собирает бесвкусицу и порнографию.

Помня о том, каким страстным коллекционером и библиофилом был сам Вагинов, мы понимаем, что все эти отклонения в личности современного человека он живописует не со стороны, а изнутри. Все это он наблюдал в самом себе, с тревогой размышляя о том, не несет ли такая трансформация современного культурного сознания неизбежного его разрушения.

«Не зависит от эпохи и строя такое явление, как саморазрушение гуманитарного сознания», — справедливо пишет о «Козлиной песни» А.Герасимова. Однако ее стремление объяснить все индивидуализмом героев: «Замыкаясь на себе, отдельное гуманитарное сознание терпит крах (бывает — временный), срываясь в бездну несуществования: все, чему отдана жизнь, лишь слова о словах»³⁵ — не достигает своей цели, даже если говорить только о «неизвестном поэте», в образе которого запечатлена ограниченность поэта-заумника, так и не сумевшего сделать свое искусство способом отыскания «нового сознания мира, новой формы окружающего».

Во второй редакции романа мы читаем: «Теперь неизвестного поэта приводили в неистовство его прежние стихи. Они ему казались беспомощным паясничаньем. Музыка, которую он слышал, когда писал их, давно смолкла для него. Он отвернулся от публики, его страшно любившей и прощавшей ему его недостатки» (ПССП: 113).

Что же говорить о других героях, в которых представлено не столько саморазрушение гуманитарного сознания, сколько отражение в нем универсального процесса деградации культуры, «умирания искусства». Петербург у Вагинова снова оказывается островом — причем, последним островом культуры во всем европейском мире. Последним, ибо в Англии «настоящих писателей тоже не печатают, разве два-три друга издадут изящную книжку в 200 экземпляров со всякими намеками на неизвестные тексты, да ее тоже никто не читает. Все заняты фокстротами и чтением эфемерных романов» (ПССП: 465).

Только этот остров на глазах у Вагинова стремительно уходит под воду. На смену западному миру культуры идет тоталитарный Восток: «Я с любопытством слежу за событиями в Китае. Если Китай соединится с Индией и СССР, не сдобровать старому миру, не сдобровать» (ПССП: 464).

Трагикомическое ожидание автором романа «заката Европы», разумеется, связанное с преломленным шпенглеризмом и, возможно, с соловьевством, открывает перед нами последнюю метаморфозу вагиновского мифа, существующего уже не в историческом и национальном мире, а в «большом», культурологическом времени и в универсуме.

³⁵ Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 149.

Прозрение под покровом исторических конфликтов универсальных коллизий человечества, резкое антидекадентство, а также пророческое ощущение деградации искусства и победного наступления на него «массовой культуры» обнаруживает во второй редакции «Козлиной песни» переход писателя на позиции поставангардизма.

Роман «Козлиная песнь» может быть поставлен в ряд таких значительных романов об «интеллигенции и революции», как «Хождение по мукам» и «Доктор Живаго». Отличие «Козлиной песни» в том, что автор ее никак не корректирует своей позиции из внелитературных соображений и сосредоточивает внимание на судьбе русской интеллигенции не в революции и гражданской войне, а в безбурные после-революционные 1920-е годы. С трезвостью летописца автор запечатлевает в романе процесс гибели старой петербургской культуры, которая в новой жизни объявляется ненужной и даже вредной.

Однако Вагинов показывает не только трагическую несовместимость с новой действительностью одной части русской интеллигенции, но также конформизм и вырождение другой. Отчасти будучи «романом с ключом», в котором почти все герои имеют реальных и угадываемых прототипов, книга сохраняет в этом отношении не только художественный, но и в какой-то степени исторический интерес.

Наряду с собственно историческим планом в романе присутствует и универсальный план противопоставления подлинно прочной духовности и поверхностной интеллигентщины, легко скатывающейся в мещанство. В отличие от А.Н.Толстого и Б.Л.Пастернака, Вагинов делает акцент на исторической ответственности самой интеллигенции, на деградации культуры и «умирании искусства». И трагедия русской интеллигенции, не переставая быть трагедией, получает в романе также и сатирическое освещение.

Именно прозрение под покровом исторических конфликтов универсальных коллизий человечества обнаруживает в Вагинове большого писателя, оказывающегося в этом плане конгениальным уже не Алексею Толстому и Борису Пастернаку, а скорее Владимиру Набокову и Андрею Платонову.

4

Последующие романы Вагинова представляют собой по существу развитие этих поставангардистских мотивов, намеченных в «Козлиной песни». Всех их объединяет тема деградации культуры и разложения гуманитарного сознания, решаемая по-разному и на разном материале.

Издательство писателей в Ленинграде, в котором особым влиянием пользовался К.А.Федин, так и не смогло напечатать вторую редакцию «Козлиной песни». Но зато напечатало — уже в середине 1929 года — «Труды и дни Свистонова», причем немалым тиражом: 4000 экземпляров. Одновременно сокращенный вариант романа вышел в журнале «Звезда» (1929. № 5).

С первых страниц «Трудов и дней...», в самой заглавии которых заключена пародия на известную земледельческую поэму Гесиода, бросается глаза автобиографизм романа. Мало того, что это книга о писателе с фамилией, отдаленно напоминающей фамилию автора, но открывается она описанием собственной квартиры Вагиновых:

«В окне виднелись: домик с освещенными квадратными окнами, который они называли коттеджем, окруженный покрытыми снегом деревьями, недавно окрашенный в белый цвет; две стены консерватории и часть песочного здания

Академического театра с сияющими по вечерам длинными окнами; за всем этим, немного вправо, мост и прямая улица, где помещался Молокосоюз, и красовалась аптека, и мутнела Пряжка, впадавшая в канал Грибоедова недалеко от моря. На Пряжку выходило большое здание с садом.

Свистонов смотрел из окна на этот район, где встретились театр, Молокосоюз и аптека. Канал протекал позади дома, а котором жил Свистонов. Весной на канале появлялись грязечерпалки, летом — лодки, осенью — молодые утопленницы. Позади канала шли улицы с трактирами, с выглядывающими из-за углов пьяными женщинами с поврежденными лицами, глотками, издающими хрипы» (ПССП: 148).

В своем новом романе Вагинов и в самом деле в трагическом ключе анализирует природу своего собственного творчества, как оно проявилось в романе «Козлиная песнь» и присущим ему переносом в литературу многих черт и деталей биографии реальных людей. При этом он доводит до последней, гротескной и трагикомической черты те особенности творчества, которые были характерны для него самого.

