

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ МАЙМИН И ЕГО ВРЕМЯ

Материалы Международной научной конференции
«VIII Майминские чтения».
22–24 октября 2015 г.

Псков
Псковский государственный университет
2017

УДК 82.09
ББК 83
Е141

Рекомендовано к изданию кафедрой литературы
и редакционно-издательским советом Псковского государственного университета

Редакционная коллегия:

Н. Л. Вершинина, Е. Е. Дмитриева-Маймина (отв. редакторы), В. И. Охотникова,
А. Г. Разумовская, И. В. Мотеюнайте, Н. В. Цветкова, Н. П. Иванова, Н. О. Питиримова,
И. О. Саюнов

Рецензенты:

— М. Ю. Степина, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) (Санкт-Петербург);
— Т. Г. Никитина, доктор филологических наук, профессор кафедры теории и методики гуманитарного образования ПсковГУ (Псков).

Е141 Евгений Александрович Маймин и его время. Материалы Международной научной конференции «VIII Майминские чтения». 22–24 октября 2015 г. — Псков : Псковский государственный университет, 2017. — 300 с.
ISBN 978-5-91116-632-8

Настоящее издание продолжает традиции сборников, отражающих результаты Международных научных конференций «Майминские чтения», проводимых кафедрой литературы с 1996 г. В предлагаемом сборнике представлена тематика, освещающая круг интересов доктора филологических наук, профессора, заслуженного деятеля науки Российской Федерации Е. А. Маймина, связанная с творчеством А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, А. А. Фета, проблемами русского и европейского романтизма, явлениями литературной жизни, до сих пор остающимися на периферии научного изучения. Сборник включает в себя разделы: «Евгений Александрович Маймин в воспоминаниях и переписке», «Творчество А. С. Пушкина в литературном контексте XVIII–XX веков. Проблемы романтизма», «Творчество Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского: проблематика и поэтика», «“Забытые” и “второстепенные” явления литературной жизни России и Европы XVIII–XX веков», «Евгений Александрович Маймин и “псковский текст” русской литературы». Впервые публикуется пьеса Е. А. Маймина «Бунт профессора Аврова», привлекаются другие архивные материалы. Изданием сборника, в котором приняли участие ученые из России, Латвии, Эстонии, Польши, подчеркивается плодотворность идей Е. А. Маймина для современного гуманитарного знания, важность преемственности и «связи времен» в движении литературоведческой мысли. Представленные материалы адресованы студентам гуманитарных факультетов, преподавателям-филологам и всем интересующимся развитием литературного процесса в его прошлом и настоящем.

УДК 82.09
ББК 83

ISBN 978-5-91116-632-8

© Коллектив авторов, 2017
© Псковский государственный университет, 2017



Евгений Александрович Маймин

БУНТ ПРОФЕССОРА АВРОВА
(публикация Е. Е. Дмитриевой-Майминой)

Пьеса Е. А. Маймина, действие которой разворачивается в послевоенном Ленинграде, а прототипом главного героя является Б. М. Эйхенбаум, обвиненный в космополитизме и изгнанный из университета.

В публикации представлена пьеса из домашнего архива Е. А. Маймина.

Ключевые слова: *Е. А. Маймин, пьеса, Ленинградский университет, Б. М. Эйхенбаум.*

E. A. Maymin
Pskov — Moscow, Russia

THE REVOLT OF PROFESSOR AVROV
(published by E. E. Dmitrieva-Maymina)

The play of E. A. Maymin that unfolds in post-war Leningrad, the prototype of the hero is B. M. Eykhenbaum, who was accused of cosmopolitanism and expelled from the University.

The publication presents the play from the home archive of E. A. Maymin.

Key words: *E. A. Maymin, play, Leningrad University, B. M. Eykhenbaum.*

Публикуемая пьеса Е. А. Маймина «Бунт профессора Аврова» была найдена недавно в архиве моего отца. Мне неизвестны причины, по которым отец ее никогда не печатал и даже не старался напечатать, и никогда о ней не упоминал. Не очень даже понятно, в какие годы она была написана. Но зато совершенно очевидно, в какие годы разворачивается ее действие и кто прототип главного героя. Это — Б. М. Эйхенбаум, учитель Е. А. Маймина, под руководством которого он писал свою кандидатскую диссертацию о романе Л. Н. Толстого «Воскресение». Легендарный член ОПОЯЗа, один из тех, с кем связывается ныне существование формальной школы, в апреле 1949 г. он был уволен из Ленинградского университета после того, как на заседании Ученого совета филологического факультета ЛГУ состоялась «проработка» четырех, уличенных в космополитизме, профессоров: самого Эйхенбаума, Г. А. Гуковского, В. М. Жирмунского и М. К. Азадовского.

Именно эти драматические события, как увидит читатель, и легли в основу сюжета пьесы.

БУНТ ПРОФЕССОРА АВРОВА

Пьеса в двух сценах

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Кабинет профессора. Большая удлиненная комната, вся в книжных полках и книгах, в дальнем от двери конце комнаты, у окна, письменный стол, старинного фасона, но свежее отполированный» заметно ухоженный. На столе бумага, несколько книг, письменный прибор, нож из слоновой кости для разрезания бумаг — все в образцовом, давно установленном порядке. За столом сидит профессор Авров. Ему около 60-ти, он сед, лысоват, в очках, с живым, выразительным, очень интеллигентным лицом. О таких говорят: «породистый интеллигент». Профессор сидит над листом бумаги, с пером в руке, не то пишет, не то раздумывает, во всяком случае, со спины он производит впечатление человека, погруженного в свою работу.

В то же время, несколько раз с момента поднятия занавеса, в другом конце комнаты приоткрывается дверь и через нее просовывается, осторожно заглядывает испуганно-встревоженное, озабоченное и доброе лицо жены профессора Ольги Аверьяновны Авровой. Заглядывает — и тотчас же скрывается. Ольга Аверьяновна очень старается, чтобы ее не заметили, чтобы не помешать, но в последний раз ей это явно не удастся. На легкий шум приоткрываемой двери профессор кладет на стол ручку, снимает очки, вместе со стулом разворачивается к двери.

АВРОВ. Олюшка, это ты?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Нет, милый. Это я так. Пожалуйста, не обращай на меня внимания.

АВРОВ. Ты мне что-то хотела сказать?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я просто проходила мимо и заглянула. Прости меня. Я не хочу мешать тебе работать.

АВРОВ. Ты очень волнуешься, дружок? Тебя беспокоит сегодняшний Совет?

Я ведь видел, как ты несколько раз ко мне заглядывала.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Почему же ты мне сразу тогда не сказал, что ты видишь.

Ах, я так нехорошо веду себя. Тебе нужно работать — а я мешаю. Ты готовишь свое выступление на Совете.

АВРОВ. Ты уверена, что мне нужно там выступить? Но что я им скажу? Да и зачем? У них все давно решено. Они всегда решают заранее.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Откровенно говоря, я так боюсь за тебя. Я была убеждена, что ты готовишь свое выступление. Скорее бы кончился этот несчастный день.

АВРОВ. Я решил ничего не писать, ничего заранее не готовить. Мне вдруг сделалось так спокойно, так все равно. Почему ты стоишь? Садись сюда. Я хочу тебе прочитать то, что я написал.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА (*садится на стул рядом с мужем*). Так ты все-таки написал? АВРОВ. Я написал стихотворение, и мне хочется, чтобы ты его вполне оценила. Слушай! (*читает с пафосом и явным удовольствием*):

В дни юбилея В. Гюго
И Николая Гоголя
Не получил я ничего!
Ни хлеба, ни алкоголя.

Каково? Ведь есть еще порох в пороховницах?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Очень милое стихотворение.

АВРОВ (*минутное оживление покидает его, он как-то сразу становится опять очень серьезным и грустным*). Тебе не понравилось мое стихотворение?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Мне нравится все, что ты делаешь. Так всегда...

АВРОВ. Я знаю, мой дружок. Спасибо. Конечно, в 60 лет нелепо прыгать стрекозельчиком и писать стихи, да еще в таком роде. В 60 лет, наверное, нужно чаще думать о смерти.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Боря, милый! Зачем ты так!

АВРОВ. Нет, нет. Ты меня не поняла, Я не жалостливые слова говорю. Я хочу только сказать, что чем ближе человек к старости, тем чаще для него приоткрывается то заветное окошко, за которым вечность, за которым все наши загадки и тайны, и самая большая боль. И этого не нужно бояться. Нужно чаще заглядывать в это окошко, и никогда не забывать о нем, это должно укреплять человека в мужестве. Думать о смерти всерьез, по-обыкательски, это значит также укрепляться в мужестве жить. Жить достойно. Как и подобает человеку.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Ты все время думаешь о Совете.

АВРОВ. Да, и о Совете тоже. Я не спал всю ночь и много думал, И мне с удивительной ясностью пришла а голову мысль, что я не должен бояться, Я имею право не бояться. Ты понимаешь? Человек имеет право не бояться. И это особенно ясно вот перед тем самым окошком.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я понимаю. Ты не бойся. Верь и ничего не бойся, мы проживем. Я тоже постараюсь ничего не бояться.

АВРОВ. Я ведь и правда сейчас очень спокоен. Теперь, когда я все обдумал и с абсолютной уверенностью знаю, что мне предложат уйти с кафедры, меня лишат моей работы, я стал спокойным.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Проживем. Пусть, мы проживем (*пауза*), и нужно же было так случиться, чтобы этот злополучный Совет назначили именно в этот день, день нашего Кости!

АВРОВ (*встает, подходит к жене, склоняется к ее руке, целует руку — все это с каким-то особенным значением и трогательно*). Прости! Я должен был раньше об этом вспомнить. Сегодня ровно семь лет, как погиб Костя. Хотя как я мог об этом позабыть.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Ты и не позабыл. Просто так много всего в этот день! Разве мы можем забыть нашего Костю?

АВРОВ. Погиб в боях под Сталинградом. Я до сих пор не могу до конца этому поверить, до конца осознать. Говорят, в Сталинграде будут ставить памятник неизвестному солдату, это памятник — и нашему Косте. Как это осознать, что наш голубоглазый, с родинкою на щеке Костя и есть тот самый неиз-

вестный солдат!.. Я глубоко верю, всегда верил, что если бы Костю не убили, из него вышел бы великий пианист. Так думал и его учитель Николаев. Он очень жалел Костю.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА (*рыдая*). Костенька! Никак не могу забыть. У него были такие славные глаза!

АВРОВ. Не нужно плакать, Олюшка, я не могу видеть, когда ты плачешь, и я ничего не могу сделать, не могу помочь.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я не буду. Я постараюсь. Сегодня ведь нам особенно нужно быть спокойными. Сегодня такой день.

АВРОВ. Ты помнишь, как было в Гурзуфе, в 1933-ем, 25 июня? Помнишь то купанье? Это был тогда тоже злополучный день. А теперь вот так светло вспоминается. Ты вдруг обессилила и стала тонуть, а Костя, который был рядом и все видел, и ничего не мог сделать, ему было тогда девять лет — закричал пронзительным голосом: «Мама тонет! Моя мама тонет!» А ты, услышала этот голос — и откуда у тебя взялись силы, — каким-то чудом вынырнула на поверхность воды для того, чтобы сказать: Нет, Костя! Успокойся, пожалуйста. Я вовсе не тону.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА (*улыбаясь сквозь слезы*). А потом подплыл ты и вытащил меня из воды, и все кончилось тогда так счастливо!

АВРОВ. Ты всегда очень любила Костю. Это было видно.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА! Ты не находишь, что твой Коля чем-то напоминает Костю?

АВРОВ. Коля очень милый мальчик, и умный. Недаром наша Ньюша называет его «талантом»!

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Он потерял руку тоже под Сталинградом?

АВРОВ. Нет. Кажется, под Лидой. В Западной Белоруссии. Почти перед самым концом войны.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Мне он глубоко симпатичен, твой Коля, Как он относится к тому, что хотят сделать с тобой?

АВРОВ. Он ничего еще не знает, и я не хочу, чтобы он узнал раньше времени. Зачем ему знать? Мальчик он горячий. Его нужно беречь. Он только что вернулся из экспедиции, один ездил в Заонежье за старинными рукописями, полон восторга от всего, что увидел, людей, мест. Говорит, что на будущий год опять туда поедет и непременно возьмет с собой меня. Даже если я буду сопротивляться, он все равно возьмет. Очень он молод и очень мил. Он и не догадывается, что еще задолго до наступления будущего года меня уже не будет я институте.

(В кабинет почти бесшумно, как тать, входит отец Аврова Евгений Николаевич. Это высокий, совсем седой старец, необыкновенно почтенный на вид. Но взгляд его безжизнен. Он идет очень прямо, слишком даже прямо! не идет, а точно переставляет ноги, бережно, с достоинством, почти никого не замечая. Дойдя до сына и не обращая никакого внимания на невестку, он останавливается и говорит размеренно-металлическим, как из грамофонной пластинки голосом. Так теперь он говорит всегда).

ЕВГЕНИЙ НИКОЛЕВИЧ. Это ты, Боря? Ты знал доктора Федорова? Сергея Петровича? Я знал его хорошо. Он был одно время лейб-медиком его императорского величества Николая II. Он на войне его сопровождал. Культурнейший был человек. Я у него и на дому бывал. У него в зале была большая библиотека, много шкафов. Очень был культурный. Его похоронили в одна тысяча девятьсот тридцать втором году, в Александро-Невской лавре. Там есть кладбище. Я был там у него. Приятная могилка. Да. Теперь уже таких людей нет.

(Проговорив это и не ожидая ответа, он поворачивается к двери и выходит из комнаты все той же своей как будто искусственной походкой).

АВРОВ. Ты на него не обижаешься, Олюшка?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Конечно, нет. Я привыкла и все понимаю. В последние два года он меняется прямо на глазах. Это не обидно, но это больно видеть. Ведь я хорошо помню его многие годы интересным, блестящим, с острым умом. Он так любил Костю. А теперь ни разу о нем не вспомнил. Даже сегодня.

АВРОВ. Ему восемьдесят девять лет.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Да. Я знаю. С некоторых пор он совсем перестал со мной здороваться. И как будто не замечает меня.

АВРОВ. Это феноменально, но я заметил, что отец стал плохо относиться вообще к женщинам. Именно женщин он перестал замечать. Он не разговаривает даже с собственной дочерью Ларисой.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА (*смеется*). Действительно феноменально.

АВРОВ (*тоже смеется*). Ты имеешь в виду Ларису? Да, ее не заметить и с ней не разговаривать, кажется, положительно не возможным. Она просто не позволит себя не заметить.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. А она с отцом разговаривает? Не может быть, чтобы она молчала. Мне Вася Голицын рассказал об одном режиссере, который пытался соблазнить Ларису. Как он ни старался, у него ничего не получилось, и не потому, что Ларисе он не нравился или она так уж дорожила своей честью.

Просто она его заговорила. Она говорила так много и так безостановочно, что бедный режиссер так и не нашел времени и возможности сказать, чего он хочет. Вася твердо верит, что по причине её словоохотливости у нее не было и не могло быть любовников. Как он сам стал ее мужем, он этого никогда мне не говорил. Она ведь очень мила, твоя сестра Лариса. В сущности, я к ней очень привязалась и люблю ей. Даже ее слабости и недостатки — люблю. Я думаю, она сегодня придет. В Костин день она всегда приходит (*встает*). Вот и я тоже заговорила тебя. Прости, милый. Я пойду. Тебе нужно отдохнуть, побыть одному, все обдумать. Господи, как это все ужасно — этот Совет, этот инквизиторский жуткий суд над тобою, таким добрым, умным, великодушным, никому не сделавшим зла. За что они тебя! Что ты им сделал дурного!

АВРОВ. У тебя, Олюшка, совсем не государственный подход к вопросу.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Да. Разумеется. Я пойду, милый. Через полтора часа мы будем обедать.

АВРОВ. Я не хочу обедать, и ты не уходи. С тобою я отдыхаю, и с тобою мне покойно. О Совете я сейчас просто на думаю. Позабыл думать. Как говорил толстовский солдат, главное — не думать. От того, что думаешь, все и происходит. Я не думаю, и как-то удивительно сейчас спокоен. Это все благодаря тебе (*целует ей руку*). Ты мой милый, мой старый добрый дружок. Побудь со мной еще. Все равно ничего готовить, ничего писать я для них не буду. Ведь им все ясно. И мне все ясно. (*В передней раздается звонок*.)

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Кто бы это? Я пойду открою. Я сейчас вернусь.

АВРОВ (*один*). Да что я могу написать! Что я могу сказать! Что бы я мог сказать этим людям, владеющим безукоризненными истинами, этим твердым и всегда уверенным, с головы до ног вооруженным банальностями. Против такого оружия я никогда не умел воевать. Но я опять слишком много думаю об этом. Я не должен думать. Не должен. Я должен быть абсолютно спокойным.

(*В кабинет быстрой походкой входит, почти вбегают маленькая сорокалетняя женщина, хорошо и со вкусом одетая. Это Лариса, сестра Аврова, о которой только что шел разговор. Она тонкая, изящная, хрупкая, с маленькими живыми глазками — такие, как она, еще могут нравиться мужчинам*).

ЛАРИСА. Пока он там раздевается и разговаривает с Олей, я хочу у тебя спросить: это правда, что тебя собираются уволить с работы?

АВРОВ. Подожди, Лариса. Ты, как всегда, воплощение бури и натиска. Во-первых, здравствуй. Во-вторых, кто это он, который разговаривает с Олей?

ЛАРИСА. Здравствуй (*целует брата*). Не притворяйся, пожалуйста, глупым. Он — это, конечно, мой Вася. Я не хотела говорить при нем, потому что не уверена, что тебе это будет приятно. Тебя увольняют или это все только досужие вымыслы и слухи?

АВРОВ. Да, меня собираются уволить.

ЛАРИСА. Но как же это может быть? Где же ты тогда будешь работать?

АВРОВ. Я не буду работать.

ЛАРИСА. Значит, ты будешь вроде тунеядца?

АВРОВ. В шестьдесят лет это уже не называется тунеядством.

ЛАРИСА. Не притворяйся глупым. Ты выглядишь значительно моложе своих лет. У тебя бодрый и молодецкий вид. Тебе еще рано бросать работу. И потом, как же будет тогда твоя наука?

АВРОВ. Но я же не по своей воле бросаю работу.

(*В кабинет входит Ольга Аверьяновна и Василий Васильевич Голицын, муж Ларисы. Он высокий, красивый, с заметно припухшим лицом, совершенно седой. В присутствии своей жены он имеет несколько унылый вид человека, обреченного на вечную радость*).

ЛАРИСА. Ты слышал, Вася? Мой ученый брат хочет стать тунеядцем.

ГОЛИЦЫН. Подожди, гуля! Здравствуй, старина. Я очень рад тебя видеть.

АВРОВ. Спасибо, Вася. Я тоже рад. Как всегда.

ГОЛИЦЫН. Мы хотели прийти вечером, выпить за упокой Костиной души....

ЛАРИСА. Тебе бы все только выпить. Хоть при посторонних постеснялся бы.

ГОЛИЦЫН. Какие же они мне посторонние, гуля? Собирались мы вечером на поминки Костиной души, а тут вдруг моя родненькая узнала от кого-то, что у тебя, Боря, крупные неприятности, пристала ко мне, как банный лист, пойдём мол немедленно, нечего ждать.

ЛАРИСА. Фу, Вася, как ты вульгарно говоришь: «банный лист». Ты хоть бы постеснялся в этом доме.