Художественному изображению подвергаются здесь такие аномальные тенденции современной Вагинову жизни и литературы, как, с одной стороны, превращение искусства в голый прием или механическую копию реальности, в своего рода коллекцию чужих стилистических находок, а с другой — подчинение жизни литературным схемам, вторжение литературы в жизнь, поглощение подлинной реальности реальностью литературы.

При этом ему удастся увидеть общее в самых, на первый взгляд, далеких друг от друга явлениях современной ему культурной жизни. Не только опоязовский формализм, но и, вероятно, лефовская «литература факта» и близкие самому Вагинову «романы с ключом», и розановский принципиальный отказ от вымысла, и «литературность» эстетов, и, возможно, в какой-то степени символистская концепция «жизнетворчества» — все это послужило писателю материалом для создания его Свистонова.

И дело не только в том, что, по словам исследовательницы, «искусство, лишённое души, опустошает душу своего создателя», что «искусство, не согретое любовью к людям, губительно для творца».³⁶ Дело в том, что современное органическое движение к нарушению традиционного соотношения между жизнью и искусством ведет к этому с неизбежностью, — вот на что указывает писатель в своем романе.

Справедливо отмеченный Т. Л. Никольской автобиографический элемент «Трудов...» становится мерой драматизма ситуации. Сам не совсем чуждый подобным аномалиям, Вагинов отдает себе отчет в своем болезненном предпочтении культуры реальной жизни, в своем страхе перед выходом из мира литературы: «Но вышел ли я окончательно из книги, освободился ли я от моих героев, изгнал ли я их в мир, потусторонний по отношению ко мне, что станет со мной, если я их действительно изгоню, может быть, появится пустота, огромное ничто; и в эту пустоту бросятся другие существа, не менее печальные, и в ней поселятся?» (ПССП: 468).

Эти финальные строки «Второго послесловия» к первому изданию «Козлиной песни» уже цитировались как свидетельство того, что проблематика второго вагиновского романа намечена в первом. «В “Трудах и днях Свистонова”, — писала по

³⁶ Никольская Т.Л. Константин Вагинов, его время и книги // Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С.10.

этому поводу цитируемая выше исследовательница, — ответ дан неутешительный».³⁷

Это справедливо, если иметь в виду оценку Вагиновым перспектив развития эстетического сознания человечества. Однако для самого писателя роман стал окончательным преодолением декадентства и крайнего авангардизма. В Свистонове Вагинов разделался со свистоновским в самом себе (одна и та же клаузула в фамилиях автора и его героя, конечно же, не случайность).

Парадокс той небывалой в истории литературы эпохи заключался в том, что можно было заключить договор с издательством о будущей книге, получить под нее аванс, благополучно напечатать ее немалым тиражом и потом — подвергнуться таким обвинениям в критике, после которых оставалось только ждать ареста.

Именно такая судьба постигла третью прозаическую книгу Вагинова — небольшой роман или пространный повесть «Бамбочада». Повесть Вагинова вполне оправдывала свое заглавие: «Бамбочада — это название жанровых картин с комическими сюжетами, изображающими обычно ярмарки и крестьянские праздники» (ПССП: 546). Выпускать книгу с таким заглавием в самый канун чисток и посадок тридцатых годов мог, конечно, только смертельно больной Вагинов, быть может, надевшийся умереть раньше, чем с ним случится что-нибудь похуже.

Еще в 1929 году он подал заявку на написание этой книги в Правление «Издательства писателей в Ленинграде» с тем, чтобы с ним был заключен договор и выдан аванс — 300 рублей. При этом что касается содержания будущей книги, то Вагинов ничего не скрывал: «В настоящее время пишу повесть на шесть листов — «Игрок». Действие повести протекает в глубокой провинции. В центре повести — плут, шулер, игрок — Фелин-Флеин. Он одержим мыслью, что мир — арена для пленительных его проделок. Фелин-Флеину 20 лет, он весел, остроумен, — центр повести в его столкновении с неумными и невеселыми людьми» (ПССП: 545)

Но «неумных и невеселых людей» было немало и вокруг Вагинова, и избежать с ними столкновения было невозможно. Однако тогда Вагинову просто очень хотелось написать о товарище своей юности — пианисте Оресте Тизенгаузене,³⁸ который как раз исповедовал именно такое, «игровое» мироотношение.

Чтобы обезопасить себя от будущей критики, писатель вначале называл эту книгу «Повестью о добром и смешном инженере». Иногда именно так он надписывал эту книгу своим знакомым (ПССП: 545–546). Наградив главного героя своей болезнью — туберкулезом и ранней, преждевременной смертью, он и в самом деле вложил в книгу многое из истории своей болезни. Вагинов даже подумывал сопроводить книгу особым «Послесловием», которое начиналось так: «Совсем не тема автора описывать странных людей ради описания странных людей. Автор ставит здесь серьезнее вопрос. Автору кажется, что он боком затронул здесь особую породу людей, занимающихся тенью общественной деятельности» (ПССП: 469).

Ничто не помогло. Тираж: 5200 экземпляров. И снова — дружный шквал по автору в печати. Одна рецензия заканчивалась так: «“Бамбочада” — это, прежде всего, тупик. Тупик для писателя. И пасквиль на действительность». Автор другой шел еще дальше: «За шуточными и окарикатуренными Вагиновым кулинарным кружком

³⁷ Там же. С. 10.

³⁸ См.: Вагинова А.И. Ненаписанные воспоминания. С. 151.

и рукописным журналом “Восемь желудков” в подлинной действительности, резко отличающейся от кривого зеркала Вагинова, скрываются совсем не шуточные подпольные контрреволюционные организации и листовки. Отныне имя писателя, уже и на страницах “Правды”, начинают приводить в пример реакционного и враждебного изображения действительности» (цит. по: ПССП: 545).

Что же такого ужасного в этой книге? Ее герой Евгений Фелинфлеин исповедует что-то вроде теории «жизнетворчества» с характерным для некоторых ее сторонников отказом от творчества. Хотя он и очень одарен, он не занимается музыкой серьезно: он воспринимает как искусство саму жизнь.

Разумеется, сближение с символистским «жизнетворчеством» носит в романе самый общий характер, хотя у символистов было и стремление превратить жизнь в вечный праздник, в карнавал, а обоснование Фелинфлеиным «актерства» в жизни несовершенством человека звучит как явная реминисценция из Ницше (идеал «человека-артиста»).

Однако «жизнетворчество» было характерно не только для символистов. И Вагинов изображает своего героя как продукт всей этой эпохи, как декадента в широком смысле слова — человека, который заражен этим духом, даже не принадлежа к миру искусства.

Даже смерть других людей Фелинфлеин — вполне по-декадентски — воспринимает как «представление». Весь мир для него театр. Он чувствует себя актером и разыгрывает свою жизнь как какую-то комедию. Только неожиданно приблизившуюся собственную смерть Фелинфлеин почему-то не хочет воспринять как очередную, финальную ее сцену. Он испытывает не «страх», а «стыд смерти» (ПССП: 329) — стыд за размен своей жизни на череду шуток, не оставивших места ничему серьезному, значительному.

Как видим, Вагинов был не так уж озабочен тем, в какой общественной атмосфере появится его книга. И искренне хотел написать книгу об опасности бездумно индивидуалистического отношения к жизни. Но это было время, когда тема и предмет изображения были визитной карточкой, а за ней никто уже ничего не видел.

Тем более что другая сюжетная линия «Бамбочады» — линия Торопуло и Пуншевича, организовавших общество собирания мелочей уходящего быта — в эпоху свершений и пятилеток также не могла вызвать ничего, кроме, в лучшем случае, недоумения.

Эта линия стала центральной в последнем романе Вагинова «Гарпагониана», над которым он работал до самой смерти и который, тем не менее, остался незаконченным. В этом романе Вагинов старался ответить на вопрос, над которым он размышлял всю свою, пусть и короткую, жизнь. Это вопрос о природе коллекционирования искусства — о том, какие изменения в современной ему культуре, влекут за собой подобные увлечения, которые, как мы видели выше, были присущи ему самому.

Все центральные герои этого последнего романа Вагинова являются в той или иной мере коллекционерами. При этом коллекционируют они не произведения искусства, а конфетные бумажки, обертки от мыла, окурки, ногти, уличные песни, ругательства, сновидения. Пытаясь вписать роман в литературно-общественную атмосферу своей эпохи, писатель изображает подобное коллекционирование как форму

непростительного «ухода от современности», превращающего их самих в «музейные экспонаты».

Эта линия — отчасти ответ Вагинова на жесточайшую критику его в печати — получилась не слишком убедительной. Ведь изображенная Вагиновым современность, возникающая перед глазами читателя благодаря многочисленным вставным новеллам, — все равно выглядит пошлой и даже угрожающей.

Данная сторона романа стала предметом внутриредакционной полемики автора с писателем М. Э. Козаковым. По-видимому, придя в издательство, Вагинов ознакомился там с «внутренней рецензией» последнего на свой роман. Решив ответить хорошо знакомому ему рецензенту, он написал следующее:

«В книге, на мой взгляд, даны причины некоторой музейности некоторых персонажей — ты сам великолепно понимаешь, что люди, уходящие от современности, становятся по большей части музейными экспонатами. Некий герой моего романа чувствует постепенное свое превращение в музейный экспонат, чувствует, как он сам и сердце его увядают. Он боится дряхлости, бледнеет перед старостью. Он решает попытаться вернуть молодость. Попытка вернуть молодость своей душе посредством любви ему не удалась, попытка вернуть молодость посредством участия в народных гуляниях и празднествах — не удалась. Он делает третью попытку вернуть молодость посредством участия в строительстве, он ходит вокруг и около техникума.

Вот, собственно, один из узлов романа.

Второй узел более возвышен. В наших условиях, как всем известно, невозможно капиталистическое накопление — но появляется <Жулонбин>, своеобразный капиталист и эксплуататор, тень реального эксплуататора. Он считает себя систематизатором, приносящим великую пользу человечеству, по сути же дела он скупец.

Третий узел — выпоротый человек Анфертьев. Ты знаешь, что людей, символически выпоротых представителями вырождающихся классов, существует в нашей действительности достаточно. Они становятся циниками. Они ходят гордо, им не подobaет ходить гордо. По-моему, они достойны сострадания» (ПССП: 470).

Вопреки авторскому объяснению «Гарпагоонианы» в записке к М. Э. Козакову, вагиновские коллекционеры скорее вызывают сочувствие и понимание, а их бегство от действительности кажется оправданным. Однако есть в романе и другой план — культурологический. Коллекционирование представлено здесь как черта деградации культуры, оно претендует на то, чтобы подменить собой искусство.

«Классификация — величайшее творчество. — говорит у Вагинова Жулонбин, занеся в инвентарную книгу очередную партию окурков. — <...> Классификация, собственно, оформление мира. Без классификации не было бы и памяти. Без классификации невозможно никакое осмысление действительности» (ПССП: 389). Таким образом, все, что традиционно входило в функции искусства, герой Вагинова приписывает коллекционированию. Он видит в своей деятельности своего рода самопожертвование и подвижничество: «Это верно, что я духовно оскопил себя, но все это для великого дела систематизации» (ПССП: 389).

Вместе с разоблачением механического коллекционирования всего подряд в романе звучит и мотив вытеснения искусства кичем — надвигающейся пугающей неразборчивости, в результате которой подлинные ценности уравниваются с фантомами массовой культуры. Эта линия романа снова обнаруживает в Вагинове

великого провидца надвигающегося на мир кризиса культуры. Если в «Козлиной песни» он ощущал Петербург единственным островом в Европе, где культура оставалась живой, то в последующих романах закат культуры охватывает и его.

Многие черты этого заката, подмеченные Вагиновым, затем обратили на себя внимание русских религиозных философов как важнейшие показатели надвинувшейся «эсхатологии культуры». Так, утрата вымыслом первенствующего значения в современной литературе (ср. «Труды и дни Свистонова») затем была классифицирована как один из признаков «умирания искусства» в одноименной книге В.В.Вейдле (Париж, 1937).

При этом в решении темы «эсхатологии культуры» Вагинов оставался в рамках национальной историософии. Православно-христианская традиция, в отличие от западно-европейской эстетики, начиная с Гегеля и кончая Х.Ортегой-и-Гассетом и М.Хайдеггером, рассматривала эсхатологию культуры как доктрину, оставляющую надежду на «отсрочку конца» (упование *de mora finis*). Чуждый христианству, Вагинов также писал свои романы, отнюдь не упиваясь деградацией культуры. Напротив, художественная мысль писателя была устремлена к необходимости ее преодоления.