ГОЛИЦЫН. С шести утра ко мне пристала: пойдём и пойдём. Борю обязательно нужно поддержать. Если мы не поддержим, то кто же поддержит?

ЛАРИСА. Разве я не правильно сказала?

ГОЛИЦЫН. Я говорю: рано, ведь неудобно, Боря и сам еще спит, пойдём попозже. Разве ей докажешь? Уперлась — и ни в какую. Хорошо еще, что она вспомнила о примерке, к 10 часам ей нужно было, а то бы разбудили вас ни свет, ни заря.

ЛАРИСА. Вася, о чем ты говоришь! Ты просто не понимаешь, о чем говорить прилично и о чем неприлично.

ГОЛИЦЫН. Лапонька ты моя, дай я тебя поцелую (*целует ей руку*).

ЛАРИСА. Ужасный человек. Не понимаю, за что только любил его Костя? Ты помнишь, Оля, Костя называл его бармолеем? Да, я совсем забыла, мы отвлеклись от главного. За что же тебя, Боря, выгоняют с работы? Неужели из-за этого Василевского?

ГОЛИЦЫН. Не Василевского, гуля, а Веселовича.

ЛАРИСА. Я и говорю! Василевского. Пожалуйста, мне не мешай. Я знаю лучше тебя. Представь себе, Боря, меня это ужасно мучает. Разве можно выгонять с работы за то, что хорошо говоришь о человеке, который давно уже умер? Я хорошо помню, ты рассказывал, что он был твоим школьным учителем и ты его очень ценил я уважал. Ты всегда говорил, что Василевский...

ГОЛИЦЫН. Гуля, его фамилия Веселович.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Ларочка, милая, он действительно Веселович. Академик Веселович. И он был не школьным, а университетским учителем Бори.

ЛАРИСА. Ну, это все равно. Может быть, я и в самом деле что-то перепутала. Не в этом дело. Я очень тебе сочувствую, Боря. Я сегодня всю ночь не спала и все думала о твоих делах. Представь, Вася долго не приходил со своего спектакля, и я не могла заснуть. Это он не в первый раз так задерживается. Боюсь, не завелась ли у него какая-нибудь очередная интрижка. Я просто не представляю себе, как ты все это переживешь, Боря? Я имею в виду Василевского и твое увольнение. У Васи сегодня оказался неожиданно выходной день, отменили репетицию «На дне», он играет там Сатина, помните, «человек — это звучит гордо», и я сказала ему: Вася, пойдем к Боре, узнаем, как у него дела. Если мы его в трудных обстоятельствах не поддержим, то кто же еще может поддержать. Это ужасно, ужасно. (*Звонит телефон. Авров берет трубку*).

АВРОВ. Алло. Авров у телефона. Это вы, Коля? Ваш голос я всегда узнаю. Я рад вас слышать. Спасибо. Что вы говорите? Вы убеждены, что это так? Но это же чудо как хорошо. Я вас сердечно поздравляю, милый Коля. Я счастлив вас поздравить. Да, конечно. И непременно буду вас ждать. (*Вешает трубку*). Это Коля,

ЛАРИСА. Это твой любимый ученик? Ты так часто о нем говоришь. Очень жаль, что я его еще не видела. Он интересный?

АВРОВ. Кажется, он нашел неизвестное письмо Толстого к Н. Н. Страхову об одном совершенно постороннем деле. Я так рад за него. Письмо уникальное. Там идет речь об «Анне Карениной», о истории ее создания.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я тоже рада за Колю. Он такой славный.

АВРОВ. Он придет сегодня ко мне и все расскажет. Я просил его прийти.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Он придет вечером? после Совета?

ЛАРИСА. Но как же он может к тебе прийти, если тебя к тому времени уже уволят с работы?..

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Может быть, его лучше было бы позвать завтра? Или послезавтра. Тебе после всего этого трудно будет с ним говорить, видеть... После этого кошмарного Совета.

АВРОВ. Олюшка, при чем здесь Совет. Какое мне сейчас дело до Совета, до своей службы, до всей этой суеты. У моего ученика радость. У меня радость. Найдена неизвестная досель страница Льва Толстого! Вы понимаете, что это значит!

ЛАРИСА. Ты ненормальный (*смеется*). Посмотрите на этого ненормального профессора, моего брата. Кстати, тебе это очень идет, такой ты мне нравишься, глаза горят, гордая осанка, в такого в тебя можно влюбиться. Оля, ты никогда об этом не думала? Ты не боишься за Боря?

ГОЛИЦЫН. Помолчи ты, гуля. Когда она захочет поговорить — а она всегда хочет — ее ни за что не остановишь. Она просто не способна остановиться. На днях моя гуля на меня сильно обиделась. После спектакля спускаемся с ней вниз по лестнице, а она мне что-то рассказывает. Тут я вспомнил, что забыл сказать что-то важное нашему очередному режиссеру, извиняюсь перед лапонькой, прошу обождать, а сам возвращаюсь за кулисы. Прошло минут десять, я еще не кончил своего дела с режиссером, вдруг врывается моя благоверная и просто накидывается на меня: «Вася, говорит, ты совсем сбрендил. Я добрых пятнадцать минут говорю с тобой, а тебя оказывается нет!».

АВРОВ (*смеется*). Очень мило. И очень похоже.

ЛАРИСА. Он рассказывает об этом уже седьмой раз.

ГОЛИЦЫН. И каждый раз это производит сильное впечатление.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Ларонька, это ведь в самом деле на тебя очень похоже.

(*Входит Евгений Николаевич. Никого не замечая он проходит по комнате, садится на стул, точно выключив себя из всего окружающего, смотрит своими безжизненными глазами прямо перед собой, вдаль, в стену*).

ЛАРИСА. Здравствуй, папа. Ты разве не слышишь? И Вася тебе говорит здравствуй. Почему же ты не отвечаешь? Ты как себя чувствуешь? Представь, я вчера чуть не упала в люк. Шла по улице, с кем-то разговаривала, и вдруг — оступилась. Ужас. Хорошо, что меня успел подхватить один молодой человек. Ничего, интересный, и у него прическа, какую теперь многие носят. Знаешь, эта, по последней моде. Боря, теперь тебе легче стало? Ты успокоился? Но все-таки как же ты будешь без работы? Я просто не могу себе представить. Кстати, где ты достал этот ножичек из слоновой кости?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Это подарили Боре его ученики из семинара.

ЛАРИСА. Коля?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Не только Коля.

ЛАРИСА. Боря, а у тебя очень много учеников?

АВРОВ. Много, Лариса.

ЛАРИСА. И все они милые?

АВРОВ. Бывают разные. Но больше — хорошие, славные. По крайней мере, мне они такими кажутся.

ЛАРИСА. А как же ты будешь без своих учеников, когда тебя уволят?

АВРОВ. Этого я и сам не знаю.

ЛАРИСА. Прелесть как хорош. Я говорю о ножике. Я на днях тоже достала прелестный дамский гарнитур.

ГОЛИЦЫН. Лапонька моя, почему «тоже»?

ЛАРИСА. Помолчи, пожалуйста. Когда в нашей поликлинике, я в особенной записана, для людей заслуженных, и не только потому, что я жена заслуженного артиста, но и благодаря личному обаянию, я говорю совершенно серьезно, почему вы улыбаетесь. О чем я говорила? Да. Короче говоря, когда в нашей поликлинике делали мне вливание, все сестры и даже сам врач, мужчина, довольно молодой, не могли отвести глаз от моего белья. Я уверена, что сестры просто лопались от зависти. Я видела это по их глазам. Правда-правда. Я делаю теперь себе вливание регулярно через день. У меня боли в левом боку, и я боюсь, что у меня начинается рак. У отца моей знакомой был рак, недавно его хоронили, и она говорит, что у него тоже часто болело в левом боку. — Кстати, папа, ты все молчишь, ты так и не ответил мне, как ты себя чувствуешь.

ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ *(как-то неожиданно, очень глухим, металлическим голосом — говорит словно сам для себя не выходя из своего замкнутого, строго обособленного мира)*. А! Тишина! Благодарь! Ничто не шелохнется.

ЛАРИСА. Вы слышали, что он сказал? Какой ты смешной, папа. Я все говорю, говорю, а ты вдруг: тишина! Ты очень изменился, папа, за последнее время. Но выглядишь ты хорошо. В тебе сейчас какой-то особенный шарм. Ты просто великолепно выглядишь для своих лет. Тебе сколько уже лет, папа? Он совсем меня не замечает. Это ужасно. Ведь я его дочь все-таки. Я ничего не сделала ему плохого. Почему же он меня не слышит?

(Ольга Аверьяновна выходит из комнаты).

ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ. *(Его глаза чуть-чуть оживляются, но это никак не связано с чем-либо внешним; он устремляет свой взор на Голицына и смотрит только на него и обращается исключительно к нему)*. Вы кто такой? Вы пришли к кому-нибудь в гости? Раньше я вас здесь никогда не видел.

ГОЛИЦЫН. Видели, дорогой Евгений Николаевич, и многократно. Вы наши отцы, а мы ваши дети. Я Голицын, Василий Васильевич. Не может быть, чтобы вы меня совсем не помнили. Я муж вашей дочери. Мне всегда казалось, что мы были с Вами друзьями.

ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ. Вы не родственник тому Голицыну Василию Васильевичу, о котором пишется в истории Платонова?

ГОЛИЦЫН. Едва ли. Очень в этом сомневаюсь. Мой дед, как у тургеневского Базарова, землю пахал. Моя фамилия хотя и историческая, но в другом роде. Впрочем, платоновский Голицын тоже, наверное, водку потреблял?

ЛАРИСА. Вася, ты опять за свое!

ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ. Прекрасный человек был Платонов Сергей Федорович, Культурный. Я с ним неоднократно беседовал. Приятный человек. Он умер в одна тысяча девятьсот тридцать третьем году. Я был на его могиле. Теперь таких нет..

ЛАРИСА. Папа, так как же твое здоровье? Может быть, ты теперь мне ответишь.

ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ. Да. Теперь таких людей нет. *(Встает со своего места, медленно идет через всю комнату к двери, в дверях сталкивается с Ольгой Аверьяновной, в руках у которой свежая газета, проходит мимо жены своего сына, словно не замечая)*.

ЛАРИСА. Удивительно странный человек. А выглядит он совсем не таким уж безнадежно старым.

Кстати, Боря, я давно у тебя хотела спросить: а ты без Василевского не можешь разве заниматься своей наукой? *(Телефонный звонок. Авров берет трубку)*.

АВРОВ. Алло. Профессор Авров у телефона. Да. Здравствуйте. Я вас слушаю. Я слушаю. Так. Так. Так. *(В процессе разговора Авров заметно меняется в лице; лицо его делается не то чтобы бледным, но каким-то серовато-зеленым, одновременно гневным, растерянным и жалким)*. Что же вы надеялись от меня услышать? Разумеется, я буду думать. Но едва ли я надумаю то, чего вы от меня хотите и что мне предлагаете. Извините. До свидания. *(Вешает трубку)*.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Боря, что-нибудь очень плохое? На тебе лица нет. Тебе дать капель?

АВРОВ. Нет. Никаких капель. Я вполне обойдусь, Олюшка. Ты только не волнуйся. Это декан звонил. Он предложил мне выступить на Совете с покаянной речью, и тогда меня готовы простить, тогда меня не уволят.

ГОЛИЦЫН. Какие наглецы!

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Тебя это очень расстроило, милый?

ЛАРИСА. А они в самом деле тебя тогда не уволят?

АВРОВ. Давайте не будем об этом больше говорить. Я не должен об этом думать, мне трудно. Когда я знал все твердо, когда я знал, что меня увольняют и у меня нет никакого выхода, мне было проще, я чувствовал в себе достаточно мужества. Мне необходимо сохранить мое мужество. Мне нужно. Не будемте больше об этом говорить. Каким добреньким, вкрадчивым голосом говорил со мной декан, как он был вежлив со мной! О, эта вежливость инквизиторов! Они могут себе позволить быть вежливыми.

ЛАРИСА. Прости меня, Боря, но разве так трудно покаяться? Ты никак не можешь этого сделать? Я говорю совершенно серьезно. Я бы на твоём месте обязательно это сделала. Не считайте меня глупенькой! Ну к чему тебе твой Василевский?

ГОЛИЦЫН. Глупенькая моя гуля! Не Василевский, а Веселович.

ЛАРИСА. Отстань. Какая разница. Покайся, Боря, и ты снова тогда сможешь заниматься своей наукой.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Лара, милая, о чем ты говоришь. Боре 60 лет. Он всю жизнь работал, сидел над своими книгами, думал, писал, учил студентов, он всегда старался приносить людям только добро — почему же и зачем должен теперь каяться?

ГОЛИЦЫН. Прекрасно сказано, Оля.

ЛАРИСА. Помолчи, прошу тебя. Ты в этом ничего не понимаешь.

ГОЛИЦЫН. Нет, лапонька ты моя, понимаю. *(Декламирует.)* В одном я никогда не обманусь: когда меж тем, что бело или черно, избрать я должен, я не обманусь. Это Шекспир. Впрочем, может быть, и Алексей Толстой. Забыл.

ЛАРИСА. Это ты-то не обманешься? — Помолчи лучше. Я согласна с тобой, Оля, ты права, конечно.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я сама не знаю, права я или не права. Боренька, милый, ты один здесь судья, не слушай нас.

ЛАРИСА. Я понимаю и согласна, что Боре не в чем каяться. Я бы очень удивилась, если бы дело обстояло иначе. Боря у нас всегда был идеальный. Он всегда очень дорожил своей честью. Не то что мой Василий!

ГОЛИЦЫН. Гуля ты дорогая!

ЛАРИСА. Честь это, конечно, самое главное. Но почему же она должна мешать. Я ведь говорю сейчас совсем о другом. Почему Боря не может покаяться, если он ни в чем не виноват? Ведь от него этого требуют, этого хотят другие люди. Вот недавно у Васи тоже были неприятности.

ГОЛИЦЫН. Супружница ты моя. Вася здесь не причём.

ЛАРИСА. Нет, причём. Покаяться — это совсем просто. Вы знаете Евлахову? Катерину играет в «Грозе». Играет — смотреть не на что, прямая истеричка, к тому же дура ужасная, не знаю только, за что ей дали заслуженную! Так вот, короче говоря, эта дура Евлахова недавно публично обвинила Васю в том, что он пришел на репетицию в нетрезвом виде. Я меньше всего хочу Васю защищать, конечно, он не без слабостей.

ГОЛИЦЫН. Супружница ты моя ненаглядная!

ЛАРИСА. Слава богу, я лучше других знаю его слабости. Но в тот день, я сама этому свидетель, он был идеально трезвым. Я запретила ему пить, потому что накануне, и еще два вечера перед тем, он приходил со своими друзьями в совершенно непотребном виде. Сам Вася хороший человек, но его друзья его определенно портят. Я поставила ему ультиматум: или я, или его пьяные друзья. И он все до конца осознал, в тот день просидел до самой репетиции дома, и был все время такой трезвый, такой услужливый, такой печальный, помог мне выстирать белье, потом вымыл пол на кухне. Откровенно говоря, мне даже жаль стало его, и я разрешила ему выпить вместе со мною маленькую; разумеется, я сама почти не пила,

но я служила для него сдерживающим началом. А эта дрянь Евлахова — когда я смотрю на ее наряды, меня даже оторопь берет, никакого вкуса — эта истеричка Евлахова всех уверяла, что Вася в тот день был пьяный. Подумать, до чего люди могут изолгаться. И представьте, дело все-таки разбиралось на парткоме. Но ничего. Все кончилось благополучно. Васе тоже предложили покаяться, он согласился, признался во всем — и его простили. Конечно, поставили на вид, не без этого, но дело обошлось без трагедий.

ГОЛИЦЫН. Вот гуля моя и прояснила все вопросы и проблемы. А заодно и меня выставила в самом лучшем виде.

ЛАРИСА. А что, разве я не права? Покаяться всегда лучше, чем лезть на рожон. Ты теперь согласен со мною, Боря?

АВРОВ (*пока говорила сестра, он просматривал газету, теперь поднимает голову от газеты, говорит с улыбкою, доброю и очень грустно*). Я всегда предпочитал не возражать тебе, Лара.

ГОЛИЦЫН. Прекрасно сказано, Боря. Охотно подписался бы под твоими словами.

АВРОВ (*протягивает ему газету*). Посмотри, Вася. Здесь целый подвал о **менделизме-морганизме**. Менделя называют мракобесом, а Вавилова и Полянского его выучениками и подпевалами. Так пишут о великом Менделе, о «скромнейшем из скромных», как назвал его Иван Петрович Павлов. Так пишут о человеке, которым должна гордиться наша наука, о Вавилове.

ГОЛИЦЫН. Кто это пишет?

АВРОВ. Статья подписана Обьедковым и Ползутиным.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. И фамилии какие противные!

ГОЛИЦЫН. Это чтобы лучше запечатлеться. В истории. В назидание потомкам.

ЛАРИСА. Как, как вы их назвали? Мне показались эти фамилии очень знакомыми!

АВРОВ. Фамилии действительно знакомые. Боюсь, что теперь могут добраться и до меня. И тогда будет мне совсем плохо!

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА (*тихо, почти шопотом*). Милый Боря, они уже добралась. Ты разве не видел? На другой странице. Статья Елкина о Веселовиче. И там дважды поминается твое имя.

АВРОВ (*сильно взволнованный*). Что же ты до сих пор молчала? Вася, дай-ка мне газету. Где эта статья? (*находит, читает быстро, не все, выхватывая то, что представляется ему самым главным*). Каков негодяй! Нет, каков негодяй!

ЛАРИСА. Кто это такой Елкин?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Это бывший аспирант Николая Ивановича. Бедный Николай Иванович! Он такой милый, такой деликатный, такой умный. И нужно же было, чтобы ему достался такой аспирант. Это разбойник с большой дороги. Сам Николай Иванович называет его Елкиным-Палкиным.

ЛАРИСА. Я знала одного Елкина-Палкина.

АВРОВ. Послушайте только, как он пишет. Каков язык. За один только язык подобный следует навечно отлучать человека от науки. Язык как подошва, как ржавое железо. Это превыше всякого разумения. Вы только послушайте, послушайте. «Текущий момент», «боевитость», «на фронте науки», «продал свое первородство за чечевичную похлебку». А вот и непосредственно обо мне: «Профессору Аврову прекрасно известно, что он попал в плен к идеалистам», «книга Аврова о русском героическом эпосе могла появиться только в порядке ошибки», «обвинения по адресу Аврова в том, что у него нет принципиального отношения к врагу, кладет, скажем прямо, жирное пятно на всю нашу науку». Мне кажется, что я схожу с ума.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Какая низость!

ГОЛИЦЫН. Подонок! Я бы этому Елкину-Палкину сказал сейчас словечко. Туды его, растакую...

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Как он только посмел. И за что!

ГОЛИЦЫН. Туды его, растакую.

ЛАРИСА. Вася! Ты сейчас, наверное, прав, Вася, но уж очень ты грубый. Разве нельзя другими словами?

ГОЛИЦЫН. Не то чтобы нельзя, гуля, просто невозможно. Это нормальная морская терминология.

ЛАРИСА. Боря, а ты твердо решил не каяться? Ты хорошо все обдумал? Одного Елкина-Палкина я действительно знала. Представьте, он даже за мной ухаживал. Вася, ты его должен помнить, он носил желтые носки и брюки в полоску.

ГОЛИЦЫН (*угрюмо*). С желтыми носками, гуля, не помню.

ЛАРИСА. Ты должен помнить. Он у нас часто бывал. Может быть, он эту статью и написал? Обязательно нужно его разыскать и спросить.

АВРОВ. Я хорошо помню, когда Елкин был еще студентом, Он сдавал мне экзамен по русской литературе XIX века, и я ему поставил тогда «отлично». Он хорошо знал материал, но в его ответе все было так ординарно, ни одной живой мысли и слова все чужие, все помимо мысли, и тогда уже ржавые, отвратительно пустые слова. Слушать было тяжело. Я, наверное, и на том экзамене его сильно не любил. Оттого и поставил «отлично».

ЛАРИСА. В том, что ты говоришь, Боря, нет никакой логики!

ГОЛИЦЫН. Моя гуля требует логики!

АВРОВ. Когда не любишь, особенно боишься быть несправедливым.

ГОЛИЦЫН. Слушай, гуля, и учись. Вот человеческая логика. Логика благородного человека.

АВРОВ. А он не побоялся быть ко мне несправедливым.

ГОЛИЦЫН. Запить бы нам теперь! На помин Костиной души и за живую Борину душу. Мне хочется поскорее выпить.

ЛАРИСА. Тебе всегда хочется поскорее выпить.

ГОЛИЦЫН. Молчи, лапа, сейчас не до тебя.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Вася, голубчик, потерпи» немножко. Скоро мы будем обедать. А Боре нельзя. В 6 часов у него Совет. Пока выпьем без него.

ЛАРИСА. Оля, ты говорила мне, что Совет будет в 8.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Ларочка, милая, я всегда говорила, что в 6. Я не могла говорить иначе.

ЛАРИСА. Ты точно говорила. Я даже записала где-то, не помню только, где. Я хорошо помню, как ты говорила и какое у тебя было при этом выражение лица.

ГОЛИЦЫН. С гулей не нужно спорить. Гуля всегда все прекрасно помнит.

ЛАРИСА. Отстань и не иронизируй, пожалуйста. К счастью, память у меня прекрасная, и я надеюсь, что сумею сохранить ее еще надолго.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я вас оставлю, **ненадолго**. Пойду позабочусь насчет обеда.

ГОЛИЦЫН. Иди, Олюшка, иди. Нам бы сейчас выпить, и цены бы нам не было. (*Ольга Аверьяновна уходит*).

АВРОВ. Я очень рад, друзья, что вы сейчас здесь, со мной. Спасибо вам. Не буду вас обманывать, тревожно сейчас у меня на душе. Почему-то сейчас после этого ужасного для меня звонка декана — особенно тревожно.

ЛАРИСА. Я тебя хорошо понимаю, Боря. Представь, и мне сейчас тревожно.

АВРОВ. Вот так, друзья мои. Ровно в 6 часов, теперь уже через два в половине часа, начнется Совет, и на нем будет разбираться мое дело. Как в судный день. Как с преступником. Мог ли я когда-нибудь и думать о подобном! Это я-то преступник? Профессор Авров, доктор филологии, автор более чем сотни научных трудов, многие из которых переведены на европейские языки...

ЛАРИСА. Я всегда гордилась твоей ученостью, Боря. И всем рассказывала.

ГОЛИЦЫН. В том, что ты всем рассказывала, мы не сомневаемся.

АВРОВ. Я не то, совсем не то говорю. Я просто человек, самый обыкновенный человек. И вот меня просто человека, совсем недурного, всю жизнь делавшего свою работу и искренне верующего в добро и правду, хотят теперь судить. И за что? За то, что я с уважением отношусь к научным теориям и научным трудам моего учителя Веселовича? Он давно умер, я до сих пор жив, и при его жизни, и после, никому на приходило я голову, что его прекраснейшие работы по истории русской и мировой литературы могут принести кому-нибудь вред. А теперь поняли. И спешат осудить и Веселовича, и его учеников. — Впрочем, нет. Я опять не то говорю. Учеников они могут и не осудить. Стоит только ученикам этим, шестидесятилетним старым соплякам, вроде меня, признать свою вину, принести покаяния свои, и их готовы простить, им оставят право и дальше работать, делать науку, учить учеников.

ГОЛИЦЫН. По такой причине выпить бы сейчас, старина.

АВРОВ. Разумеется, они проявили великодушие ко мне, они оказались по отношению ко мне очень предупредительны. — Покайся, осуди публично учителя, подойди самокритично к тому, что сам написал — и все будет хорошо. Но хорошо ли? и для кого хорошо? А если я совсем не хочу осуждать и каяться? Даже если я и ошибаюсь в чем-то! А разве те, кто судят меня и требуют, и диктуют свою волю, те во всем правы? они сами-то не могут ошибаться? Или им тоже когда-нибудь придется каяться и бить себя в грудь и отказываться от того, во что они веровали? Почему так бояться слова терпимость? почему в этом слове так готовы увидеть что-то не наше, что-то очень опасное. А слово-то совсем неопасное, а напротив, полезное, нужное. В сфере мысли особенно не должно быть господ и рабов. Если бы сейчас сказали мне, пусть восторжествует твоя правда, а не правда твоих противников, пусть твоя правда отныне станет единственной и абсолютной, я бы первый убоился этого и не был бы согласен, потому что единственная правда на деле смерть ее. Как говорил Толстой, нельзя царствовать невинно.

ГОЛИЦЫН. Прекрасно сказано. Великолепно сказано. Нам бы сейчас...

ЛАРИСА. Помолчи, Вася. Дай Боре досказать свою мысль. Он прекрасно говорит. У него хороший стиль, я давно это знала.

АВРОВ. Пойми, Вася, я вовсе не против борьбы мнений, я не за всеядность, не за принятие всего и вся. Я ведь тоже за борьбу, но основанную на достоинстве мысли, на уважении к чести и достоинству. Лучше мысль мыслью побороть, чем харкать и блевать на нее.

ЛАРИСА. Боря, ты с ума сошел. Я никогда не ожидала услышать от тебя такие слова. Если бы сказал это мой Вася — другое дело. Откуда ему набраться хороших манер в обществе Евлаховых!

ГОЛИЦЫН. Нормальные слова, гуля. Это тоже морская терминология.

ЛАРИСА. Конечно, для тебя даже самые отвратительные слова — нормальные.

АВРОВ. Что самое ужасное — они хотят изнасиловать мою душу. Конечно, я понимаю. Я знаю, что в обществе, в современном, запутанном и трудном мире без ограничений нельзя, нельзя без того, чтобы хоть немного урезали твою правду, поставили в пределы твою волю. Я все это знаю и понимаю. Но душа человеческая все-таки должна чувствовать себя по-своему — и этому не нужно мешать. Душа ведь не может без свободы. Хоть немного свободы, хотя бы самую малость, самую ни для кого не вредную малость. Вот меня ругают сейчас учеником Веселовича. Да, ругают, именно ругают. А в душе моей между тем нет стыда за то, что я ученик своего учителя. И душа моя чувствует так, что это унижительно, это просто недостойно человека стыдиться своего учителя. Кому и почему именно это должно мешать? Во имя какой великой правды я должен отказываться от этого чувства души моей? Веселович был прекрасный человек и истинный патриот своего отечества... Ты хочешь что-то возразить, Вася?

ГОЛИЦЫН. Нет, Боря. Возражать не хочу. Откровенно говоря, я не знаю твоего Веселовича, но я хорошо знаю тебя. И мне этого достаточно. Что ты истинный патриот своего отечества для меня так же несомненно, как то, что гуля есть моя жена.

ЛАРИСА. Я рада, что ты это понимаешь.

АВРОВ. Сент-Экзюпери, писатель, которого я нежно люблю, очень хорошо сказал: «Человек должен сбываться». Я хочу сбываться, я хочу быть человеком. Мой учитель, которого так ругают теперь, во всяком случае был им. Он был добрым и милым. Помню, каждую пятницу всех своих учеников он приглашал к себе домой, на чай. Все наши научные разговоры велись за чайным столом — и это делало обстановку очень дружеской и непринужденной. Он был много старше нас и знал неизмеримо больше, но он никогда не давал нам этого почувствовать. Он глубоко уважал еще незрелую мысль нашу, уважал наши юные души. С ним было просто и хорошо. У него был кот по имени Лева, он был постоянным и даже не молчаливым участником наших бесед, мы все с ним очень подружились. Чай учитель заваривал всегда сам. Нигде и никогда уже больше я не пил такого вкусного, такого ароматного чая...

ЛАРИСА. Ты не помнишь, Боря, это был цейлонский чай или какого-нибудь другого сорта?

АВРОВ. Не помню, Лара. Не помню. Все это для меня очень дорогие воспоминания. Может быть, от них тоже мне теперь нужно отказаться?

ЛАРИСА. Я почти уверена, что у твоего Веселовича заваривался чай цейлонский или, в крайнем случае, китайский. Эти сорта считаются лучшими. Сама я этого не нахожу. Кстати, Боря, ты очень хорошо рассказал о Веселовиче. Я его вижу перед своими глазами как живого. Почему ты мне не рассказывал о нем раньше?

ГОЛИЦЫН. Ты уверена, что тебе о нем не рассказывали?

ЛАРИСА. Помолчи. Я убеждена, что английский чай ничуть не хуже, чем цейлонский. Жена народного артиста Степанова в этом вполне со мною согласна. А вот Гейченко больше предпочитает цейлонский. Боря, ты знаком с Гейченко? Он тебя знает и о тебе спрашивал. Семен Степанович. Директор пушкинского, заповедника. Чудный человек. Мы с Васей в прошлом году неделю пробыли в Михайловском и просто влюбились в те места и в Гейченко. Он читал нам свои рассказы о Пушкине. Прелесть. А как он рассказывает! (*смеется*) Ты знаешь, Боря, он уверял нас, что все птицы в Михайловском прямые потомки тех птиц, которых слушал сам Пушкин. Не правда ли, очень мило. И жена у Гейченко очень милая. Очень интересная. Я с ней подружилась. Она родом из Кавказа. Не то черкешенка, не то грузинка. Говорят, что прежде чем они поженились, Гейченко ее по всем кавказским правилам умыкнул.

ГОЛИЦЫН. Лапонька ты моя! Вот бы тебя хоть кто-нибудь умыкнул от меня недельки на две.

ЛАРИСА (*добродушно*). Ты опять мне грубишь. Но должна признаться, не без остроумия. К тому же я рада, что ты не хочешь меня лишиться насовсем. С твоей стороны это очень великодушно.

ГОЛИЦЫН. Гуля моя! Как же я без тебя насовсем (*поет*). «Мы с тобой два берега у одной реки».

ЛАРИСА. Еще этого не доставало. Перестань, пожалуйста, петь. Как ты только можешь. Таким голосом! (*Телефонный звонок. Авров берет трубку*).

АВРОВ. Я слушаю. Да. Кто говорит? Это вы? Что вы мне хотите сказать? Разве вы не все уже сказали? Простите, мне трудно сейчас с вами говорить. Оставим до другого раза. Извините. (*Вешает трубку*.) Кажется, я начинаю сходиться с ума. Это звонил Елкин. Представьте себе, сам Елкин. Автор — как они это называют — боевитой статьи о Веселовиче и обо мне. Есть от чего сойти с ума!

ЛАРИСА. Боря, тебе плохо? Может быть, позвать Олю?

АВРОВ. Никого не нужно звать. Он тоже предложил мне покаяться и при этом сказал, что очень уважает меня и даже любит.

ГОЛИЦЫН. Подонок!

АВРОВ. Самое ужасное, что он говорил со мной как имеющий право. По голосу чувствовалось, как он доволен собой и как он наслаждается своим правом. Слова он произносил даже немножко в нос. Он не только говорит, но и пишет теперь в нос. Ужасно. Какая-то совершеннейшая дичь. Ничего не могу понять. О как не люблю я, как боюсь этих решительных молодых людей, охотно ставших монополистами в делах истины!

ЛАРИСА. Боря, ты очень взволнован. Тебе нужно успокоиться. Кстати, теперь больше, чем когда-либо я убеждена, что тебе лучше покаяться.

АВРОВ. Почему мне нужно успокоиться? Должно же когда-нибудь перестать быть спокойным при виде человеческой низости, торжествующей и влюбленной в себя. Я совсем не должен быть спокойным. Никто не должен...

ГОЛИЦЫН. Великолепно сказано.

ЛАРИСА. Боже, Вася! Как ты однообразен. Все время повторяешь одно и то же. То гуля, то лапонька, то великолепно сказано...

ГОЛИЦЫН. Ах ты моя лапонька!

АВРОВ. Дело не в том даже, что этот Елкин дурак. Пусть будут умные, пусть будут и глупые — это в конечном счете не самое главное. Но не дай бог иметь нам законодателей ума, как и законодателей глупости.

ЛАРИСА. Интересно, Боря, к какому разряду людей ты меня относишь? Я умная, по-твоему, или глупенькая?

АВРОВ (*этот вопрос сестры звучит для него очень неожиданно, заставляет его переключиться в другой план чувствований и мыслей, и потому вся сцена меняет свою эмоциональную атмосферу, общее ощущение тягостного на время снимается. Авров отвечает с улыбкой*). Глупенькая милая Лара, все-таки глупенькая. Хотя и не совсем, не до конца. Ты всегда не то говоришь, ты говоришь чаще всего наоборот и всегда очень много, но ты никого не неволишь, ты никому не делаешь зла. По существу ты добрая, и потому с тобой даже приятно, по-хорошему забавно, если только в небольших размерах. Если хочешь, ты по-милому глупенькая. И такую я тебя люблю, и не потому только, что ты моя сестра. Я иногда думаю — вот это уже потому, что родственник, — может быть, ты как толстовская Наташа Ростова просто не достаиваешь быть умной?

ЛАРИСА. Вася, ты слышал? Учись у Бори говорить комплименты. Не то что гуля да гуля.

ГОЛИЦЫН. Гуля ты моя ненаглядная. Дай тебя поцелую (*целует ей руку*).

(*Входит Ольга Аверьяновна. У нее вид растерянный и отчасти смущенный.*)

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Боря, к тебе пришла Соня. Ей нужно с тобой поговорить.

АВРОВ. Соня? Селиванова? Зачем? О чем она хочет говорить?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Что ей сказать? Мне кажется, она по этому делу. Относительно Совета. Может быть, сказать ей, чтобы она пришла как-нибудь потом, что ты сейчас устал, плохо себя чувствуешь?

АВРОВ. Нет, когда же потом. Потом не будет. Пусть уж зайдет. Видно, до самого конца надлежит выпить чашу сию. Проси ее, Оля. Пусть только повременит две-три минутки. Мне хочется побыть чуть-чуть одному, прийти в себя. (*Ольга Аверьяновна уходит.*) Друзья мои, я прошу прощения.

ГОЛИЦЫН. Все понятно, старина. Мы пойдем в столовую и будем тебя там ждать. Очень бы нам нужно сейчас выпить. За помин Костиной и за здоровье твоей души.

ЛАРИСА. Боря, мы пойдем, а ты здесь не волнуйся и не нервничай. Я заметила, что в последнее время ты стал очень нервный. Это нехорошо. Нужно держать себя в руках. Кто такая эта Соня Селиванова? Я ее знаю? Она интересная? Не хватай меня за руку, пожалуйста, я сама все знаю. Ждем, Боря. Мы будем ждать и тебя не оставим (*уходят*).

АВРОВ (*один*). Устал я. Устал. Трудный, трудный день для меня. Вот теперь Соня. Когда-то Сонечка, милая, умная, способная ученица моя. А сейчас заместитель декана Софья Васильевна Селиванова. Я знаю, что ее послали ко мне. А она сама? Зачем она согласилась? Что скажет она мне? Мне нужно не думать, не думать. (*Садится за стол, берет в руки перо, но ничего не пишет, ничего не делает. Входит Ольга Аверьяновна и с нею Соня, Софья Васильевна. Это красивая, сухая, монашеского типа женщина, лет тридцати шести — тридцати восьми, с умным, волевым лицом.*)

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА (*с опущенными глазами*). Здравствуйте, Борис Евгеньевич!

АВРОВ. Здравствуйте.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Я вам помешала? Я оторвала нас от Вашей работы? Извините, пожалуйста.

АВРОВ. Вы ни от чего меня не оторвали.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я пойду. Я хотела тебе напомнить, Боря, что Совет через два часа, а ты еще не обедал. Вы с нами пообедаете, Соня?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Нет, благодарю Вас. Я только что пообедала. Я долго не задержусь. Минут десять — пятнадцать, не больше. Не сердитесь на меня, Ольга Аверьяновна. (*Ольга Аверьяновна уходит*). Я понимаю, Борис Евгеньевич, что я не вовремя. Но я не могла иначе. Вы мне разрешите сесть?

АВРОВ. Конечно. Садитесь. (*Подвигает ей стул*). Виноват, что не предложил вам сразу. Я сейчас, простите, растерялся как-то.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА (*садится*). Борис Евгеньевич, я хорошо понимаю ваше состояние. Мне сейчас тоже очень нелегко. Поверьте мне. Как вы, наверное, догадались, я пришла к вам совсем не для светской беседы.

АВРОВ. Да, Соня, я догадался.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Я очень рада и благодарна Вам, что Вы меня сейчас так назвали. Для Вас я всегда хочу остаться Соней.

АВРОВ. Для какой же беседы Вы пришли ко мне, Соня?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. И об этом Вы тоже, конечно, догадываетесь. Поручение, которое я к вам имею, в высшей степени деликатное. Признаюсь, что я предпочла бы видеть кого-нибудь другого на своем месте, но, с другой стороны, я понимаю, что это и мой внутренний долг, и я его выполняю.

АВРОВ. Вы мужественная женщина.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Я хотела бы наш нелегкий для нас обоих разговор начать с того, что я ничего хорошего не забыла и я по-прежнему Вас люблю и уважаю.

АВРОВ. Только что ко мне звонил старший преподаватель Палкин, и он тоже мне говорил о любви и уважении.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Вы иронизируете, Борис Евгеньевич, и мне это больно. Я действительно Вас люблю и уважаю. Если бы я Вас не уважала и не любила, я бы сюда не пришла.

АВРОВ. Вам понравилась статья старшего преподавателя Палкина, в которой говорится о Веселовиче и обо мне?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Я почти не узнаю Вас, дорогой Борис Евгеньевич. Я чувствую, что Вы сейчас очень плохо ко мне относитесь и очень дурно обо мне думаете. Мне не может быть близок Палкин. Я не могу одобрить его резкостей, недопустимого тона его статьи, но, с другой стороны, я не могу не признать справедливости многих основных его положений. Я уже говорила Вам, как я, как все мы любим Вас и уважаем. И с наслаждением слушали Ваши лекции, мы учились по Вашим учебникам, вы дороги нам как ученый...

АВРОВ. По статье Палкина я этого не почувствовал.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. ... и еще более дороги как человек. И мы очень хотели бы, чтобы и сейчас, в очень сложное время, Вы тоже были с нами.

АВРОВ. Кто это мы? И что вы хотите сказать своими словами *и сейчас*?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Простите, если я не всегда нахожу нужные слова. Говоря с Вами, общепризнанным стилистом, я должна была быть особенно внимательной к этой стороне дела. Но я сейчас тоже волнуюсь. Простите. Дело в том, видите ли, что я говорю с Вами по поручению деканата и местного комитета. Мне поручено Вам сказать, что вопрос о Вас, который будет стоять, к моему большому сожалению, на Совете, это совсем не частный вопрос. Этот вопрос выходит далеко за рамки одной только науки. Речь идет совсем не о Вас как отдельной личности, не о Ваших трудах как таковых, речь идет даже не об академике Веселовиче и его по-своему интересных исследованиях. Вопрос сейчас ставится шире, чему мы должны учить, как воспитывать, куда мы поведем наше подрастающее поколение...