В финале «Козлиной песни» Вагинов обещал рассказать «еще одну петербургскую сказку». Такой «петербургской сказкой», собственно говоря, стал следующий роман писателя — «Труды и дни Свистонова». Однако так же с полным правом могут быть названы и два последних его романа.

Действие всех четырех произведений происходит почти исключительно в Петербурге. В зависимости от художественных целей писателя в них возникают разные лики города, обрисованы разные его стороны. В «Козлиной песни» это Петербург, окрашенный для автора «с некоторых пор в зеленоватый цвет, мерцающий и мигающий, цвет ужасный и фосфорический», это город перерождающихся людей: «мигнет огонек — и не Петр Петрович перед тобой, а липкий гад» (ПССП: 14).

Действие остальных романов, в сущности, происходит уже в «ленинградском Петербурге» или, точнее говоря, то в агонизирующем Петербурге, то в «приукрашиваемомся» «какой-то укоризненной чистотой» Ленинграде. Последние острова старого Петербурга в «ленинградском Петербурге» конца 1920-х годов стремительно уходили под воду.

Нельзя сказать, что писатель не делал попыток вписаться в новую действительность, тем более что кое-что все равно было в ней ему симпатично. Писатель жадно интересовался многим, от встреч с рабочей молодежью, до общения с ворами и уголовниками, рассказы которых Вагинов — должно быть, отчасти идя по стопам Достоевского в «Записках из Мертвого дома» — записывал для Гарпагоннианы.

Так, Николай Чуковский рассказывает в своих воспоминаниях о том, как Вагинов вел литературный кружок на ленинградском заводе «Светлана»: «В начале тридцатых годов, в жадных поисках нового материала, он, преодолевая слабость, принялся изучать тот Ленинград, с которым всегда жил рядом и который совсем не знал — ленинградские заводы.

Помню, много раз ездили мы с ним вместе на завод электроламп “Светлану”. Мохнатая изморозь покрывала стекла трамвая, ползущего на Выборгскую сторону, а посреди вагона стоял Вагинов — все в той же шапке-ушанке, завязанной тесемочками под подбородком, все в том же бобриковом пальто, — держался за ремень и, глядя в книгу, читал Ариосто по-итальянски. “Светлана” был завод женский — в

просторных чистых цехах за длинными столами сидели работницы в белых халатах и складывали мельчайшие детали из стекла и металла. Все заводские организации — партком, завком — были в руках у женщин, и дух мягкой женственности, девичества, царивший на заводе, чрезвычайно нравился Вагинову. Он тоже там всем полюбился — добротой, скромностью и столь необычной старинной учтивостью.

— Славно, — сказал он мне как-то, когда мы возвращались с ним со “Светланы”. — Совсем как бывало в Смольном институте». ³⁹

Один из участников кружка А. А. Капралов вспоминал, что под руководством Вагинова рабфаковцы «читали и разбирали Достоевского, Пушкина, Вальтера Скотта и других писателей». Бывали они и на квартире поэта. В результате этих встреч Вагинов подготовил к печати две книги кружковцев. ⁴⁰

В некрологе Вагинова «Тяжелая потеря» Чуковский будет особенно подчеркивать эту, по всей видимости, подработку писателя как свидетельство его внутреннего роста: «Но Вагинов рос, интеллигентские темы стали для него слишком узки, и он пошел сначала на завод “Светлана”, потом за Нарвскую заставу — изучать жизнь и быт рабочих. Мне пришлось в течение многих месяцев вместе с ним работать над книгой «Четыре поколения» (о Нарвской заставе). Вагинов был тогда уже очень болен и слаб. Но работал он увлеченно, неутомимо. Он созывал совещания старых рабочих, навещал на квартирах участников событий 9-го января, рылся в архиве районного испарта, ходил по цехам Кр. Путиловца, Кр. Треугольника, завода им. Молотова, зав. им. Кирова, по школам районов, по столовым, по яслям, собирал документы, записывал устные рассказы, чутьем и опытом тонкого стилиста отбирая все нужное и ценное. Книга “Четыре поколения” очень многим обязана Вагинову». ⁴¹

Нет никаких сомнений, что это была для писателя не просто подработка, но и интересный опыт общения. Но голос рабочих, которых Вагинов учил читать и понимать Пушкина и Достоевского, разумеется, не имел в то суровое время никакого значения.

То, что «Гарпагоониана» не была завершена и опубликована, облегчало возможность развивать после смерти Вагинова миф о том, что в последнем романе здоровые тенденции его творчества возобладали: «Он ушел из жизни, не довершив победы над собой, не сумев подойти вплотную к основным задачам советской литературы.<...> И не эстетской утонченностью и манерной упадочностью своих ранних книг, а прекрасным стремлением к победе над самим собой — во имя юной жизни, цветущей на руинах прошлого, дорог нам Константин Вагинов». ⁴²

К счастью, теперь о подлинных открытиях писателя Константина Вагинова можно говорить без дипломатических оговорок.

³⁹ Чуковский Н. Литературные воспоминания. С. 198.

⁴⁰ Никольская Т. Л. К. К. Вагинов (Канва биографии и творчества) // Четвертые Тынниковские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988. С. 77, 82.

⁴¹ Литературный Ленинград. 1934. 30 апреля. № 20. С. 3.

⁴² Рождественский Вс. Некролог // Литературный Ленинград. 1934. 30 апреля. № 20.

ДРАМАТУРГИЯ А. В. ВАМПИЛОВА И ПОЗДНЕСОВЕТСКАЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ

Александр Вампилов (1937–1972) — один из наиболее ярких драматургов периода позднего социализма. Его тексты, отразившие состояние перехода от эпохи «оттепели» к последующим «долгим семидесятым», оказали влияние на драматургов новой волны (Л. С. Петрушевскую, В. К. Арро, В. И. Славкина, А. М. Галина, А. Н. Соколову, Л. Н. Разумовскую и др.), которые затем получили название «поствампиловского» поколения. В XXI в. отголоски пьес Вампилова найдут отражение в поэтике новой русской драмы, ее документальном изводе¹.

Истоки творчества Вампилова обнаруживаются не только в драматургии и литературе 1960-х гг. (непосредственные предшественники здесь — А. Н. Арбузов, В. С. Розов, А. М. Володин, современники-прозаики — В. Г. Распутин, В. И. Белов и др.), классической русской, античной и западноевропейской драме (Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, А. П. Чехов, У. Шекспир, Ж.-Б. Мольер, классицистическая трагедия). Исследователи также прослеживают влияние на Вампилова театра экзистенциализма и течения абсурдизма, «рассерженных молодых людей» («Оглянись во гнев» Дж. Осборна)².

Биография, драматургическое и сценическое наследие, а также проза и записные книжки Вампилова имеют длительную традицию исследования³, начиная с середины 1970-х гг., когда писатель обрел посмертную популярность. В 1976 г. на Шестом съезде писателей СССР заговорили о феномене Вампилова: современники воспринимали корпус текстов комплексно как «театр Вампилова», а самого драматурга как загадку⁴. Однако статус последнего был двойственным: с одной стороны,

¹ Flynn M. Witness onstage. Documentary theatre in twenty-first-century Russia. Manchester UP, 2020. P. 42–43.

² Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Т. 2: 1968–1990. М., 2003. С. 273–274; Gardiner J. Soviet Theatre during the Thaw. Aesthetics, Politics and Performance. London; New York: Methuen Drama, 2023. P. 175–176.

³ Среди основных монографий последней четверти XX в. можно выделить: Тендитник Н. С. Мастера. Иркутск, 1981 (гл. «Истины старые, но вечные», С. 125–210); Тендитник Н. С. Александр Вампилов. Новосибирск, 1979; Сушков Б. Ф. Александр Вампилов. М., 1989; Гушанская Е. М. Александр Вампилов: очерк творчества. Л., 1990; Махова М.З. Феномен Александра Вампилова. М., 1999. Драматургии Вампилова и ее рецепции посвящены статьи М. Туровской, А. Смелянского, К. Рудницкого, В. Лакшина, Е. Гушанской и др. Одна из последних по времени биографий — Румянцев А.Г. Вампилов. М., 2017 (и более ранние издания). Основные исследования последних двадцати лет: Смирнов С. Р. Творческая лаборатория Александра Вампилова (от «Ярмарки» до «Утиной охоты»). Иркутск, 2006; Иванова Л. Л. Вампилов, творческая индивидуальность. Мурманск, 2010; Богданова О. В. Образно-мотивный комплекс пьес Александра Вампилова. СПб., 2020 и др. В англоязычной академической среде выделяются две монографии В. Фарбер: Farber V. The Playwright Alexandr Vampilov: an Ironic Observer. Middleberry Studies in Russian Language and Literature. Vol. 25. N.-Y.: Peter Lang, 2001; Farber V. The Prose of Aleksandr Vampilov. Middleberry Studies in Russian Language and Literature. Vol. 29. N.-Y.: Peter Lang, 2003.

⁴ См., например, Туровская М. Вампилов и его критики // Туровская М. Памяти текущего мгновения: Очерки, портреты, заметки. М., 1987. С. 128–157.

ключевая пьеса «Утиная охота» около десяти лет находилась «под полузапретом»⁵ и была поставлена в МХАТе только в 1979 г. О. Ефремовым. С другой стороны, на упомянутом Шестом Съезде писателей Арбузов говорил в своей речи о том, что Вампилов «много ставится в странах социалистического содружества. Почти все его пьесы идут, за исключением “Утиной охоты”, и имеют самый большой успех. Я говорил со многими представителями театра этих стран, и вот имя Вампилова для них сейчас чрезвычайно важно и существенно»⁶. Вампилов вместе с другими авторами (Розовым, Арбузовым, Ч. Т. Айтматовым) вошел в число писателей, чьи пьесы были восприняты как за рубежом как «комбинация пропаганды о новом гуманизме с теплым чувством юмора»⁷. Во многом на такое восприятие работал «среднегородской» язык Вампилова, на котором говорили все: драматургу удалось одному из первых «использовать язык повседневности для искреннего выражения крушения иллюзий и противоречий позднесоветской жизни»⁸.

В данном обзоре мы преимущественно сфокусируемся на анализе двух поздних пьес Вампилова — «Утиная охота» (1970⁹) и «Прошлым летом в Чулимске» (1972) — сквозь призму представлений о позднесоветской субъективности и исследований повседневности. Исследователи и критики отмечали, что драматургия Вампилова посредством системы персонажей, конфликтов и перекликающихся мотивов отражает ситуацию «распада устойчивых ценностей» и нравственного сознания, ставшую «нормой, определяющей существование всего общества в целом»¹⁰. В. Лакшин считал центральным для вампиловской драматургии вопрос, «поборет ли живая душа рутину жизни»? Героев пьес окружает быт позднесоветской модерности, такой знакомый современникам и потомкам, что он стал заштампованным, поэтому лежащие на поверхности смыслы часто оказывается трудно ухватить и отрефлексировать. «Кто теперь заново всколыхнет настоящий быт? Кто расскажет со сцены, как сегодня на самом деле живут люди? Кто это сделает, тот и будет новатором»¹¹, — писал А. Эфрос, размышляя о постановках вампиловских и иных современных пьес.

Категории публичного и частного, представления о быте стали подвергаться трансформации уже в эпоху оттепели, когда акцент начал делаться на сфере частной жизни, чему способствовала кампания по массовому возведению панельных домов. Героем времени позиционировался «строитель коммунизма», одновременно являвшийся «новоселом» (С. Рейд). Как следствие формировалась еще одна советская

⁵ Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. М., 1999. С. 116.

⁶ Шестой съезд писателей СССР 21 июня — 25 июня 1976 г. Стенографический отчет. М., 1978. С. 535.

⁷ Koivunen A. Soviet Drama with Commercial Breaks: Living the Cold War in 1970s Finnish Television // Remapping Cold War Media. Institutions, Infrastructures, Translations. Ed. by A. Lovejoy, M. Pajala. Indiana UP, 2022. P. 68.

⁸ Flynn M. Witness onstage. P. 42. О «безъязыкости» и употреблении клише для выражения эмоций в пьесах Вампилова пишет И. Роднянская, она же говорит о повсеместном употреблении «сорной» среднегородской речи (Роднянская И. Встречи и поединки в типовом доме // Собеседник. Лит.-критич. ежегодник. Вып. 3. М., 1982. С. 98–99).

⁹ Здесь и далее в скобках указывается дата публикации, а не написания текстов.

¹⁰ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. С. 276, 280.

¹¹ Эфрос А. Вокруг современной пьесы // Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. М., 1985. С. 121.