АВРОВ. Вы полагаете, что до сих пор я вел подрастающее поколение куда-то не туда, не в должном направлении?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Зачем же так прямолинейно. Я глубоко убеждена и никогда в том не сомневалась, что субъективно Вы хотите только хорошего.

АВРОВ. Чего же Вы от меня тогда хотите?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Мы хотим, во-первых, чтобы Вы выступили на Совете и честно и принципиально осудили академика Веселовича за то глубоко ошибочное направление в науке, которое с этим именем связано.

АВРОВ. Вы требуете, чтобы я обличил то, во что веровал всю жизнь, чтобы я отрекся от своего учителя?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Если Вам так угодно это называть.

АВРОВ. И Вы понимаете, что он мой учитель. И я бесконечно многим ему обязан.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА (очень решительно, металлическим голосом, опустив глаза). Вы тоже мой учитель. Я тоже Вам многим обязана.

АВРОВ. Вы хотите сказать, что не посмотрели бы на то, что я учил Вас, и...

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Простите, Борис Евгеньевич, не посмотрела бы. Есть вещи, которые гораздо важнее личных привязанностей и личных обязательств.

АВРОВ. Вы действительно очень мужественная женщина, Софья Васильевна. Твердая женщина. Я об этом и раньше догадывался. Но не думал, что в такой мере. Я даже немножко завидую вам.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Я понимаю, что такая я Вам не очень должна нравиться. Но я не хочу казаться перед Вами иной, чем я есть на самом деле. Из уважения к Вам — не хочу. Нам с Вами совсем не к чему заниматься интеллигентским сюсюканьем...

АВРОВ. Сюсюканьем! Интеллигентским! Как Вы стали разговаривать, Соня! Какими словами. Бывшая милая Соня. Значит, теперь для Вас интеллигент, интеллигентское тоже стало вроде как ругательство? Вот это и есть самое страшное! Вы сами-то, Софья Васильевна понимаете, что вы говорите, как это в корнях своих ужасно-то, что вы говорите. Слово интеллигент должно бы с гордостью произноситься как знак большого и высокого. А Вы, что Вы связываете с ним, с этим словом. Знаете ли Вы, что такое истинный интеллигент? В «Рамаяне» есть легенда о происхождении поэзии. Мудрец Вальмики увидел, как злой охотник подстрелил маленькую беззащитную птичку и, пораженный виденным, полный сострадания и гнева, проклял охотника словами, которые сами собой сложились в стихи. Так по легенде появилась на свет поэзия. Вот тогда же появился на свет и интеллигент, ибо интеллигент — это тот, кто способен к состраданию, кто умеет болеть за человека, за человечество. В страданиях, с криком боли о человеке, рождалась подлинная интеллигентность. А вы «интеллигентское сюсюканье», «гнилой интеллигентик».

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Я не говорила *гнилой интеллигентик*.

АВРОВ. Какая разница. Что из того, что вы чего-то не говорили или просто не успели сказать, если вы обязательно это думаете, если таков настрой вашей мысли.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Я сожалею, но Вы неверно меня поняли, Борис Евгеньевич.

АВРОВ. Нет, верно. Верно. Я все понял. Я до самого конца Вас понял.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Вы сейчас очень взволнованы. А я хотела бы говорить с Вами в спокойной обстановке. Поймите, Борис Евгеньевич, ведь речь идет об очень важных для нас с Вами вещах. Может быть, сейчас, в нашем разговоре решается наша будущая с Вами судьба.

АВРОВ. Вы хотите сказать — моя?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Да, разумеется, и Ваша.

АВРОВ. Вы угрожаете мне?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Борис Евгеньевич, Вы сейчас слишком взволнованы. Наверное, нам лучше прекратить этот разговор. Я хотела только сказать Вам, что Вы должны все хорошенько взвесить. Дело идет о судьбе самого для нас дорогого, о будущем нашей родины.

АВРОВ. Кто посмеет сказать мне, что я недостаточно люблю свою родину.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Я знаю. Все мы знаем. Оттого и говорим сейчас с Вами. Просим Вас. Если хотите, я готова умолять Вас, Борис Евгеньевич, дорогой, не упрямитесь, сделайте то, чего мы все от Вас ждем. Я ведь знаю, что у Вас сын погиб за Родину — убит в Сталинградской битве.

АВРОВ. Сын? Причем здесь мой сын? Не говорите о моем сыне, я Вам запрещаю, Вы слышите? *(Поворачивается со стулом к письменному столу спиной к Софье Васильевне, опускает голову на руки. Пауза. Входит Лариса).*

ЛАРИСА *(она делает вид, что ищет что-то)*. Я вам помешала. Простите. Я забыла здесь свою сумочку. Боря, ты не видел? Кажется, мы с Вами немножко знакомы. Я встречала Вас несколько раз у Бориса Евгеньевича. Вы были тогда, кажется, еще аспиранткой. С тех пор Вы стали гораздо интереснее. Вас зовут Соня? Можно я Вас буду так называть?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА *(когда вошла Лариса, она сразу же встала, пока та говорит, она кланяется, говорит что-то невнятно, вся исполнена почтительности и внимания)*. Спасибо. Я очень рада. Спасибо.

ЛАРИСА. Боря, ты хочешь что-то сказать? Я не вовремя? У тебя плохой вид, Боря. Надеюсь, это никак не связано с вашим разговором?

АВРОВ. Простите. Я на минуточку выйду сейчас *(выходит из комнаты)*.

ЛАРИСА. Где же моя сумка? Впрочем, это я так. Ради игры. Вы, наверное, сразу догадались?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. О чем, Лариса Евгеньевна?

ЛАРИСА. Сумка — это только предлог. Я веду себя ужасно глупо. Мне просто хотелось поговорить с Вами, спросить. Можно?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Конечно. Я с радостью поговорю с Вами, отвечу на Ваш вопрос. Я слушаю Вас, Лариса Евгеньевна.

ЛАРИСА. Представляю, как я выгляжу сейчас со стороны. Ужасно глупо. Но я все-таки спрошу Вас. Вы мне кажетесь очень милой и интеллигентной женщиной, Соня. В этом я никогда не ошибаюсь. Скажите мне, Соня, Вы хорошо относитесь к моему брату?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Лариса Евгеньевна, хорошо это не то слово. Я горжусь, что училась у Вашего брата, что теперь имею честь с ним работать на одной кафедре.

ЛАРИСА. Представьте, я так и думала. Я не могла в Вас ошибиться. Вы ведь не заодно с этим ужасным Елкиным-Палкиным?

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Вы имеете в виду Елкина?

ЛАРИСА. Он написал ужасную статью против Бори. Боря так расстроился. Ненавижу этого Палкина. Кстати, я еще хотела Вас спросить: Вы тоже советуете Боре покаяться? Почему-то мне кажется, что это именно так.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Видите ли, это не совсем то слово.

ЛАРИСА. Соня, милая, представьте, я Ваша единомышленница. Я Боре битых два часа твержу! покаяйся и покаяйся. Ведь это разумно и вполне логично. Не понимаю, что мешает ему это сделать. Это ровно ни к чему его не обязывает. Вы согласны со мной? Мой муж, артист, он сейчас тоже здесь, в другой комнате... *(Входит Авров, он очень бледный, но выглядит как-то спокойнее, тверже, чем за несколько минут до того.)* До свидания, милая Соня. Тебе было плохо, Боря? Представь, что пока тебя не было, мы очень мило поговорили с Соней. Я не буду вам больше мешать. А насчет сумки, Боря, ужасно глупо! это я просто выдумала. *(Уходит.)*

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Очень славная Ваша сестра. Такая непосредственная. Вам в самом деле очень плохо, Борис Евгеньевич? Это я виновата?

АВРОВ. Об этом мы говорить не будем. Я хочу закончить наш разговор. Может, я был излишне горяч и в чем-то даже несправедлив к Вам, простите меня, если так. Теперь я постараюсь говорить спокойно. Итак, вы предлагаете мне выступить на Совете, осудить академика Веселовича, моего учителя, и за это меня простят, простят мне все то, чего я не совершал, и мне позволят дальше работать, учить моих учеников.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Борис Евгеньевич.

АВРОВ *(он говорит все это стоя, с очень решительным видом; встала и Софья Васильевна)*. Простите. Позвольте уж мне сказать все. Мне хорошо знакомы все ваши доводы. Я заранее знаю, что именно можете и хотите Вы мне сказать. Но я не могу с этим согласиться. Не могу. Вы полагаете, что Веселович в своих работах принижал значение русской литературы и преклонялся перед всем иностранным. Я с этим не согласен. ' Ведь Веселовича интересовало все великое и доброе в литературе, даже когда это великое исходило не из отечественного источника, я не вижу в этом ни принижения, ни преклонения. Вы утверждаете, что работы Веселовича могут принести только вред современной молодежи. Я и с этим не согласен. Настоящая, гуманистическая наука никогда и ни для кого не бывала вредной... Не перебивайте меня, пожалуйста. Я сейчас кончу. Есть я еще одна сторона дела, для меня самая важная, нравственная сторона. Но о ней мне с Вами особенно трудно говорить.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. Довольно, Борис Евгеньевич. Я все поняла. Говорить нам, действительно, трудно. *(В ее голосе снова появляется что-то металлическое)*. Очень жаль. Я так надеялась на наш с Вами разговор. Может быть, вы еще обдумаете все хорошенько? Мне было бы очень больно, если бы Совет вынужден был принять относительно Вас крайнее и жестокое решение.

АВРОВ *(резко)*. До свидания, Софья Васильевна. Мне тоже очень жаль.

СОФЬЯ ВАСИЛЬЕВНА. До скорого свидания. Я все еще не теряю надежды. *(Уходит.)*

Авров ходит по кабинету, трет лоб, гримасничает, кажется, недоволен собою. Видимое спокойствие и решимость его явно покидают. Входит Ольга Аверьяновна, а следом за ней Голицын с Ларисою.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Боря, я так волновалась за тебя. Как ты себя чувствуешь? Неужели она не могла понять, что тебе плохо! Какое жестокосердие. Я так испугалась, когда ты пришел за валокардином. На тебе лица не было. Напрасно ты не послушался меня и не остался. Я бы сказала, чтобы она ушла.

АВРОВ. Не волнуйся, Олюшка. Сейчас все в порядке.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Какой уж тут порядок. Тебе нельзя, нельзя ни в коем случае волноваться.

АВРОВ *(слабо улыбаясь)*. Ты, Олюшка. как тот доктор, который лечил от кашля советом воздерживаться и не кашлять в течение трех дней.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Разговор с ней был очень тяжелым? Я никогда не думала, что она может быть такой жестокой и бессердечной.

ЛАРИСА. Ты говоришь о Бориной ученице? О Соне? Представьте, мне она показалась очень интеллигентной и довольно красивой. Неужели я в ней ошиблась? Разве она не на твоей стороне?

АВРОВ. Очень устал я. Страшно устал.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Бедный ты мой! Как я боюсь, как я боюсь за тебя. Пойдем, Лара. Поможешь мне накрыть на стол. Через пять минут можно будет обедать. *(Уходит и уводит с собой Ларису. Авров остается в комнате вдвоем с Голицыным).*

ГОЛИЦЫН. Ну и достается же тебе сегодня, старина. Не хотел бы я сегодня быть на твоём месте.

АВРОВ. Ты тоже думаешь, Вася, что мне следует осудить и покаяться?

ГОЛИЦЫН. Боря, дружок. Откуда ты это взял? Ты решил, что я так же, как моя Лариса? В этих делах ни она, ни я тебе не советчик. В этом только один человек имеет право решать. И это решение обжалованию не подлежит.

АВРОВ. Конечно, Вася, конечно. Я тоже так думаю. Как мне хочется сейчас просто вот так лечь и лежать, и ни о чем не думать. *(Телефонный звонок. Авров берет трубку. Слушает почти безразлично, почти на реагируя).* Да. Да. Так. Понятно. Да. До свидания *(бросает трубку)*. Звонили из редакции «Библиотека поэта». Мою заявку на Полонского решено пока не утверждать.

ГОЛИЦЫН. Сволочи! Ножом в спину.

АВРОВ. Что ж, Вася, ничего, значит и печатать меня теперь не будут. Лишат и этой возможности. Впрочем, я должен был этого ожидать.

ГОЛИЦЫН. Сволочи. Подонки.

АВРОВ. Это стихия, Вася. Против нее ничего не сделаешь. Нужно только остаться человеком. Постараться человеком быть.

ГОЛИЦЫН. Вот об этом я и говорю... Сволочи!

АВРОВ. Да, Вася, страшно. Очень страшно. Особенно, когда у тебя больное сердце. И не фигурально, а в самом прямом смысле. Ты помнишь, Вася, как два года тому назад я лежал с сердцем в Александровской больнице? Первые сутки были особенно трудны. Помню, была ночь, все соседи мои спят, дежурная сестра далеко, да и что она могла для меня сделать тогда, а у меня в груди горит, и ужасная боль, тянет, и ко всему этому самый заурядный, самый животный страх. Ощущение такое, как будто бы ты в загоне, и нет дороги, нет выхода, нет воздуха, жизни. Это был настоящий кошмар. Сейчас, мне кажется, этот кошмар повторяется. Сейчас я, славу богу, не болен, но кошмар почти тот же. Опять это ощущение загона, ощущение нежизни. *(Снова телефонный звонок, Авров снимает трубку, но тут же вешает ее опять.)* Нет, к черту, не хочу больше этих телефонных разговоров. Не хочу больше страха. Разве дух мой не свободен? Как это унижительно всего и всегда бояться, Вася, милый, не правда ли, жив ведь Человек! Человек должен быть!

ГОЛИЦЫН. Неплохо выпить бы нам сейчас.

АВРОВ. Вечером, после Совета, мы обязательно выпьем. Невзирая на сердце, Вася. Непременно выпью. По случаю двойных поминок. Жаль, что сейчас нельзя. Днем нельзя. Ты можешь. Ты выпей. Пойдем, Вася, обедать. Уже пора. Не хочу слышать я эти бесконечные телефонные звонки. Они могут свести с ума. Пойдем, Вася.

ГОЛИЦЫН. Ох, выпью же. За твою бессмертную душу. За твою страдающую душу. *(Уходят. Некоторое время сцена остается пустой. Входит Евгений Николаевич. Проходит по кабинету своим деревяннным шагом, медленно усаживается в кресло, сидит в нем, устремив вперед свои неподвижные глаза. Раздается телефонный звонок.)*

ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ *(чуть вздрогнув)*. Тишина. Благодать какая. Ничто не шелохнется. *(Телефонный звонок все звенит, звенит, не переставая. Занавес.)*

СЦЕНА ВТОРАЯ

Гостиная. Старинная мебель. Чисто, просторно, без заботы о стиле. Справа дверь в столовую. Из дверей показываются Ольга Аверьяновна, Лариса, Василий Васильевич Голицын. Последний заметно на веселе. Это ему явно на пользу, в его глазах живой блеск, он весь очень оживлен и даже как-то помолодел.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Вы заметили, что за последние годы такие слова, как честь, человеческое достоинство, бесчестие совсем исчезают из нашего обыденного лексикона.

ЛАРИСА. Представь, Оля, я сама об этом думала.

ГОЛИЦЫН. На днях, на улице, возвращаясь из театра, я наблюдал такую картину, стоят два гражданина, известное дело, под шафе. Отчаянно жестикулируют. Подхожу, слышу, один другому говорит: «Нет, ты скажи мне по чести, кто я, человек или пулемет?»

ЛАРИСА. Вася! ты с ума сошел. К чему ты это говоришь? Ты совсем опьянел? Ты думаешь, если я молчу, я не вижу? Ты думаешь, я не замечаю, что ты хватил лишнего?

ГОЛИЦЫН. Оля, ты только послушай. Моя гуля молчит!

ЛАРИСА. Приедем домой, мы еще поговорим. Скажи спасибо, что здесь Оля и мы не дома. К тому же я не хочу усугублять и без того напряженную обстановку. Но знай, что даром тебе это не пройдет.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Лара, милая, ну пощади ты, пожалуйста, Васю. Он вполне в норме и ведет себя как самый благородный человек.

ГОЛИЦЫН. Отлично сказано! Золотце ты мое, Ольга. Дай я тебя расцелую.

ЛАРИСА. Ты разве не видела, как он один выдул целую бутылку коньяку.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Но это же нисколько ему не навредило.

ЛАРИСА. Своей добротой ты его очень портишь, Оля...

ГОЛИЦЫН. Физиономии у людей чаще всего бывают двух типов: птичьи и собачьи. У меня определенно собачья. Как у бульдога. Только не служебного, не злого, а совсем домашнего. Я из тех бульдогов, которые лучше позволят себя укусить, чем укусят другую собаку. У моей лапоньки ярко выраженный птичий овал лица. На взгляд немножко хищный, но если приглядеться, тоже вполне домашний. Как у певуньи-пташечки. Как у чижики-канареечки, и издает она канареечный «чирик-чирик». *(Поет)*. Мы с тобой два берега у одной реки.

ЛАРИСА *(с искренним удивлением)*. Нет, что ты себе позволяешь! Ты совсем, совсем пьян. В конце концов ты можешь допиться до белой горячки. Посмотри на себя. Я нисколько не удивлюсь, если тебя скоро попросят с твоей работы.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Лара, милая, не нужно.

ЛАРИСА *(явно на понимая, что именно не нужно)*. Ты, пожалуйста, его на защищай. Ему нужна показывать, хотя бы время от времени, его истинное лицо. Ему нужно напоминать о возможных последствиях его поведения. Не далее, как вчера, он мне клялся и божился, что маковой росинки в рот не возьмет. А сегодня вот достиг самого непотребного состояния.

ГОЛИЦЫН. Гуля!

ЛАРИСА. Совсем как неразумное дитя. Впрочем, что я говорю. Какое дитя! Он самый настоящий отвратительный пьяный мужик. И как только не стыдно. Хотя бы тебя, Оля, постеснялся. Воспользовался случаем, заметил, что я занята другими мыслями и заботами и потеряла над ним всякий контроль, а он тут как тут, набрался до самого горлышка. Боже мой! Ведь он же по природе способный человек. Ты посмотри, Оля, какой у него большой умный лоб, как у Сократа, как у Немировича-Данченко, как у народного артиста Степанова. Он многого мог бы добиться. Представь себе, он даже пьесу собирался написать, говорил, что меня сделает героиней, и он написал бы, я уверена, у него, как у Бори, есть стиль, когда он захочет, он пишет мне очень милые письма, но он не хочет, он предпочитает лакать свою водку.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Бедный Вася! Как ему достается!

ЛАРИСА. Совсем он не бедный. Вот я бедная. Какой же он бедный, если он безостановочно пьет, если он морально опустился, если он пропил все свое дарование? Знала бы ты, Оля, сколько раз он давал мне слово не пить, тысяча, две тысячи раз. Бывало, по два-три дня кряду ходил трезвым, как стеклышко. А потом начиналось все снова: ведь только с моим характером его можно вынести. Если бы не наш сын...

ГОЛИЦЫН *(на этот раз — с истинным воодушевлением)*. Лапонька ты моя дорогая! Дама ты моя прекрасная!

ЛАРИСА. Отстань, пожалуйста, не люблю, когда ты пьяный лезешь со своими нежностями. Да еще при Оле. От тебя разит, как от пивного котла.

ГОЛИЦЫН. От коньячной бутылки, гуля. Истинное благовоение. Между прочим, когда я был юным и красивым и только еще поступал в театральное училище при Большом Драматическом театре, — в классе народного артиста Монахова я имел честь видеть настоящую Прекрасную Даму — Любовь Дмитриевну Блок. *(Читает, с подчеркнутой аффектацией)*.

Не ты ль в моих чертах, певучая, прошла
Над берегом Невы и за чертой столицы?
Не ты ли тайный страх сердечный совлекла
С отвагою мужей и с нежностью девицы?

Ты песню без конца растаяла в снегах
И раннюю весну созвучно повторила,
Ты шла звездой мне, но шла в дневных лучах
И камни площадей и улиц освятила...

Она пришла к нам в театр. Мы ее ждали. Вы не представляете, как мы ее ждали. Я ожидал увидеть нечто ангельское, полувоздушное, эфемерное, почти неземное. Но она была не такова, Прекрасная Дама. Она оказалась совсем другой. Она была высока, статна и мясиста. Чудная женщина!

ЛАРИСА. Он давно не равнодушен к мясистым. Не понимаю, как, имея такой вкус, он выбрал в жены все-таки меня. Я никогда не была мясистой.

ГОЛИЦЫН (*с меньшим воодушевлением*). Но ты же моя лапонька.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Вася, ты очень мило рассказываешь. О Любове Дмитриевне у тебя получилось очень похоже. Откровенно говоря, я сейчас какая-то не своя. Тревожно мне очень. Что теперь с Борей! Как он!

ЛАРИСА. Я тоже очень волнуюсь за Борю. Ты не боишься, что с ним может случиться сердечный приступ?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Он почти ничего не ел. Это дурной признак.

ГОЛИЦЫН. Он отказался со мною выпить, и я пил один.

ЛАРИСА. И допился, слава богу.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. С ним редко бывает, чтобы он отказывался от обеда. Он во всем всегда такой точный. Значит, волновался.

ЛАРИСА. Он ужасно волновался. Я видела это по его лицу. Когда он разговаривал с той красивой, интеллигентной дамой, его ученицей, а я вошла к ним как будто бы за сумочкой, я сразу все поняла...

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Хотя бы позвонил Николай Иванович. Он обещал мне. Хотел позвонить, когда у них будет перерыв. Это чтобы я меньше волновалась. Очень славный Николай Иванович. Очень человечный.

ЛАРИСА. Я его не знаю, Оля? Это не тот, которого я однажды у вас встретила? Красивый и с бородой.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Бороды у него нет. Что же до красоты, то нам с Борей он кажется очень красивым.

ГОЛИЦЫН. Моя покойная мать, женщина неграмотная, но жизнью образованная, любила говорить: мужчина, если он не похож на козла, уже красавец.

ЛАРИСА. Помолчи лучше. Не понимаю, причем тут козел. Представь, Оля, я и сейчас уверена, что твой Николай Иванович с бородой. Ведь это он был научным руководителем Елкина-Палкина.

ГОЛИЦЫН. Логика-то какова. Какова логика! Гулю из ее седла не вышибешь.

ЛАРИСА. Еще раз прошу тебя: помолчи.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Скорее бы он позвонил.

ГОЛИЦЫН. Ольга, голуба. Я все вижу и все понимаю. Ты веришь мне? Праведная ты женщина, у тебя нет водки? Мне бы еще пол литра — и цены бы мне не было.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Сейчас, Вася, я принесу.

ЛАРИСА. И не подумай. Он и без того уже дошел до самой кондиции.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Лара, милая, ты уж извини меня. Сегодня я не могу отказать. Кстати, я приоткрою дверь в кабинет. Вдруг Николай Иванович уже звонил, а мы не слышали. (*Уходит*).

ЛАРИСА. Так вот все и портят тебя. Не понимаю, почему тебе никто не может ни в чем отказать. Удивительное дело.

ГОЛИЦЫН. Обаяние, гуля.

ЛАРИСА. Молчи. Тоже мне обаятельный мужчина. (*Передразнивает.*) Цены бы мне не было. (*С графином водки и рюмкой возвращается в комнату Ольга Аверьяновна. Ставит все на стол. Василий Васильевич тянется за рюмкой, наливает ее, пьет, выпив, кланяется Ольге Аверьяновне и посылает воздушный поцелуй жене.*)

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я все боюсь: неужели мы прозевали звонок Николая Ивановича. Ему бы давно уже время позвонить.

ЛАРИСА. Вот так мы его и портим.

ГОЛИЦЫН. Не бойся, Оля, не бойся, лапушка. Человек ничего не должен бояться. Ваше здоровье, дорогие женщины, с удовольствием пью за ваше здоровье. (*Из кабинета слышен телефонный звонок*). Это он, Оля. Это Николай Иванович. А ты боялась. Человек ничего не должен бояться. (*Ольга Аверьяновна спешит на звонок, она не идет, почти бежит*).

ЛАРИСА. По-моему, Вася, ты сегодня очень много говоришь. Это потому, что ты совсем пьяный. Зачем ты опять пьешь ату гадость? Почему ты не хочешь меня послушать?

ГОЛИЦЫН. (*Выпивает еще рюмку*). Я слушаю и пью еще раз за твое здоровье. Я всегда тебя слушаю, гуля. Ты всегда говоришь, а я всегда слушаю. (*Возвращается Ольга Аверьяновна. У нее очень расстроенный вид.*)

ЛАРИСА. Оля, что случилось? Тебя чем-то огорчил твой бородатый Николай Иванович?

ГОЛИЦЫН. Гуля, у него нет бороды.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Это звонил не он. Звонила Соня. Софья Васильевна.

ЛАРИСА (*радостно*). Я же говорила. Я сразу догадалась, что она на Бориной стороне. Я очень редко ошибаюсь в людях.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Она позвонила мне, чтобы сообщить, что она только что выступила на Совете против своего учителя, против Бори. Она почла своим долгом, долгом чести — она так и сказала — сообщить мне об этом. (*Стараясь воспроизвести интонацию, словесно точно передать то, о чем говорила Софья Васильевна.*) Возможно, она говорила и резко. Может быть, даже излишне резко. Но ей было бы очень больно, если бы Борис Евгеньевич это неправильно понял. Вот почему она просит передать ему — сама она сейчас этого сделать не может — что ее выступление ровно ничего не меняет в ее отношении к учителю. Она по-прежнему любит его и глубоко уважает.

ЛАРИСА (*искренне пораженная*). И это сказала та черная интеллигентная дама, довольно красивая, которая была у Бори перед обедом? Зачем же она так сказала? Зачем она все это сделала. Ведь это нечестно, непорядочно. Ты согласна со мной, Оля?

ГОЛИЦЫН. Черная дама, гуля. Черная дама! Все лица людей напоминают собачьи или птичьи. У этой дамы лицо гончей. Она прекрасно служит, и у нее лицо гончей, я ее никогда не видел, но это все равно. Я не раз встречал такие лица. Они любят и уважают. У них особенная, ответственная и принципиальная любовь. Гуля, лапонька моя, на коленях прошу тебя, не будь никогда принципиальной.

ЛАРИСА. Ты меня в этом никак уж не можешь обвинить.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Когда она писала диссертацию, она бывала у нас дома почти каждый день. Боря очень высоко ее ставил. Он говорил, что у нее есть и мысль, и трудолюбие. Потом она пошла вверх. Два года назад ее сделали заместителем декана. Вася, ты когда-нибудь читал Веселовича, читал его работы? Как ты к нему относишься? Скажи мне правду. Мне сейчас это очень важно. Сама я, конечно, очень ценю Веселовича, я на стороне Бори. Но я ведь его жена. Мне хотелось бы сейчас услышать со стороны, чтобы всю правду. Я очень верю тебе, Вася.

ЛАРИСА (*она явно польщена похвалой в адрес мужа, но старается этого не показывать*). Сейчас, когда Васе цены нет, он тебе скажет.

ГОЛИЦЫН. Я скажу. Скажу. Спасибо тебе, Оля, за доброе слово. Видишь ли, я человек средний. Я человек ординарный. Пью, Оля, еще раз за твое здоровье и твою доброту. Гуля говорит, лоб у меня, как у народного артиста Степанова. Но это все ерунда. Я человек средний. Не маленький. Понимаешь, не маленький. Но средний, самый обыкновенный. И большой. И вот мне все труды Веселовича, откровенно скажу, до феньки. До феньки. Ты извини меня, Оля.

ЛАРИСА. Ты слышишь, что он говорит? Я сказала, что ему больше ни в коем случае нельзя было пить. Теперь сами пожинаем плоды.

ГОЛИЦЫН. Какие плоды, гуля? Я говорю, до феньки. Все труды, которых не читал и не прочту. Потому что мне некогда. Некогда читать. Очень много у меня дум, и очень много разных забот. Я думаю о Веселовиче, которого обижают, и мне его жаль, хотя он помер и его нет в живых.

ЛАРИСА. Ты совсем запутался, мой пьяный Вася. То до феньки, то жаль.

ГОЛИЦЫН. Не мешай. Я говорю все правильно. Правда, я пьян. Да, я пьян. Но я знаю, что говорю. Человека жаль. Понимаешь? Борю милого жаль, доброго умного Борю. Жаль и бабу, которая на войне мужика потеряла. Перезрелую девушку жаль, которая тоскует по ласке и смотрит сейчас на меня своими неуверенными, жалкими глазами. Я всех жалею и хочу жалеть. Пусть пьян — все равно. Человека жалеть нужно. Человека нельзя обижать. Кто это сказал, что человека жалеть нельзя? Гнусно сказал. Ради красного только словца сказал. А я сейчас пьян. Кажется, в самом деле. Пьян. Прости, моя гуля. (*Телефонный звонок, Ольга Аверьяновна быстро выходит*). А Ольга? Ольга ушла? А я хотел еще выпить.

ЛАРИСА. Я бы на твоём месте пошла лучше спать. И как тебе только не стыдно. Что ты здесь наговорил! Совсем расстроил Олю.

ГОЛИЦЫН. Ольга. Да. Мне и ее жаль. Всех, всех жаль. (*Возвращается Ольга Аверьяновна*).

ЛАРИСА. На этот раз, надеюсь, Николай Иванович?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Да, он. Наконец-то. Как-то спокойнее стало на душе. Милый Николай Иванович!

ЛАРИСА. Он сообщил тебе хорошие вести?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Какие уж тут хорошие. Сейчас не до хорошего. Заседание Совета. Наступления против Бори. Что тут хорошего! Но я рада, что Боря, как он сам уверяет, чувствует себя бодрым. Во всяком случае держится он очень хорошо. С достоинством. Я очень боялась, что он не выдержит, будет возражать с места, позволит себе иронические реплики по адресу выступающих. Но он молчит. Николай Иванович говорит, что во время Совета Боря не произнес ни одного слова.

ЛАРИСА. Наверное, это действительно лучше, что он молчит. Я по себе знаю, каким он может быть злым, когда говорит. Представь, когда однажды я с ним разговаривала, он сказал мне, что по его глубокому убеждению я больна логореей. Я попросила его перевести, и знаешь, что оказалось? Логорея — это по-латински *словесный понос*. (*Ольга Аверьяновна улыбается, глядя на нее, Лариса начинает хохотать.*) Я понимаю, что это остроумно и очень на меня похоже, но согласись, что это и зло. Кстати, Николай Иванович, тот что с бородой, не говорил тебе, собирается Боря каяться или нет?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Боря должен выступать в числе последних. Ах, мне опять вдруг стало страшно. Какой ужасный день!

ГОЛИЦЫН (*во все время разговора между Ольгой Аверьяновной и Ларисой он почти лежал головой на столе, молча, время от времени чуть вздрагивая. Теперь он поднимает голову, с трудом поднимается сам, кричит*). Худо. Совсем худо. Извините. Дитё где-то плачет. Очень, очень худо. Пожалеть нужно человека. Пожалеть. (*Снова опускается на стул, голова на столе, и быстро, мгновенно засыпает.*)

ЛАРИСА. Я знала, что у него этим кончится. Еще до того, как он начал говорить свою чепуху — я знала. Его положительно нельзя выпускать из-под контроля.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Но он был все время такой трезвый, он так интересно говорил. Я никогда бы не подумала.

ЛАРИСА. Представь, Оля, он всегда бывает совсем трезвым, пока не становится совсем пьяным. В этом весь ужас. Когда он в таком состоянии, с ним совершенно напрасно говорить о серьезных вещах. Посмотри на него: он, кажется, заснул. Даже похрапывает. Не хватает еще, чтобы он стал икать. С ним это бывает. Ужасно он смешной. Теперь, когда он уснул, я могу тебе сказать всю правду. По своей натуре Вася очень неплохой человек. И он талантливый. Я уже это говорила, но готова повторять сколько угодно раз. Если бы он захотел, он много мог бы добиться в жизни, и народным бы стал, но он почему-то не хочет. Какой-то безразличный он к своим служебным делам, к карьере. Боюсь, что глядя на него и наш сын вырастет таким же безразличным.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Ты меня прости, Лара, милая. Я даже не спросила тебя о Борисе младшем. Сегодня такой день. Как он?

ЛАРИСА. Ты напрасно извиняешься. Я все понимаю. Боря сейчас в институте, но я далеко не уверена, что он занимается учебными делами. Борис еще один камень у меня на шее. Впрочем, он очень мил. Меня пугает только, что с Васей у них нет дружбы. Но тут виноват сам Вася. О чем я говорила? Да, вспомнила. Представь, мой Вася — как Федя Протасов. Недаром это любимая его роль. Он по природе очень честный. Нравственный. Я не насчет женщин, в другом смысле. В этом он даже слишком нравственный. Все ложь, говорит, ложь. И пьесу не написал, потому что, говорит, ложь. Другому бы плевать на это, а моему Васе не плевать. Он ведь очень чистый внутренне. (*Пауза.*) Ты не удивляйся, что я сейчас так о нем говорю. Конечно, у него есть свои слабости, мне ли о них не знать, но натура у него хорошая, это я готова повторять сколько угодно раз. А если при нем я и ругаю его, то это для него самого. С педагогическими целями.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я всегда это так и понимала. И Боря, и я очень любим Васю. И Костя его очень любил.

ЛАРИСА. Бедный Костя. Теперь бы он был совсем взрослым.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА (*молча, погруженная в свои мысли, убирает со стола графин, который падает у нее из рук и разбивается на мелкие осколки*). Это к несчастью. Боже мой! Весь день, все эти последние страшные дни я жду только плохого.

ЛАРИСА. Оля, бить посуду — это совсем не к плохому. Наоборот, это хорошая примета. Говорят, что это к богатству. Я очень рада, Оля, что ты разбила этот графин. Если бы это случилось раньше, было бы еще лучше. Как же нам быть с Васей? Он спит на столе. Нельзя же его так оставлять. Вдруг кто-нибудь войдет, вдруг войдет папа? Ах, Вася, Вася!

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА (*убирая с пола осколки*). Папа очень редко выходит из своей комнаты. Да он бы и не заметил ничего.

ЛАРИСА. Папа стал очень странный. Очень странный. Представь себе, Оля, Вася ведь не такой уж пьяница. Конечно, он выпивает, но не как некоторые. У нас на площадке живет заслуженная артистка Проскурина. Как она только выдерживает? Ее муж, он директором дома пионеров, положительно никогда не бывает трезвым. Вульгарный ужасно. Придет к нам, пыр да пыр, руки мне целует, а сам двух слов путных связать не может. Я стараюсь, чтобы он к нам реже ходил. Он может оказать дурное влияние на Васю. На месте Проскуриной я давно бы с ним развелась.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Боря, наверное, теперь уже выступил. Как мне тревожно. Я всего боюсь. Какое-то предчувствие несчастья.

ЛАРИСА. Оля, не нужно так, возьми себя в руки. Я уверена, что Боря выступит хорошо. У него есть стиль. В нашей семье всегда гордились Борей. И Вася тоже гордится. Недаром мы своего Борьку назвали в Борину честь. *(В коридоре слышен звонок.)*

ЛАРИСА. Боже, это кто-то пришел. Ведь Боре еще рано? А тут Вася лежит. Что если это та самая черная интеллигентная дама, которая так плохо с Борей поступила! Что она может подумать о Васе? Так и создается мнение. Все что угодно могут подумать. Минуточку подожди, Оля, не открывай, я постараюсь увести Васю в Борин кабинет. *(Расстлывает мужа, старается его поднять, это очень нелегко сделать, наконец она с трудом его уводит.)* Вася! Вася! Ну же. Не притворяйся глухим или глупым. Ты прекрасно все понимаешь. Идем.

(Некоторое время комната остается пуста. Затем в нее входят Ольга Аверьяновна с Колей и Лешей. Коля — высокий, худой, с добрым и всегда смущенным лицом. Леша, или, как правильно, Лена, Леночка, очень славная, в руках у нее большой букет цветов.)

ЛЕША. Ольга Аверьяновна, мы только недавно обо всем узнали. Это такой ужас, такой позор. Все студенты из семинара Бориса Евгеньевича в страшном возбуждении. Коля хотел на Совет идти, его не пустили. Он хотел там выступить. Он бы все им сказал.

КОЛЯ. Лёша!

ЛЁША. Хорошо. Не буду. Эти цветы, Ольга Аверьяновна, для Бориса Евгеньевича. Я не знаю, как сказать, но вы сами понимаете. От всего нашего семинара. Пожалуйста.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА *(берет цветы, ставит их в вазу)*. Спасибо вам, милые. Спасибо. Борис Евгеньевич будет очень рад. От вас особенно. Садитесь, Лёша. Коля — и вы.

КОЛЯ. Может быть, нам лучше сейчас уйти? Борису Евгеньевичу будет сегодня не до нас. Мы пойдем, Ольга Аверьяновна.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Что вы, Коля. Не думайте уходить. Вас Борис Евгеньевич всегда рад видеть. А сегодня, может быть, особенно. Он ведь знает, что вы придете. И ждет вас. Мы сейчас попьем с вами чаю. *(Входит Лариса.)* Лара, познакомься. Это Борины любимые ученики. Ты посмотри, какой букет цветов они принесли!

ЛАРИСА. Прелесть! Где вы только достали такой? Очаровательные цветы.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я схожу налью их водой и заодно поставлю чайник.

ЛАРИСА. Давайте знакомиться по-настоящему. Меня зовут Лариса Евгеньевна. Я родная сестра Бориса Евгеньевича.

ЛЁША. Очень приятно. Мы так и поняли сразу.

ЛАРИСА. Я о вас много слышала. Особенно о Коле. Вас ведь зовут Колей? Вы позволите мне вас так называть? Коля, я слыхала, что вы сделали большое открытие в науке, нашли какое-то письмо.

КОЛЯ. Это пустяки.

ЛАРИСА. Какие же пустяки! Я сама слышала, с каким восторгом говорил об этом Боря.

КОЛЯ. Я не об этом. Я хочу сказать, что это пустяки в сравнении с тем, что сейчас нас волнует. Словом, вы понимаете меня.

ЛЕША. Мы так переживаем все за Бориса Евгеньевича.

ЛАРИСА. Мне это приятно. Я тоже очень волнуюсь. Борис Евгеньевич скоро должен выступить на Совете» А может быть, он уже выступил? Представьте, я весь день сегодня в ужасном волнении. *(Она посмотрела на Колю и только сейчас заметила, что правый рукав у него пустой.)* Это вы на войне? Вы были ранены? Мой племянник. Костя, сын Бориса Евгеньевича, тоже был на войне, и он убит. Под Сталинградом.