идентичность — потребительская¹². Хрущевские реформы привели к регламентации индивидуального пространства и отразились, в частности, в «Утиной охоте», которую А. Смелянский назвал «исповедью поколения шестидесятников»¹³.

Кроме того, как отмечает С. Хупер, поздняя советская культура, в отличие от более раннего периода 1930-х гг., «не требовала от отдельного человека постоянного самопожертвования во имя некоей грандиозной и фундаментальной коллективной победы. Вместо этого она содержала в себе обещание “хеппи-энда” — в форме верной дружбы и непреходящей любви — как награды достойным людям за добросовестный труд и верность социалистическим идеалам»¹⁴. Речь идет о тиражируемом образе «нового советского человека», занимающегося поисками счастья в обыденной жизни. Причем этот советский человек «мыслился не статичным, но подлежащим изменению»¹⁵. Небезупречный, он подвергается искушениям и испытаниям, причем, парадоксальным образом, наименее привлекательные пути «в конце оказываются самыми честными и благородными»¹⁶. Именно эти нарративные схемы, аксиологическая система и поведенческие нормы проверяются на прочность в пьесах Вампилова.

Характеризуя Вампиловского героя, Роднянская говорит, что он «выявляет себя публично»¹⁷. Действительно, если мы обратимся к наиболее эмоциональным мелодраматичным эпизодам пьес Вампилова в сильной позиции финала (либо предшествующих финалу), то заметим, что они разворачиваются в присутствии посторонних. Колесов («Прощание в июне») прилюдно рвет диплом, полученный в обмен на обещание отказаться от возлюбленной. Свидетелем воссоединения Бусыгина с семьей Сарафановых после открытия Сильвой их недоброго обмана, обернувшегося благом, становится соседка Макарская, в которую влюблен Васенька Сарафанов. В «Утиной охоте» самоубийству Зилова препятствуют дискредитировавшие себя приятели Кузаков, Саяпин и официант Дмитрий. В «Провинциальных анекдотах» само пространство гостиницы обуславливает скопление и драматическое столкновение незнакомцев: в «Случае с метранпажем» «умирает» и затем неожиданно поправляется в чужом номере администратор Калошин. Свидетелями при этом становятся постояльцы («Здесь в коридоре вся гостиница собралась», с. 276¹⁸). В «Двадцати минутах с ангелом» шутка Анчугина и Угарова, испытывающих муки похмелья, оборачивается издевательством над агрономом Хомутовым, предложившим

¹² См. об этом, например, Рейд С. Как обживались в позднесоветской модерности // После Сталина: позднесоветская субъективность (1953–1985). СПб., 2018. С. 355; Field D. A. Everyday Life and the Problem of Conceptualizing Public and Private during the Khrushchev Era // Everyday Life in Russia Past and Present. Ed. C. Chatterjee, D. L. Ransel, M. Cavender, K. Petrone. Indiana, Indiana UP, 2022. P. 163–180.

¹³ Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. С. 116.

¹⁴ Хупер С. «Новому советскому человеку» случается ошибаться: вместо героических фигур — обыкновенные граждане, неуверенно ищущие счастье // После Сталина: позднесоветская субъективность (1953–1985). СПб., 2018. С. 42.

¹⁵ Рейд С. Как обживались в позднесоветской модерности. С. 357.

¹⁶ Хупер С. «Новому советскому человеку» случается ошибаться. С. 49.

¹⁷ Роднянская И. Встречи и поединки в типовом доме. С. 101.

¹⁸ Здесь и далее цитаты из пьес А. Вампилова приводятся по изданию: Вампилов А. Избранное. М., 1984. В скобках указывается номер страницы.

бескорыстно большую сумму денег, о которых опять же публично попросили персонажи. В процесс выяснения мотивов Хомутова втягиваются обитатели соседних номеров. Причем между ними в этот момент стираются социальные различия — они обретают единство в своем недоверии к Хомутову. Примирение героев тоже оказывается коллективным. Наконец, в «Прошлым летом в Чулимске» действие заканчивается молчаливым наблюдением завсегдатаев чайной за официанткой Валентиной, которую накануне изнасиловал Пашка Хороших. Вина за поступок Пашки ложится на всех героев, Валентина же, «строгая и спокойная», вместе с эвенком Еремеевым принимается за восстановление палисадника — ее личное противостояние злу социального равнодушия.

В пьесах Вампилова границы между индивидуальным и коллективным на первый взгляд проницаемы. Драматург помещает своих героев в такие пространства и обстоятельства, где они оказываются преимущественно на виду друг от друга. Это может быть изолированный от окружающего мира уголок в таежном райцентре, микрорайон или предместье.

Наиболее показателен случай «Утиной охоты». Пьеса открывается ремаркой «Городская квартира в новом типовом доме» (с. 149). Локация значима: как утверждает Ф. Урбан, «жилье нового типа с современными удобствами неизменно воспринималось не только как результат прогрессивного общественного уклада, но и как одно из условий формирования “передового человека”, человека эпохи социализма»¹⁹. Советские реципиенты понимали намек Вампилова: словосочетание «типовой дом», например, вынесено в заглавие статьи критика Роднянской, а затем в повторено в эпиграфе к тексту.

По формальным признакам Зилов отвечает представлениям о прогрессивном советском человеке: ему около тридцати лет, он уверен «в своей физической полноценности», женат, только что получил новую квартиру в центре города («Прощай, предместье, мы едем на Бродвей!», с. 165), социально успешен, общителен. Однако эта безупречная конструкция начинает разрушаться по мере того, как прожектор раз за разом выхватывает лучом света из погруженной в темноту сцены воспоминания Зилова. На искусственность представлений о советском счастье указал и Эфрос:

«Интересный внешне человек, в хорошем костюме, на хорошей службе, человек не без доброго сердца (от которого, правда, остались одни осколки), не без поэтичности даже, обладающий незаурядным юмором и способностью окружать себя людьми, человек, которого любят женщины и у которого хорошая жена, — при всем том как будто бы совершенно и не человек; Какая-то оболочка, мираж. Видимость человека»²⁰.

Первое же воспоминание Зилова о новоселье демонстрирует, с одной стороны, неразличимость индивидуального и коллективного, внешнего и внутреннего: жена Саяпина, Валерия, в процессе осмотра новой квартиры заглядывает на балкон, спускает воду в туалете с возгласом «Красота», Кузаков откуда-то достает садовую скамейку — предмет экстерьера. Однако было бы неверным говорить о полном размывании границ. Д. А. Филд отмечает, что для характеристики категории приватности существует два понятия — личная жизнь и частная. Причем личная жизнь в

¹⁹ Урбан Ф. Башня и коробка: Краткая история массового жилья. М., 2019. С. 202.