КОЛЯ. Я знаю.

ЛАРИСА. На войне очень было вам страшно? Наверное, очень. Это правда?

ЛЁША. Если б знали, вы, Лариса Евгеньевна, как он доволен, что вы его спрашиваете о войне. Он так любит о войне рассказывать. Он может без конца рассказывать.

КОЛЯ. Как всякий солдат. Мне очень трудно ответить на ваш вопрос, Лариса Евгеньевна. Много для меня уже не очень живо. Я знаю только одно совершенно твердо: и не на войне иногда бывает очень страшно.

ЛАРИСА. Это вы хорошо сказали. Это вы о Борисе Евгеньевиче, да? Ужасные с ним вещи делают. А вам это, рука ваша... не мешает? Вы меня простите, если вам трудно, вы можете не отвечать.

КОЛЯ. Почему же. Мне не трудно. О руке своей я просто не думаю. Точнее, иногда думаю, но в этих мыслях нет ничего трагического. В некоторых отношениях мне даже легче так.

ЛЁША *(с нежностью)*. Он видит в этом знак своей честности.

КОЛЯ. Что ж, это правда. Так вот, без руки, я как будто больше имею право. И прямо смотреть в глаза людям, быть самому честным и требовать честности от других. Я очень, всерьез горжусь, что я провоевал

всю войну и воевал не офицером, а солдатом, не совсем рядовым, унтером, но это все равно. Все, что связано с войной, даже беда, даже потери, для меня ужасно свято. Мне кажется, именно там я обрел великое права на самого себя, там начало моей судьбы и моей мысли.

ЛАРИСА. Это ужасно интересно, то, что вы рассказываете. Вы настоящий герой. И у вас есть стиль. Неудивительно, что в вас влюбилась такая очаровательная девушка, как Лёша.

ЛЁША. Я совсем и не влюблена.

ЛАРИСА. Я опытная женщина, Лёша, и в таких вещах редко ошибаюсь. Я же видела глаза ваши, когда вы на него смотрите. Вот так когда-то я смотрела на своего Васю.

КОЛЯ. Он погиб? На войне?

ЛАРИСА (*смеется*). Нет, он жив. Просто теперь я на него смотрю так не очень часто. Почему вы стали филологом, Коля? Вы были на войне, вы мужественный человек.

КОЛЯ (*улыбаясь*). Филология и мужество — по-вашему, несовместимы?

ЛАРИСА. Для занятия литературой, мне кажется, больше подходят женщины. У меня много знакомых мужчин, но среди них ни одного, который бы занимался литературой,

КОЛЯ. А как же Борис Евгеньевич, ваш брат?

ЛАРИСА. О брате я не говорю. Он исключение. К тому же он ведь не был на войне.

КОЛЯ. Я люблю литературу и науку о литературе. Я уверен, что она больше других наук способна приобщить меня к мыслям о человеке. Но чтобы думать о человеке, всерьез и по-настоящему думать — иногда требуется немалое мужество.

(Во время разговора дважды заходит в комнату Ольга Аверьяновна. Первый раз она принесла вазу с водой и с цветами и поставила ее на столик. Теперь она несет чайник, чашки, накрывает на стол к чаю.)

ЛАРИСА. Ты слышала, Оля, что Коля говорит? Нет, у него определенно есть стиль. Как у Бори. Я рада, что у Бори такой способный ученик.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Боре уже пора бы прийти, может быть, что-нибудь случилось? Лёша, Коля, не сердитесь на меня, милые. Я сегодня не очень внимательная хозяйка. Садитесь пить чай, пожалуйста, Лара, милая, поухаживай за ними. Берите печенье, пирожные.

КОЛЯ. У Ольги Аверьяновны всегда удивительный чай. Самый вкусный на свете.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Борис Евгеньевич уверяет, что самый вкусный на свете чай был у академика Веселовича.

КОЛЯ. Наверное, самый лучший чай всегда бывает в доме учителя.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Очень мило, Коля. Спасибо. Вы становитесь почти куртуазным.

ЛЁША. Это он только сейчас и только в вашем доме вежлив. В других случаях, Ольга Аверьяновна, он ужасно невоспитанный и грубый.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Бедная Лешенька!

ЛАРИСА. Кстати, Лёша, я хотела вас спросить: вы не боитесь Бориса Евгеньевича?

ЛЁША. Совсем не боимся. Во-первых, Борис Евгеньевич ужасный либерал. На экзаменах он ставит почти одни отличные отметки.

ЛАРИСА. Но это же непедagogично. Так вы можете вовсе распуститься и сесть ему на голову.

ЛЁША. Мы не садимся. Мы все его очень любим.

ЛАРИСА. Вы влюблены в Бору? Вот бы не подумала,

ЛЁША. У нас с ним коллективный роман...

КОЛЯ. Лёша!

ЛЁША. Это значит — перестань болтать глупости. Этот длинный юноша очень сурово ко мне относится и никогда не дает мне высказаться вполне.

ЛАРИСА. Представьте, а мне нравится выражение коллективный роман. Главное, это совсем не опасно. Не правда ли, Оля?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА (*думая о другом*). Конечно. Конечно.

ЛАРИСА. Вы берите пирожные. Не стесняйтесь. Это Оля купила по случаю годовщины Кости. Сегодня ровно семь лет, как он погиб.

ЛЁША. Мы знаем.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Почему все нет Бори?

ЛАРИСА. Представьте, я никогда не слышала лекций Бориса Евгеньевича, моего брата. Если его теперь уволят с работы, я так никогда и не услышу. Он в самом деле хорошо читает? Вам нравятся его лекции?

ЛЁША. Очень нравятся.

ЛАРИСА. И вы все в них понимаете? Все те умные и ученые вещи, о которых он говорит? О Василевском, например...

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Лариса Евгеньевна хочет сказать о Василевиче.

ЛЁША (*смеясь*). Я не все понимаю. Это вот он понимает. Хотя в других отношениях он просто поражает меня своей непонятливостью. Но каждому — свое. Нельзя многого требовать от человека, который погружен в свою науку. Это я о Коле.

КОЛЯ. Все тебя так и поняли.

ЛЁША. Когда говорит Борис Евгеньевич, я конечно понимаю далеко не все. Но я очень стараюсь понять. Говоря откровенно, иногда я чувствую себя ужасной дурой. Но в присутствии Бориса Евгеньевича я всегда хочу поумнеть. Я не знаю почему. Наверное, потому, что он такой хороший и добрый.

КОЛЯ. Лёша на этот раз безусловно права. Главное не лекции, а лектор. Кажется, это Гете сказал! что стоит самое искусное произведение художника, если из-за него не выглядывает милая или великая личность его автора.

ЛАРИСА. Это Гете так сказал? Нет, Боре с вами явно повезло. Вы говорите такие умные вещи. (*В коридоре звонок*).

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Наконец-то. Это Борис Евгеньевич, Наконец-то (*уходит*).

ЛАРИСА. Мы должны его встретить как можно торжественнее. Ему сейчас очень тяжело. Боже, подумать только, будь я на вашем месте, Лёша, — или вы, Коля, — я взяла бы цветы и сама бы преподнесла Боре. Пусть ему будет приятно. (*Лёша берет цветы из вазы, стоит с букетом, неловкая сейчас и очень смущенная, встал и Коля. Входят Ольга Аверьяновна и с нею сын Голицыных Боренька. Он весь красивый и спортивный, видно, что легко живущий. Увидев девушку, он, что называется, взыграл. На это с удовольствием смотрит его мать, которая просто не способна отнестись к нему хоть сколько-нибудь критически.*)

БОРЕНЬКА. Это вы меня с цветами? Для меня это приятный сюрприз. Я ошибся? Очень жаль. Здравствуй, родительница. Представь, я сразу догадался, где тебя искать. Мне нужны ключи от квартиры. Свои я куда-то потерял. Ты не хочешь меня познакомить с этими молодыми людьми?

ЛАРИСА. Это мой сын. Его тоже зовут Борей. Я назвала его так в честь Бориса Евгеньевича.

КОЛЯ. Мое имя Николай.

ЛЁША. Я сразу догадалась, что это ваш сын, как только он назвал вас родительницей. (*Ставит цветы на прежнее место.*) А мы ждали Бориса Евгеньевича, думали, это он пришел.

БОРЕНЬКА. Пардон. Мне очень неприятно, что я причинил вам такое разочарование.

ЛАРИСА. Коля и Лена пришли к Борису Евгеньевичу, они его ученики.

БОРЕНЬКА. Представь, я так и подумал. Я ведь тоже могу быть догадливым.

ЛАРИСА. Мой сын учится на первом курсе физического факультета. Он физик.

БОРЕНЬКА. Иногда, не слишком часто, могу быть и лириком. Тетя Оля, мне можно стаканчик чаю? Мой родитель тоже здесь?

ЛАРИСА. Он в кабинете. Заснул. Устал после репетиции.

БОРЕНЬКА. Все понятно. Значит, опять перебрал. В моей компании это называют положение *мокрая губа*.

ЛАРИСА. Боже, как ты выражаешься, Боря! В этом отношении ты все больше начинаешь походить на своего отца.

БОРЕНЬКА. На отца, родительница, который сейчас в другой комнате и опит после репетиции?

ЛАРИСА. Что ты себе позволяешь, Боря! Не притворяйся, пожалуйста, циником или глупым!

БОРЕНЬКА. Пардон, больше не буду. Тетя Оля, ваши пирожные просто прелесть. У вас сегодня какое-нибудь торжество?

ЛАРИСА. Боря, что ты говоришь!

БОРЕНЬКА. Я опять сказал что-то не то? Сегодня мне определенно не везет. Кстати, тетя Оля, у меня для вас новости.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Новости?

ЛАРИСА. Если у тебя есть новости, почему ты до сих пор молчал?

БОРЕНЬКА. Я только что был на филологическом факультете. У меня там один приятель.

ЛАРИСА. Может быть, приятельница?

БОРЕНЬКА. Не будем уточнять, я сказал: приятель.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Говори, Боря. Говори. Не мешайте ему. Что ты там видел на филологическом. Ты что-нибудь слышал о дяде Боре?

БОРЕНЬКА. Мы с приятелем оказались около той аудитории, где проходит Совет и где прорабатывают моего именитого тёзку.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Что же там на Совете? Что ты узнал? Что-нибудь плохое?

БОРЕНЬКА. Мы только проходили мимо, и я мало что знаю. Но там стояло человек пять студентов, и они горячо обсуждали события...

ЛАРИСА. Надеюсь, они были на стороне дяди Бори?

БОРЕНЬКА. В эти тонкости и не вдавался. Лично я глубоко сочувствую дяде. А чужая душа — потемки.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Но что они говорили? Неужели ты ничего не слышал?

БОРЕНЬКА. Слышал, тетя Оля. Об этом я и хочу рассказать. Они обсуждали выступление на Совете какого-то Морковкина или Морковина. Профессора. Кажется, он выступил в защиту дяди.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВА. Мордовин, может быть. Николай Иванович?

БОРЕНЬКА. Так точно. Мордовин. Его называли Николаем Ивановичем. Я теперь вспомнил. Кстати, мой приятель сказал мне, что свои лекции этот Морковин читает совсем не блестяще. На лекциях его мухи дохнут от скуки.

ЛАРИСА. Что ты опять говоришь! В этом доме все так любят Николая Ивановича. Этот человек с бородой — благороднейший человек.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. У него нет бороды, Лара.

ЛАРИСА. Все равно. Это же не мешает ему быть благороднейшим человеком.

Коля, скажите, Николай Иванович хороший человек?

КОЛЯ. Очень хороший человек.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Как я ему благодарна за все. Как благодарна.

ЛАРИСА. Нужно думать, Боря, прежде чем говорить. Вот и Коля сказал...

БОРЕНЬКА. Но я о нем ничего плохого не говорил. Я только о лекциях. Если у него скучные лекции, это ведь не значит, что он не может на Совете выступить в защиту дяди. Представьте, все против, а он один — за. Мощно поступил.

ОЛЬГА АЗЕРЬЯНОВНА. Как это хорошо, когда есть честный, и добрый, и смелый человек. Даже если он один — все равно хорошо. Славный, хороший Николай Иванович!

КОЛЯ. И лекции у него не скучные. Хотя он и не соловей. У него речь частенько спотыкается, но спотыкается она всегда о мысли.

ЛАРИСА. Ты слышишь, Боря? Вот как нужно говорить.

БОРЕНЬКА. Пардон, за что купил, за то и продал. Человек должен иметь право на свободное мнение.

КОЛЯ. Я слышал, что у Николая Ивановича очень нелегкая судьба. В 1937 году его арестовали, а жена его от него отреклась и очень скоро вышла снова замуж. Через год его выпустили. С тех пор он живет один.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Я тоже об этом слыхала. Это очень грустная история. Много грустных историй в жизни, очень много.

ЛАРИСА (*почти вдохновенно*). Вы знаете, если бы это от меня зависело, я бы собрала всех хороших, а особенно несчастных хороших людей всех вместе и заставила бы их держаться друг за друга, чтобы они знали друг друга и никогда бы не теряли из виду...

БОРЕНЬКА. Очень трогательно, родительница. Я совершенно серьезно. От тебя не часто такое услышишь. (*Встает из-за стола*). Спасибо за чай, тетя Оля. Пирожные были прелестны. Впрочем, я уже говорил об этом. Вогнали вы меня в минорное настроение. Разрешите по этому поводу поставить пластиночку. А потом я уйду. (*Подходит к радиоле. Ставит пластинку. Раздаются звуки Чайковского. «Памяти великого артиста». Какое-то время все сидят молча, музыка оказалась под стать настроению*). Да. Неплохо старик сочинил. Хотя и сентиментально немножко. Старомодно. Но неплохо. (*Почти неслышно появляется в дверях Борис Евгеньевич. Его приход даже не сразу замечают. Первый заметил Коля*).

КОЛЯ. Борис Евгеньевич!

БОРЕНЬКА. В самом деле, это дядя. Здравствуй, дядя.

ЛЁША. Здравствуйте, Борис Евгеньевич. Как я рада вас видеть. (*Леша опять смущена, растеряна, не знает, как себя вести, больше машинально, чем сознательно, она подходит к вазе с цветами, берет букет, идет с ним к учителю. Борис Евгеньевич кажется очень растерявшимся, он многого просто не видит, как-то странно держится, странно говорит*.)

АВРОВ. Я рад, что наконец пришел домой. Здравствуй, Оля. Ты меня ждала?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Боря! Милый Боря. Как я счастлива, что ты наконец вернулся. Этот вечер, мне казалось, никогда не кончится.

АВРОВ. Кончился. Слава богу. Там было очень душно, Оля, Наверное, у меня опять поднялось давление. Они не догадались открыть форточку. Это было страшнее всего.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Тебе было там плохо, милый?

АВРОВ. Все дело было в форточке. А потом выступления. Все против меня. Елкины, Леденковы, Ястребовы, Селивановы, Колотиловы и несть им числа. Все, все помимо смысла. Как будто слова все привычные, знакомые, иногда даже близкие — но у них это мимо смысла. Это ужасно.

ЛАРИСА. Боря, ты мне кажешься очень странным. Ты странно говоришь. Ты не замечаешь нас. Признайся, что это довольно странно. Кстати, посмотри, какой букет принесли тебе твои ученики. Чудные цветы. Это специально для тебя. Посмотри.

АВРОВ (*он как будто только теперь замечает Лёшу с букетом цветов, склоняется к Лёшиной руке, целует ее, но букета не берет*). Лёшенька, милая, милая Лёшенька, здравствуйте. Здравствуйте, Коля. Я вас еще не поздравил с вашей замечательной находкой? Я непременно поздравлю. Но потом. В другой раз. Вы не обидетеесь, мой дорогой Коля?

ЛАРИСА. Боря, почему ты не берешь цветов? Это же тебе...

АВРОВ. Цветы? Да, цветы. Но почему цветы? Простите, я сам не понимаю, что говорю. Мне не нужно цветов.

ЛАРИСА (*с неподдельным испугом*). Боря, ты очень, очень странный. Скажи, с тобой что-нибудь случилось? Я никогда еще не видела тебя таким.

АВРОВ. Случилось? Разве вы до сих пор не поняли? Разве я не сказал? Конечно, случилось, Я покался. Да, покался. Отказался, видите ли, от всего, что почитал за правду, за научную истину, за добро. И сделал это в полном сознании, отдавая себе во всем отчет. Вот что со мной случилось.

КОЛЯ (*потрясенный*). Наверное, нам лучше сейчас уйти?

АВРОВ. Да. Да. Уйдите, пожалуйста. И не сердитесь на меня. Иначе я не мог. Я не мог иначе. (*Коля и Лёша уходят; Лёша так взволнована, что забыла оставить цветы.*)

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Боже мой! Боже мой! Я как будто предчувствовала, что должно случиться что-то очень плохое.

АВРОВ. Все дело в том, что я не мог иначе. И никто, никто больше меня не может мучиться этим. Прости, Оля. Прости, моя дорогая. Все не те у меня, не те слова, совсем не те слова.

ЛАРИСА (*неожиданно и патетически*). Бедный Боря! Бедный брат мой! Ты все-таки покался. Какое несчастье. Какое это несчастье!

БОРЕНЬКА. Родительница, тут и без тебя...

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА (*тихо и без осуждения*). Милая Лара, ты же сама того хотела. Ты сама все время твердила: нужно покаяться, обязательно нужно покаяться.

ЛАРИСА. Да, я это говорила. Но я совсем не об этом. Я ведь не то, не то имела в виду. Одно дело, когда каялся Вася. У него это всегда так легко получалось. (*Плачет.*) У меня могут быть свои слабости, но я совсем другое, другое имела в виду.

БОРЕНЬКА. Родительница, не нужно, Пожалуйста, хоть ты не плачь. И без тебя сейчас так чертовски грустно,

АВРОВ. Подумайте, как я мог иначе? Я не мог. Впрочем, может быть, я просто не знал себя? Пока выступали все эти Палкины и Ястребовы, я молчал, я еще крепился. Тогда я был тверд и ни от чего не собирался отречься. Меня еще больше укрепило выступление Николая Ивановича. Вот кому до самой земли поклониться хочу. И не один раз. В нем воистину человек жив. До самой смерти своей его не забуду. Мне сейчас перед ним особенно стыдно. Но я не мог, не мог иначе. После выступления того студента, на костылях, не мог. Откуда он только взялся? Как он попал на Совет?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Коля хотел пойти, но его не пустили.

АВРОВ. В самом начале своего выступления он заявил, что будет говорить от лица студентов-фронтовиков, от лица тех, кто сражался в Отечественную войну с коварным врагом. Именно так он и сказал. Слова у него были жалкие, неумелые. Но для меня они были больше, чем все остальное. Ведь наш Костя, если он был бы жив, он тоже мог бы говорить от лица фронтовиков. И может быть, он тоже меня осудил... Эта мысль для меня была невыносимой. Мысль о нашем Косте. И в этот день. В день, когда Кости не стало. Вы понимаете это?

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА. Да, милый. Конечно. Я тебя очень хорошо понимаю. Но Коля тоже ведь фронтовик. И он за тебя. Он не с ними...

ЛАРИСА. Оля права. Этот твой любимый ученик, который, кстати, мне очень понравился, — он интеллигентен, и мил, и скромнен — он ведь тоже воевал. И потерял руку на фронте, он сам мне об этом сказал...

АВРОВ. Да. Конечно. Он тоже фронтовик. Я совсем потерялся, ничего не понимаю. Сегодня я все перестал понимать. Наверное, не в этом только дело. Вы правы. Наверное, этот страх мой, страх остаться без науки. Они могли меня лишить ее. Как же мне было бы тогда жить? Без науки — как бы я мог? Ты помнишь, Оля, что сказал однажды наш Костя. Ему было тогда лет шесть-семь. Мы шли с ним по улице, и вдруг нам навстречу — лошадь. Просто лошадь, без телеги, без пролетки, сама по себе. Костя страшно

удивился, он спросил меня: «Папа, это что, это разломанная лошадь?» Костя был городской мальчик. Он никогда прежде не видал лошади незапряженной. Вот он и сказал так: разломанная. *(Пауза.)* Так и я. Без науки. Как разломанная лошадь. Да.

(Входит Голицын. Он выспался, бодр и совершенно трезв.)

ГОЛИЦЫН. Боря, дорогуша моя! Ты уже вернулся. Очень рад. Ни о чем тебя не спрашиваю, ибо знаю.

БОРЕНЬКА. Ты бы, родитель, спросил все-таки.

ГОЛИЦЫН. Это ты? Каким ветром тебя сюда занесло? *(Отворачивается от него к Аврову).* Позволь мне обнять тебя, дорогуша. Преклоняюсь перед твоим великим мужеством...

АВРОВ. Видишь ли, Вася...

ГОЛИЦЫН. Когда-нибудь, очень скоро, я напишу пьесу, которая будет называться «Бунт профессора Аврова». Мне это пришло в голову только что, но от своей мысли я ни за что не откажусь.

ЛАРИСА. Он всю жизнь собирался написать пьесу, но у него для этого всегда не хватало времени. Он обещал даже вывести в пьесе меня. Впрочем, я об этом уже говорила.

ГОЛИЦЫН. Для этой пьесы я найду время. В моей голове созрел план пьесы. Я уже знаю, как она кончится. Профессора лишают его кафедры, но он остается верным себе. Это финал трагический и одновременно оптимистический. Моральная победа остается за героем. Душа торжествует над чуждой ей силой и волей. Этот финал, вся эта пьеса прослезит Человека. Гордого и свободного. Советского человека!

АВРОВ. К несчастью, и эта твоя пьеса никогда не будет написана, и в этом виноват я. К великому моему несчастью.

ГОЛИЦЫН. Ты что говоришь, Боря? Дорогуша. Я не понимаю. *(Он смотрит на Аврова пристально, готовый понять и сочувствовать, и вдруг обо всем догадывается.)* Неужели? Боря, родной ты мой, неужели это случилось?

АВРОВ. Случилось, Вася. Я не мог. На трагедию я так и не вытянул. Душа не восторжествовала. Видно, не дано человеку знать меры души его. Прости меня, Вася.

ГОЛИЦЫН. За что, Боря?

АВРОВ. Ну хотя бы за твою ненаписанную пьесу.

ГОЛИЦЫН. Что пьеса! К черту пьесу. Все мы виноваты, ужасно виноваты. Нам, людям, не у кого просить прощения.

АВРОВ. Я, Вася, сейчас с удовольствием с тобою бы выпил.

ГОЛИЦЫН *(почти восторженно)*. Боря! Боренька! Ты это великолепно сказал. Нет, ты все-таки молодец. Дай я тебя расцелую. За муку души твоей и страдания. Как Алеша Карамазов — брата Ивана. *(Трижды целует его)*. Выпьем мы сейчас с тобой поллитра — и цены нам не будет.

ЛАРИСА. Вася, сейчас ты можешь с Борей выпить. Я разрешаю.

ГОЛИЦЫН. Гуля моя! Мудрейшая из женщин!

(В дверях снова появляются Коля и Леша. У Леша все тот же букет цветов. Она подходит с ним к Борису Евгеньевичу, страшно волнуется).

ЛЕША. Мы совсем забыли. Это так ужасно. Простите, пожалуйста. Это от семинара вам. Они ваши, Борис Евгеньевич.

АВРОВ *(на этот раз он принимает цветы)*. Спасибо, друзья мои.

КОЛЯ. Вы мне позвольте прийти к вам завтра. Или послезавтра. Или в другой раз. Когда вам будет удобно.

АВРОВ. Конечно, Коля. Конечно.

КОЛЯ. Я приду. Мне это очень нужно.

ЛЕША. Мы все равно вас очень любим, Борис Евгеньевич. Я вас поцелую. Можно? *(Целует его)*.

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВНА *(тихо)*. Это тоже как поцелуй Алеша Карамазова. За страдание души его.

ЛАРИСА. Очень мило, что они вернулись. По-моему, очень мило.

(Коля и Леша быстро идут к дверям. Неожиданно им навстречу появляется Евгений Николаевич. Не замечая или не желая замечать Леша, он останавливается перед Колей).

ЕВГЕНИЙ НИКОЛАВИЧ. Вы кто? Вы ученик моего сына? Вы никогда не слыхали о моем младшем брате? Его звали Дмитрий Николаевич Авров. Он покоится на Марсовом поле. Он был известным большевиком и умер в одна тысяча девятьсот восемнадцатом году. Большой был человек. Таких людей уже на свете нет. *(Пропускает Колю с Лешей и идет дальше вглубь комнаты. Ольга Аверьяновна, взяв у мужа цветы, устанавливает их в вазу. Борис Евгеньевич подходит к радиолу, сам того не замечая включает ее. Из радиолы звучит песня: «Мишка, Мишка, где твоя улыбка, Полная задора и огня, Самая нелепая ошибка, То, что ты уходишь от меня».*



**I. Евгений Александрович Маймин
в воспоминаниях и переписке**

**«ВОССТАНАВЛИВАЕТСЯ ЧУВСТВО КРУГА...»
ПИСЬМА Е. А. МАЙМИНА К Ю. М. ЛОТМАНУ И З. Г. МИНЦ**

Работа Т. Д. Кузовкиной выполнена при поддержке Эстонского агенства по науке (PUT1366)

В биографиях Ю. М. Лотмана и Е. А. Маймина много сходного; круг их научных интересов формировался одними и теми же учителями; оба создали научные школы, воспитали учеников. В лотмановском архиве сохранилось 59 писем, поздравительных открыток и телеграмм от Е. А. Маймина за 1962–1987 годы. Эти письма свидетельствуют о постоянных научных контактах и готовности к диалогу. Лаконизм и сдержанность эпистолярного стиля Е. А. Маймина подчеркивают глубину сочувствия к судьбе и творчеству Ю. М. Лотмана.

Ключевые слова: Ю. М. Лотман, Е. А. Маймин, эпистолярный, научные контакты, архив Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц.

T. D. Kuzovkina
Tallinn, Estonia

**«RESTORED A SENSE OF COMMUNALITY ...»
LETTERS FROM E. A. MAYMIN TO Ju. M. LOTMAN
AND ZARA MINTS**

In the biographies of Ju. M. Lotman and E. A. Maymin are many similar details; the scope of their scientific interests was formed by the same teachers; both created scientific schools, educated students. In the archive of Ju. M. Lotman and Zara Mints are stored 59 letters, greeting cards and telegrams from E. A. Maymin for the period from 1962 to 1987. These letters show the constant scientific contacts and readiness for dialogue. Laconicism and restraint of E. A. Maymin's epistolary style emphasize the depth of sympathy for the fate and work of Ju. M. Lotman.

Key words: Ju. M. Lotman, E. A. Maimin, epistolary, scientific contacts, the archive of Ju. M. Lotman and Zara Mints.

Биографии Юрия Михайловича Лотмана и Евгения Александровича Маймина во многом близки: оба родились в начале 1920-х годов; в 1939 г. поступили в Ленинградский университет (Е. А. — на исторический факультет, а Ю. М. — на филологический). Оба прошли Отечественную войну. После войны Е. А. вернулся в Ленинградский университет на филологический факультет и стал однокурсником Лотмана (вместе со Львом Александровичем Дмитриевым, Марком Григорьевичем Качуриным и другими). Круг их научных интересов формировался одними и теми же учителями. И не только круг интересов, но и тот «поведенческий код», который они оба заимствовали как образец для подражания.

В некрологе Павлу Наумовичу Беркову Ю. М. описал основные черты этого особого — «научного, педагогического и психологического <...> типа ученого, который выработан традицией русской университетской науки»:

1. Безграничность эрудиции и глубокая внутренняя тактичность, которая не позволяет «подавлять своего собеседника богатством своей эрудиции».

2. Бескорыстное служение науке: «<...> в науке, в поисках истины и умножении знаний, в участии в академической жизни он видел высокое гражданское служение, свой вклад в непрерывное развитие русской культуры. Поэтому в академической жизни для него не было ничего неважного, второстепенного. Он с одинаковой серьезностью и ответственностью подходил к защите студенческого дипломного сочинения или докторской диссертации <...>».

3. Высокая этическая планка научной и академической деятельности: «Наука — это не только комплекс определенных знаний: наука имеет свои этические законы. Безусловное доверие к научной и человеческой этике учителя так же необходимо для ученика, как и вера в его эрудицию».

4. Диалогичность мышления и поведения: «Способность понимать чужую мысль и желание ее понять. Это очень трудно — для этого необходимы и гибкость, подвижность ума, готовность постоянно двигаться в науке самому <...> и особое, «учительское» свойство характера — доброжелательность» [1, с. 383–384].

И Лотман, и Маймин воплотили в своем поведении и педагогической деятельности тип университетского ученого, столь точно описанный в этом некрологе П. Н. Беркову.

Помимо круга учителей, Е. А. и Ю. М. объединяла и общность характеров. Вспоминая о годах учебы

в Ленинградском университете, Павел Семенович Рейфман писал, что среди студентов-фронтовиков, пришедших на филологический факультет ЛГУ после войны, можно было выделить две группы: одни делали карьеру, «стремились занять ведущие должности в руководстве университета», другие, среди которых Рейфман называет Лотмана, Качурина и Маймина, «<...> выполняли разные общественные поручения, но в руководство не рвались, мыслили, хотя в основном ортодоксально, но более независимо, особенно, когда дело касалось не общих государственных принципов, а частного воплощения их на факультетском уровне» [6, с. 26].

Общность судьбы проявилась и в том, что и Ю. М. и Е. А., окончившие университет с отличием, не были оставлены в аспирантуре из-за бытовавшего в 1950-е годы государственного антисемитизма. Не найдя никакой работы в Ленинграде, Лотман в 1950-м году уехал в Эстонию и стал преподавателем (1954), а затем доцентом и профессором (1963) Тартуского университета. Е. А. Маймин в 1950–1957 годах преподавал русский язык и литературу в Ломоносовском мореходном училище ВМС, а затем в Выборгском педагогическом институте, а с 1957 г. стал преподавателем, а затем профессором (1974) Псковского педагогического института. Общий культурный фон, близость научных интересов, глубинное сходство характеров и некоторая общность судьбы привели к тому, что активное общение, начавшееся в начале 1960-х годов, не прекращалось до смерти Ю. М.

В лотмановском архиве сохранилось 59 писем, поздравительных открыток и телеграмм от Е. А. Маймина. Ответные письма пока не найдены, опубликована лишь одна телеграмма [3, с. 834] и упаковка подарка, на котором рисунок и тексты Лотмана¹. Письма Маймина лаконичны и ироничны, в них чувствуется сильная автоцензура, очевидно, что многое обсуждалось при личных встречах; между участниками переписки было принято обращение на «ты» (для Ю. М. очень редкое).

В Тарту Е. А. Маймин впервые приехал в 1960-м году: на конференцию, посвященную 50-летию со дня смерти Льва Толстого, состоявшуюся 26–28 ноября. В письме Борису Федоровичу Егорову от 26 сентября 1960 г. Ю. М. писал: «В нашу толстовскую конференцию — еще один доклад (кроме Пугачева) — Маймин, из Пскова (с одного курса со мною, умный малый) — «Пушкин и Толстой» [2, с. 83]. 4 октября — повторяет: «Толстовская сессия будет — ух! (кроме Пугачева и Билинкиса — из Пскова Женя Маймин — умный паренек с моего курса — с докладом «Толстой и Пушкин» [2, с. 89].

В начале 1962 г. Лотман и Егоров впервые были в Пскове на Пушкинской конференции. Б. Ф. вспоминает о своем розыгрыше: из стоявших в квартире Е. А. Маймина бутылок с вином, закупленных для банкета, он похитил одну, заменив содержимое подкрашенной водой. Егоров уехал раньше, и отвечать за содеянное пришлось Юрию Михайловичу. 18 февраля 1962 г. он писал Егорову: «<...> с вином был скандал — оно попало как раз директору, и он нашипел на Женю. Женя очень огорчился. Не знаю <...> как и быть» [2, с. 133].

С начала 1960-х годов в Тарту на студенческие конференции приезжали студенты-филологи Псковского педагогического института. 10 апреля 1962 г. Е. А. писал: «Наши питомцы, приехавшие только что от вас, в восторге. Все и все (кроме минчан) им очень понравились. Особенно много говорят о „Заре Григорьевне, которая была душой конференции и занимает самые прогрессивные позиции“. Они не хвалятся вами, а мне это совсем так, как если бы меня хвалили» [4, л. 1]².

Е. А. был в числе приглашенных на первую Блоковскую конференцию (май 1962 г.), но не смог приехать, так как в эти же дни проходила конференция по теории литературы в Москве, на которой у Е. А. был «всамделишний» доклад [4, л. 1]. 30 мая 1962 г. Е. А. писал Ю. М.: «Было скучно и нудно. Не так, как бывает в Тарту. До сих пор жалею, что не смог к вам выбраться на Блока. Много слышал о вашей конференции хорошего — да и без того знал, что у вас не может быть не хорошо. Когда у вас следующее сборище? И об чем? Теперь уж обязательно приеду» [4, л. 3]. На второй Блоковской конференции Е. А. был вместе с женой Татьяной Степановной Фисенко и коллегами, среди которых были Вера Николаевна Голицына и Эльза Владимировна Слина.

Псковская земля вызывала прежде всего пушкинские ассоциации. «Пушкинский код» очевиден, например, в письме Ю. М. к Б. Ф. Егорову от 15 сентября 1962 г., где Лотман изображает свое псковское «отшельничество» и иронично пишет о будущих «Лекциях по структуральной поэтике», над которыми в этот момент работает:

¹ По словам Е. Е. Дмитриевой-Майминой, в лист оберточной бумаги большого формата был завернут подарок, присланный ко дню защиты докторской диссертации; на нем — автошарж вместо марки и шуточные надписи: «Ты лети, мое письмо / Прямо Женечке в окно...»; «Жду ответа, как соловей лета...»; «Добрый день, веселый час — Пишу письмо и жду от вас...» [3, фотография на вклейке между с. 672 и 673].

² Здесь и далее письма Е. А. Маймина цитируются по оригиналам, хранящимся в Отделе редких книг и рукописей Библиотеки Тартуского университета (см. номер 4 в «Литературе») с указанием номера листа.

«Дорогой Борфедик!

Вы и не знаете <...> как я жизнь жуирую! Сентябрь у меня отгульный. До 11^{го} я, конечно, промотался по разным самонужнейшим делам. А с 11^{го} Зара, видя, что ни на какие моря мне все равно не собраться, выгнала меня в Л<енинград>, хоть отдохнуть от семейных дел и подзаняться. По пути я решил заехать в Михайловское — все-таки стыдно, до сих пор не был.

Доехал я до Пскова. Ну и застрял здесь. Живу в гостинице (в номере наискосок от нашего), плачу 1 р. 80 к. в день за тишину и покой, занимаюсь (пишу свою муру о теории лит<ерату>ры, как нахлестанный), а главное <...> никуда не бегу, делаю только то, что хочу <...> и наслаждаюсь полным одиночеством.

Господи, как хорошо! Я себя чувствую, как рак-отшельник, который 12 лет прожил в муравейнике и даже лихо управлялся по-муравьиному и вдруг попал в родную стихию. Не устаю слушать тишину. За столом сижу и работаю не абы как, а со вкусом. На мое счастье <...> в Пскове сейчас знакомых — ни души (поэтому я и задержался — иначе сбегал бы сразу!) — Женя Маймин в Москве, другие тоже где-то. Конечно, через некоторое время нападёт хандра и потянет к людям, но сейчас всей душой наслаждаюсь возможностью оглядеться и обдуматься.

Завтра еду в Михайловское — может <...> и там застряну» [2, с. 199–200].

Е. А. очень ценил участие Лотмана в Пушкинских конференциях, рассматривал его как одного из единомышленников и соучредителей. Из письма 15 декабря 1964 г.: «Кажется, в июне в Пскове все-таки произойдет очередная Всесоюзная Пушкинская конференция. Пока еще с ней не все до конца ясно, но я уже теперь обращаюсь к вам с просьбой и приглашением принять в ней участие. Мы должны бы показать ленинградцам, что и мы не лыком шиты — а без вас как покажешь? Да и помимо того просто было бы неплохо снова нам встретиться на пушкинской, псковской почве» [4, л. 6–6 об]. Накануне нового 1966 года: «Приближается Новый год, и, значит, нам самое время пообщаться друг с другом с помощью пера, бумаги и почтового ведомства. С удовольствием это соединил бы и с общением более непосредственным. Отчасти для этого Пушкинскую (очередную и собственно псковскую) конференцию задумал. Но сие остается под вопросом, ибо до сих пор нет разрешения из Министерства» [4, л. 8]. Лотман не только участвовал в Пушкинских конференциях, но и опубликовал в псковских пушкинских сборниках три свои программные работы о Пушкине³.

Ю. М. и Е. А. постоянно обменивались публикациями. Отзывы Е. А. о работах Лотмана и тартуских изданиях — всегда неизменно восторженные. В письме от начала декабря 1964 г. (штампель Пскова: 15.12.64) благодарит за присылку первого Блоковского сборника и «Лекций по структуральной поэтике»⁴: «На мой читательский вкус, сборник очень хорош во всех смыслах, и поэтика тоже. Поэтика Юрина меня просто потрясла широтой и глубиной познаний и особенно порадовала глубиной и тонкостью и оригинальностью отдельных суждений и наблюдений. С иными я по прыткости своей готов поспорить. Ну да что из этого? Во-первых, это я больше по прыткости. А во-вторых, они оттого не становятся менее интересными и глубокими — и даже для меня самого. Но оставляю обстоятельный разговор об этом до нашей встречи <...>» [4, л. 6]. И далее скромно о своих трудах: «Хочу передать вам в ответ на ваше богатство свою бедность: две маленькие статейки, одну из них — о стихе. Вот уж где поистине не судите строго!» [4, л. 6]. Статья «о стихе»⁵ сохранилась в библиотеке Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц. Ю. М. внимательно прочел эту работу Е. А., о чем свидетельствуют следующие отчеркнутые на полях фрагменты: «Сложнее обстоит дело с метрическими свойствами стиха. Имеют ли и они реальную значимость? Или метр в стихе есть нечто отвлеченное, идеальное, на практике всегда преодолеваемое?»; «Таким образом очевидно интонационное различие между словами, несущими соответственно хореический и ямбический заряд»⁶.

³ Лотман Ю. М. Идеинная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 3–20; Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: (Проблема авторских примечаний к тексту) // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. Вып. 434: Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 101–110; Идеинная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Пушкинский сборник. Псков, 1973. С. 3–23.

⁴ Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 года / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1964; Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1964. Вып. 160. (Труды по знаковым системам. [Т.] 1.).