²⁰ Эфрос А. Вокруг современной пьесы. С. 130.

советской культуре может быть вполне контролируема коллективом (гости на новоселье), а частная принадлежит исключительно субъекту. Вампилов тонко нюансирует разницу, например, когда Галина шутя отказывается от предложения Зилова выпить рюмку водки до прихода гостей («Нехорошо. Придут гости, а мы с тобой косые», с. 165), или в ремарке: «Галина надела хорошие туфли вместо домашних, сняла фартук, но подумала и надела его снова» (с. 166). Перед нами образцовая хозяйка, но ее дом лишен уюта (квартира без мебели, может превратиться в место свиданий начальника Зилова с сомнительной Верой). Галина уговаривает себя, что странство обретет жизнь: «Мы здесь заживем дружно, верно?», «Как в самом начале. По вечерам будем читать, разговаривать... Будем?» (с. 165). Неуверенность Галины прогностична. Читатель / зритель только что видел, во что превратилась эта квартира спустя какое-то время (первым тревожным сигналом в экспозиции будет ремарка «Беспорядок»).

Обращает на себя внимание, что между первым воспоминанием и пробуждением Зилова в то утро, когда он решает покончить с собой, проходит всего полтора месяца, но за это время его дом успевает потерять хозяйку — Галина отставляет мужа, Зилов — потерять отца, а сама квартира стремительно ветшает.

Саяпин. Ребята, что же вы молчите?.. Поговорим о чем-нибудь, а?

Маленькая пауза.

(Простодушно.) Витя, ты замечаешь, у тебя полы рассыхаются. Придется ремонтировать. *(Поднимается, подходит к кухонной перегородке и стучит по ней.)* Картон... Картон и штукатурка. Халтура... Плохо дома стали делать... *(Подходит к другой перегородке.)*

Зилов наблюдает за ним с возрастающим любопытством.

А тут? *(Стучит.)* То же самое... (с. 236)

После этого следует неожиданная для остальных персонажей истерика Зилова, во время которой он обвиняет Саяпина и других в желании присвоить его дом. Однако сам Зилов уже фактически лишился того, что составляет идею дома, более того, публично разрушил свою идентичность (сцена в кафе «Незабудка», воспоминание последнее), обнажив скрывающуюся за внешней нормальностью пустоту («роковая аморфность души» по М. Туровской).

Последнюю ощущали режиссеры, которые обращались драматургии Вампилова. Эфрос сравнивал постановку «Утиной охоты» в МХАТе Ефремова с «Казановой Федерико Феллини». Картина, задуманная как фильм о пустоте, «ошпаривала», «сбивала с ног», однако в ней «почти не было мучений человека, испытавшего на себе, что такое пустота». Спектакль, по свидетельству Эфроса, не вызывал подобного ощущения нанесенной зрителю душевной раны, однако он имел отложенный эффект:

«Возможно, это нелепо, но возникает желание разобраться в очень простых вещах: отчего же из маленького Вити может получиться вот такой ужасающий тип, одинаково страшный для других и для себя? Что же это за пустота, которая так проедает душу, что возникает желание умереть? Когда и с чего она начинается, в чем ее первые проявления? И т. д. и т. п.»²¹

²¹ Эфрос А. Вокруг современной пьесы. С 129–130.

В этом же состоянии душевного вакуума будет находиться герой пьесы «Прошлым летом в Чулимске» Шаманов, которого пробудит к жизни Валентина.

Квинтэссенцией пустоты в «Утиной охоте» становится финальная сцена, когда Зилов падает ничком на кровать и начинает вздрагивать. *«Плачет он или смеется, понять невозможно, но его тело долго содрогается так, как это бывает при сильном смехе или плаче. Так проходит четверть минуты. Потом он лежит неподвижно»* (с. 240). Неопределенность эмоции, переживаемой Зиловым, маркирует ситуацию частной жизни. Последняя у Вампилова сокровенна. Когда Зилов говорит об утиной охоте, на которую он готов взять свою любимую, его признание предполагает только присутствие лишь одного возможного адресата. Появление в сцене Ирины вместо Галины разрушает обособленное пространство частной жизни, куда ни у кого, кроме мужа и жены, нет доступа. Аналогичную деструктивную функцию выполняет забвение в эпизоде, где Зилов решает реконструировать с Галиной воспоминание об их близости и забывает «самое главное», что он ей сказал.

В «Прошлым летом в Чулимске» быт еще больше наэлектризован, как отмечал Г. Товстоногов, обратившийся к этой пьесе после смерти Вампилова. В пространстве вокруг чайной ничего не возможно скрыть: даже драматичная история карьерного краха из городской биографии Шаманова становится известна Кашкиной благодаря ее общению со знакомой «из прошлой жизни» героя. Личная жизнь обитателей Чулимска проходит под постоянным вниманием друг друга: ссору за закрытыми дверями чайной Хороших и Дергачева комментирует Кашкина, причем мотивирует ее событиями из далекого прошлого. Это разговор сплетничающих соседок:

Кашкина. Знаешь, почему у них так?

Шаманов (*равнодушно.*) Почему?

Кашкина. Она его любит...

Шум за дверью усиливается. Голос Хороших звучит пронзительно, но слов разобрать невозможно.

Он ее — тоже. Они любят друг друга, как в молодости.

Шаманов. Только бы они друг друга не убили. Последнее время они что-то чересчур усердствуют.

Кашкина. Это потому, что здесь Пашка. Ты знаешь, что Афанасий ему не отец?

Шаманов. Слышал (с. 322).

Пространство частной жизни в «Прошлым летом в Чулимске», напротив, облечено молчанием и, как в «Утиной охоте», характеризуется неопределенностью. В конце второго акта, после того как Валентина, стоя перед разъяренным отцом, отвергает Пашку и Шаманова, стук дизеля прерывается, освещавшая сцену лампочка гаснет и все погружается во тьму. События и объяснения, случившиеся ночью, называются «за сценой», виден только их утренний результат: Пашка готовится к отъезду, а Дергачев остается, несостоявшегося жениха Мечеткина усиленно кормят завтраком, Шаманов сидит рядом с Кашкиной.

Для сравнения в начале пьесы на балконе мезонина звучит якобы приватный монолог Кашкиной, свидетелем которого является Еремеев. Речь обращена к Шаманову, но он выбирает стратегию молчания. Точно так же он не хочет разговаривать с Кашкиной о прошлой жизни в городе. Герой обретает возможность говорить о себе и своем состоянии, только когда оно оказывается завершенным, и это уже знакомое нам состояние пустоты.

«Слушай! Это было недавно. Утром я проснулся и увидел свои руки. Они лежали у меня на груди — мои собственные руки, — и вдруг — ты слышишь? — они показались мне чужими. Представь себе это! Сначала руки, а потом весь я: все тело и даже мысли показались мне не моими. Все будто бы принадлежало другому человеку! Сейчас я думаю об этом с ужасом, а тогда — и вот в чем главный-то ужас! — тогда мне было все равно. Так все равно, что я даже не почувствовал, что я дошел до ручки» (с. 268).

Триггером, пробуждающим Шаманова к жизни, становится его разговор с Валентиной о палисаднике, который та каждый раз чинит после того, как его ломают окружающие. Шаманов, погруженный в равнодушие, не понимает, зачем нужен этот сизифов труд:

Валентина (*весело*). Ну тогда я вам объясню... Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый.

Шаманов (*усмехнулся*). Да? А мне кажется, что ты чинишь палисадник для того, чтобы его ломали.

Валентина (*делаясь серьезной*). Я чиню его, чтобы он был целый.

Шаманов. Зачем, Валентина?.. Стоит кому-нибудь пройти, и...

Валентина. И пускай. Я почию его снова.

Шаманов. А потом?

Валентина. И потом. До тех пор, пока они не научатся ходить по тротуару.

Шаманов (*покапал головой*). Напрасный труд.

Валентина. Почему напрасный?

Шаманов (*меланхолично*). Потому что они будут ходить через палисадник. Всегда.

Валентина. Всегда?

Шаманов (*мрачно*). Всегда.

Валентина. А вот и неправда. Некоторые, например, и сейчас обходят по тротуару. Есть такие.

Шаманов. Неужели?

Валентина. Да. Вот вы, например. Вы всегда обходите по тротуару.

Шаманов (*искренне удивился*). Я?.. Ну не знаю, не замечал... Во всяком случае, пример неудачный. Я хожу с другой стороны.

Валентина. С другой стороны, но и с этой вы тоже ходите. И всегда вокруг.

Шаманов. Да? Ну, значит, мне просто лень нагибаться. Мне лучше обойти, чем нагибаться... (*Не сразу*.) Нет, Валентина, ты зря стараешься.

Валентина. Неправда... (*Двумя-тремя жестами закончила с оградой*.) Вот и все. Много ли здесь труда — и все на месте. И ограда целехонька. (*Живо*.) Ну неужели вы не понимаете? Ведь если махнуть на это рукой и ничего не делать, то через два дня растащат весь палисадник.

Шаманов. Так оно и будет (с. 334–335).

Парадоксальным образом, Валентина, ни разу не покидавшая пределы Чулимска, оказывается единственным «новым советским человеком», осознанным жителем с прогрессивным мышлением, которое ассоциировалось прежде всего с городским укладом. Общественное пространство палисадника становится для Валентины своим и одновременно способом выразить индивидуальную позицию неравнодушия. Этим она мотивирует Шаманова вернуться к его личной борьбе за

справедливость. Не случайно О. Борисов, исполнитель роли эвенка Еремеева в спектакле БДТ во время репетиций пьесы заметил: «В конечном счете отношение к самому себе и есть отношение к жизни, к обществу, к людям. Что делать прежде всего с самим собой? — этот вопрос особенно остро стоит у Шаманова, он должен его решить»²². Однако его решают и все остальные герои пьесы.

В итоге Вампилов выстраивает в своих текстах систему сложно нюансированных соотношений частного и публичного. Его герои занимаются тем же, чем и герои современной ему культуры: они «обживаются» в предлагаемых обстоятельствах повседневности, стараются найти свое счастье и место в жизни, некоторым это в какой-то мере удается. Зилев все-таки собирается на охоту: ни внутреннее состояние, ни погода больше не препятствуют поездке, за окном синее небо и светит мягкое предвечернее солнце. Валентина снова чинит забор и калитку палисадника, к ней присоединяется Еремеев. Сила ее личности и напряженное внимание окружающих дает надежду на то, что ее труд не будет напрасным.

В своем театре Вампилов использует систему повторяющихся мотивов, узнаваемые типы персонажей (праведник и циник, юная доверчивая девушка и разочаровавшаяся в жизни женщина, «лишний человек», покинутый отец / «Король Лир» и др.), неожиданные сюжетные повороты, при этом абсолютно логически выверенные и мотивированные, узнаваемые реалии, позволяющие зрителю или читателю идентифицировать изображенный им мир как «свой». Применяет жанровые ходы водевиля и мелодрамы к ситуациям внутренне драматическим, а иногда трагическим. Все это позволяет выявить границы и проблемные места в аксиологической системе, определяющей позднесоветскую субъективность.

Вампилов не случайно неоднократно обращается к жанру анекдота при разработке своих сюжетов о частных историях обыкновенных людей. Анекдот, как отмечает антрополог А. Юрчак, был одним из «типов *иронии внеаходимости* в период позднего социализма»²³. Пик распространения жанра наблюдается в 1960-е по конец 1980-х гг. Если отвлечься от содержания пьес Вампилова и посмотреть на феномен его театра как на ритуализированную практику рассказывания и слушания анекдотов, то можно увидеть в ней один из способов «производства своих». Это объясняет причины огромной популярности драм Вампилова в позднесоветский период, обращение к ним мэтров режиссуры и актерского искусства. Однако место коллективного смеха занимает рефлексия о повседневности, нравственных началах общества и советского субъекта.

²² А. Вампилов. «Прошлым летом в Чулимске». Репетиции спектакля // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Л., 1984. Т. 2. Статьи, записи репетиций. С. 240.

²³ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М., 2016. С. 534.

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской Академии наук

Сборник

**МАТЕРИАЛЫ К НОВОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ
«ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»**

Под редакцией В. Е. Багно, Т. В. Мисникевич

· ·
· ·

199034, - , . 4
E-mail: irliran@mail.ru
URL: <http://pushkinskiydom.ru>

16+

©

(, 2023)