⁵ Маймин Е. А. Заметки о русском стихе // Annali dell'istituto Universitario Orientale, Sezione Slava, VIII / A cura di Leone Pacini Savoj e Nuloi Minissi, Napoli, 1965, 21–43. Инскрипт: «Дорогим Заре и Юре, как всегда — с любовью, и как всегда — с восхищением. Е. Маймин 13/IX 1966 г.».

⁶ В архиве Ю. М. Лотмана хранятся отписки еще трех статей Е. А. Маймина: 1) «Поэты-любомудры и философское направление в русской лирике 20–30-х гг. 19-го века (Annali dell'istituto Universitario Orientale, Sezione Slava, IX / A cura di Leone Pacini Savoj e Nuloi Minissi, Napoli, 1966. S. 76–115). Инскрипт: «Дорогим Юре и Заре, с превеликою нежностью Е. М. 7/VI — 67.»; 2) «Заметки о “Торе от ума” Грибоедова: Опыт прочтения текста комедии» (Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XXIX. М., 1970). Инскрипт: «Дорогим Заре и Юре, с неизменной любовью. Е. Маймин 7/XI — 70 г.»; 3) «Проблема общественного ро-

В десятом номере «Нового мира» за 1965 г. появилась обстоятельная рецензия М. О. Чудаковой на пять томов «Трудов по русской и славянской филологии» Тартуского университета⁷. Е. А. писал по этому поводу: «Очень было приятно читать в «Новом мире» все то, что о вас, тартусянах, написали. Тем более приятно, что все заслужено вами. Дай бог, чтобы и впредь было такое и чтобы побольше плодилось на земле нашей добрых критиков, которые способны оценить» [4, л. 8].

29 сентября 1969 г., получив четвертый выпуск «Трудов по знаковым системам» со статьей Ю. М. о Пастернаке⁸: «Дорогой Юра! Очень ты меня порадовал и тронул своим подарком. Спасибо. Читаю уже твою статью. Интересен очень и Пастернак и ты — читаю с наслаждением» [4, л. 20]. 11 ноября 1970 г. о присланной «Структуре художественного текста»: «Для меня это дар желанный и очень дорогой. Книгу твою буду читать по воскресеньям — на чистую голову» [4, л. 20]. 19 марта 1971 г.: «С величайшим интересом читаю Труды по знаковым системам — 5: твои и Б. А. статьи, Эйхенбаума, Зарины и Б. Гаспарова. Буду читать и другие. Прекрасный сборник!» [4, л. 46]. 10 февраля 1987 г. о статье Ю. М. Лотмана «Поэзия науки» (К 80-летию Дмитрия Евгеньевича Максимова)⁹ в Блоковском сборнике 7: «Замечательно, что о Дмитрие Евгеньевиче так сердечно и о самом главном и с его стихотворением! Это не только для него будет радостью» [4, л. 46].

Интересен сюжет со статьей о Тютчеве, которую Е. А. написал во время работы над своей докторской диссертацией. 6 сентября 1970 г. он обращается к Ю. М. с просьбой помочь в публикации статьи: «Мне она особенно дорога, да и в работе она одна из важнейших. В связи с этим мне очень хотелось бы ее как-нибудь обнародовать. Не предполагается ли у вас конференция по поэтике? Или сборник?» [4, л. 28]. Как видно из ответного письма Е. А., Ю. М. предложил три варианта дальнейших действий: 1) организовать при помощи псковского обкома КПСС выпуск специального сборника; 2) придать статье «семиотический вид» и опубликовать в Тарту; 3) хлопотать через Б. Ф. Егорова, чтобы статью напечатали в трудах Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена. Со свойственной ему деликатностью Е. А. все эти предложения отклонил. 23 сентября 1970 г. он писал: «Дорогой Юра! Только что получил твое письмо. Спасибо за него, за хлопоты, за согласие и желание хлопотать. Псковский обком и, тем более, инстанции повыше — для меня практически недоступны, посему эта возможность отпадает. Устроило бы меня вполне первое твое предложение (придать статье «семиотический вид») — если бы я знал, что конкретно я должен сделать и возможно ли что-то сделать. По моим представлениям, статья моя написана не теми, не семиотическими словами, но по существу не противоречит семиотике (но тут я могу и обольщаться, естественно)¹⁰.

Словом, вероятно, ничего не получится. Не думай больше об этом — бог с ним!

Герценовские труды меня бы устроили тоже (хотя и меньше, чем ваши), но я думаю, что писать об этом Борису Федоровичу следует мне самому. Твое письмо — по невозможности тебе отказать — поставило бы его в трудное положение в том случае, если и у них с печатанием “чужих” не просто» [4, л. 42].

В 1972 г. Е. А. защищал докторскую диссертацию «Поэты-любомудры и философское направление в русской поэзии 20–30-х годов XIX века». Ю. М. был одним из первых ее читателей. Первые два тома диссертации ему привезла Лариса Ильинична Вольперт [4, л. 29]. Ю. М. давал советы, предлагал себя в качестве одного из оппонентов. 7 февраля 1971 г. Е. А. пишет: «Милый Юра! Очень был рад твоему доброму и дружескому письму и, когда получил его, понял, как мне его не хватало. Спасибо, брат. Твоими предложениями себя с радостью воспользуюсь. Постараюсь поступить во всем по твоим советам. Если удастся заполучить Макогоненко и Купреянову, то к тебе пришлю для внешнего отзыва». Ю. М. прислал отзыв, за который Е. А. его благодарил: «Рецензия великолепна»; «Очень мне приятно и радостно, что диссертация тебе понравилась» [4, л. 36]. Опубликована поздравительная телеграмма, которую Ю. М. Лотман прислал, узнав об успешной защите: «Всего что ведал наш Евгений пересказать мне недосуг привет тебе великий гений и корифеус всех наук» [3, с. 834].

Есть и свидетельство сомнений Е. А. в собственной работе. Отослав в издательство книгу о Толстом, он писал Ю. М. 21 апреля 1978 г.: «Очень боюсь за нее. Боюсь по разным причинам. В частности и больше всего боюсь оттого, что не знаю, получилась ли она у меня, так ли я сказал о Толстом, как нужно бы» [4, л. 82 об.].

мана в русской пореформенной литературе» (Вопросы литературы. 1973. № 2. С. 108–128).

⁷ Чудакова М. По строгим законам науки // Новый мир. Литературно-художественный и общественно-политический журнал. 1965. № 10. С. 247–251.

⁸ Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 206–238. (Труды по знаковым системам. [Т.] 4).

⁹ Лотман Ю. М. Поэзия науки: (К 80-летию Дмитрия Евгеньевича Максимова) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1986. Вып. 735. С. 3–6. (Блоковский сборник. [Вып.] 7: А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века).

¹⁰ В тартуских изданиях есть только одна публикация Е. А.: Пушкин и Фет // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докл. науч. конф., 13–14 ноября. 1987 г. / Отв. ред. А. Мальц. Таллин. 1987. С. 69–72.

Характерно для Е. А. письмо от 5 октября 1980 г.: «Недавно вышел Веневитинов, которого я готовил вместе с саратовцем Чернышевым. Мой соавтор человек обезноженный, почти неподвижный, работать ему было нелегко (и с ним работать непросто), но я рад, что благодаря книге, он выходит в публику, и, может быть, жить ему будет легче. Не знаю, как книга — посылаю ее сегодня же тебе, — но добрым делом я доволен» [4, л. 85].

Жалобы по поводу заведования кафедрой, пробивания пушкинских сборников, столкновения с партийным руководством редки. Один из грустных сюжетов переписки — невозможность опубликовать статью Фаины Борисовны Элиашберг (супруга Льва Семеновича Гордона, освобожденная из сталинских лагерей в 1956 г.). 5 ноября 1969 г. Е. А. пишет: «Ф. Б. мне очень симпатична. Я сам предложил ей прислать статью, но просил прислать ее не позже начала сентября. Если бы она не задержала на два месяца, прислала вовремя, все было бы очень просто и не было бы причин волноваться ни ей, ни тебе, ни мне. <...> Для нас сборник, издание сборника — вещь невероятно трудная. Нас ограничивают в листаже, в бумаге, во многом другом. Начальство наше нам теперь ни одного листа лишнего не даст. Кроме того, мы (редколлегия сборника) уже отослали назад, в связи с опозданием, рукописи нескольких наших докладчиков из Москвы и Казани. В этих условиях мы тем более ничего для Ф. Б. сделать не можем. Мне очень тяжело все это писать. Еще тяжелее мне отказать тебе в твоей просьбе» [4, л. 22].

Не удалось Е. А. взять на работу в Псковский педагогический институт и беспартийную Римму Михайловну Лазарчук: «Кандидат на кафедру отбирается теперь на партийном бюро. Я еще месяц назад, будучи в больнице, через И. И. Чернову просил за свою ученицу, но ректор категорически отказал. По выходе из больницы я был у ректора и просил за Лазарчук. Он мне ничего не ответил на это, но приказал объявить конкурс на доцента по теории литературы через «Учительскую газету». Вот таковы дела. Как я понимаю, моя рекомендация для начальства отнюдь не положительный фактор» [4, л. 22]. 16 января 1971 г. «Живу я всяко, завство явно не по мне, многое в этих делах нелегким оказалось — а главное, мешает работать» [4, л. 37].

Функция писем — подтвердить человеческую и научную близость, поэтому постоянны — на протяжении десятилетий — выражения чувств, как постоянны поздравления с праздниками. 25 декабря 1968 г.: «<...> и приезжайте в Псков, и мы поговорим о жизни и обменяемся мнениями, и выпьем за дружеским столом <...>» [4, л. 17]; 17 января 1970 г.: «Получил твое доброе письмо. Спасибо! Не грусти и не хандри. Очень хочу тебя видеть и разговаривать о проблемах душевных и космических» [4, л. 26]; 10 сентября 1971 г.: «Милый Юра! Я слышал, что ты приглашаешь нас с Левкой <Л. А. Дмитриевым. — Т. К.> к себе в Тарту и совсем не думаешь о Пскове. Правда ли это и, если правда, то как прикажешь об этом думать? В Псков 19-го сентября на сборное и коллективное пятидесятилетие собираются Левка с супругой, Сережа Владимиров с супругой, как же мы все без тебя будем и без Зары!» [4, л. 41]; 10 октября 1971 г.: «Обнимаю вас обоих, дружески и нежно. «Сентиментально» обнимаю, как сказала бы Зара» [4, л. 29 об.]; 3 июня 1972 г.: «Мои дорогие Юра и Зара! Давно хочу сказать вам, как тронули меня, как дороги мне Ваши милые поздравления и приветы. Храню их в самом заветном ящике письменного стола — и время от времени перечитываю и смакую»¹¹; «Все мы <...> очень опечалены твоей болезнью, очень сочувствуем тебе, много, с любовью и нежностью, думаем и разговариваем о тебе. Выздоровливай поскорее, дружочек, и пусть выздоровление для тебя будет по возможности легким» [4, л. 48]; 1977 г.: «Мне говорил Лева и сказал, что тебя избрали в Английскую академию наук. Радуюсь этому и с энтузиазмом распространяю эту добрую весть везде, где только могу» [4, л. 74]; 21 апреля 1978 г. «Что же ты, брат, не пишешь, как обещал, не сообщаем, приедешь ли к нам немножко почитать?»; 30 декабря 1981 г. «Последние дни пребываю в унынии. А твое письмо и твоя книга согрели меня и принесли радость. Спасибо!».

Принадлежность к одному кругу позволяла намекать и на обстоятельства, про которые нельзя было говорить из-за цензурных запретов. Так 26 сентября 1970 г. Е. А. писал: «Смерть Ю. Г. <Оксмана. — Т. К.> и меня очень огорчила. Откуда ты взял, что у меня были с ним “какие-то” нелады? Он очень по-доброму ко мне относился, мы переписывались с ним до самого последнего времени (последние его письма пришли написанными под диктовку и как все другие были очень теплыми). Не говоря уже о том, что он много доброго сделал для меня, а в самое последнее время я не мог не испытывать к нему сугубо уважения еще и по другим известным причинам» [4, л. 42–42 об.] Е. А., безусловно, намекает на события 1968 г., когда начались новые гонения на Ю. Г. Оксмана и его по представлению КГБ и обкома КПСС уволили из Горьковского университета.

¹¹ Это письмо хранится среди новонайденных писем к Ю. М. Лотману и З. Г. Минц в Эстонском фонде семиотического наследия при Таллинском университете, фонд 1: Лотман. Переписка. Письмо от Е. А. Маймина.

Общее впечатление, которое оставляют письма Е. А. Маймина к Ю. М. Лотману — впечатление глубокой человеческой и научной общности. Подобная же общность объединяла учениц Дмитрия Евгеньевича Максимова Веру Николаевну Голицыну и Зару Григорьевну Минц. В одном из писем к З. Г. Вера Николаевна нашла замечательные слова для выражения сути этой общности: «Даже редкие наши перекички — поддерживают. Восстанавливается чувство круга. Оживает надежда на прочность, неразрушимость той духовной ауры, которую, как некую защитительно-объединяющую сферу, оставили нам наши учителя» [5, л. 21].

Литература

1. Лотман Ю. М. Павел Наумович Берков // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 251. Тарту, 1970. С. 383–384 (Труды по русской и славянской филологии XV).
2. Ю. М. Лотман, З. Г. Минц — Б. Ф. Егоров. Переписка 1954–1965 / Подг. текста и комментарии Б. Ф. Егорова, Т. Д. Кузовкиной, Н. В. Поселягина. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2012.
3. Маймин Е. А. О русском романтизме. Русская философская поэзия. Лев Толстой. Путь писателя. Воспоминания. Переписка / Под ред. Н. Л. Вершининой и Е. Е. Дмитриевой-Майминой. Псков, 2015.
4. Письма Е. А. Маймина Ю. М. Лотману и З. Г. Минц // Отдел редких книг и рукописей Библиотеки Тартуского университета, фонд 135: «Эпистолярный архив Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц», ед. хр. 842.
5. Письма В. Н. Голицыной Ю. М. Лотману и З. Г. Минц // Отдел редких книг и рукописей Библиотеки Тартуского университета, фонд 135: «Эпистолярный архив Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц», ед. хр. 354.
6. Рейфман П. С. Дела давно минувших дней // Вышгород. 1998. № 3. С. 16–35.

УДК 82.6

Ю. Л. Сидяков
Рига, Латвия

ПИСЬМА Е. А. МАЙМИНА К Л. С. СИДЯКОВУ

В публикации представлены фрагменты писем Е. А. Маймина к Л. С. Сидякову. Переписка охватывает тридцатилетний период жизни ученых (1965–1995). В ней нашли отражение непростые условия, в которых в советские годы протекала их научная деятельность.

Публикуемые материалы взяты из домашнего архива семьи Сидяковых.

Ключевые слова: *Е. А. Маймин, Л. С. Сидяков, переписка, 1965–1995.*

Y. L. Sidyakov
Riga, Latvia

THE LETTERS BY E. A. MAYMIN TO L. S. SIDYAKOV

The fragments of the letters by E. A. Maymin to L. S. Sidyakov are presented in this publication. The correspondence includes thirty years of scientists' lives (1965–1995), and reflects a difficult situation in which their scientific activity was performed during the Soviet age.

The published materials are taken from the home archive of the Sidyakov family.

Key words: *E. A. Maymin, L. S. Sidyakov, correspondence, 1965–1995.*

Знакомство Е. А. Маймина с Л. С. Сидяковым произошло в 1965 году во время проходившей тогда в Пскове конференции. Обстоятельства этого знакомства отображены в написанных в 1997 году, вскоре после кончины Евгения Александровича, воспоминаниях Л. С. Сидякова, позже опубликованных в сборнике 3-х Майминских чтений: «<...> в начале июня 1965 года я приехал в Псков для участия в XVII Пушкинской конференции, проводившейся Пушкинским Домом совместно с Псковским пединститутом. Стоя возле окошка администратора в гостинице, я услышал обращенные ко мне слова: «Лев Сергеевич, я давно хотел с вами познакомиться. Очень приятно, что вы приехали к нам». Последовало мягкое рукопожатие, и первое, что обратило на себя внимание, были очень добрые глаза на округлом лице, ласково на меня смотревшие. Взгляд этот тотчас же вызвал у меня большое расположение к Евгению Александровичу, и я почувствовал, что с ним у меня сложатся самые добрые отношения <...>»¹².

¹² Сидяков Л. С. Памяти друга (Е. А. Маймин) // Третьи Майминские чтения. Псков: ПГПИ им. С. М. Кирова, 2000. С. 306.

Знакомство это вскоре переросло в самые теплые дружеские отношения, превратившиеся затем и в дружбу домами. Л. С. Сидяков очень высоко ценил Евгения Александровича как ученого, но не менее он ценил и его человеческие черты. Мне неоднократно приходилось слышать, как Лев Сергеевич говорил о том, что такой светлой и чистой души человека ему не часто приходилось встречать в жизни. Этот факт также нашел отражение в уже цитированных мною мемуарах: «главной <его> чертой, — писал Л. С. Сидяков, — было то, что он весь лучился добротой, ею определялись все его отношения с окружающими»¹³.

Вскоре после первой встречи в 1965-м же году возникла и переписка, продолжавшаяся затем на протяжении тридцати лет — первое из сохранившихся в архиве Л. С. Сидякова писем Е. А. Маймина датировано 6-м ноября 1965-го года — последнее 28-м декабря 1995-го. Письма эти, как правило, невелики по объему, доминируют среди них поздравительные, посланные в связи с теми или иными праздниками. Преимущественно общение Л. С. Сидякова и Е. А. Маймина носило характер не письменный. Они общались, встречаясь на конференциях, а также на отдыхе (нередко Евгений Александрович с семьей проводил лето на Рижском взморье). Однако даже и эти краткие письма оказываются ярким свидетельством о характере отношений, связывавших двух ученых, отражают течение их жизни на протяжении тридцати лет. Работа, конференции, издание сборников (что в те годы было делом крайне нелегким), отчасти семейная жизнь — все это в той или иной мере оказалось запечатленным в переписке.

Публикуемый материал составлен из фрагментов писем. Тем не менее, текст их охвачен почти полностью — опущенными преимущественно оказались лишь вступительные и заключительные фразы. Не включены в представленную подборку поздравительные открытки, не содержащие более никакой информации, а также несколько, в основном посвященных семейным обстоятельствам, писем, публикация которых в настоящий момент представляется преждевременной. Исключены также и некоторые встречающиеся в письмах повторения. Годы в датировке, а в некоторых случаях и дата целиком определены по штампам на конвертах / открытках (отмечено принятыми в таких случаях обозначениями).

<6 ноября 1965>

Дорогой Лев Сергеевич!

Очень приятны мне были и Ваша открытка, и Ваши поздравления. С радостью и всяческой готовностью присоединяюсь к тому, что Вы пишете о продолжении нашего знакомства. Если мы оба этого хотим, то это так и будет.

Кстати, сейчас в начальственных кругах решается вопрос о Пушкинской конференции в Пскове. В случае положительного решения конференция будет проводиться ежегодно во второй половине мая. Как только положение с этим прояснится, я сразу же Вам сообщу — и мы, разумеется, очень будем рассчитывать на участие в конференции в качестве докладчиков Ваше и Николая Яковлевича¹⁴.

Этим летом я, как и предполагал, отдыхал под Ригой в Лиелупе. Но время было такое, что я уже не мог застать Вас в Риге: по моим расчетам Вы были где-то на даче. Только этим и объясняется, почему я не звонил к Вам и не искал Вас. Но мы не будем очень огорчаться, ибо у нас в этом смысле все еще впереди. Для меня, в частности, и Рига.

Поздравляю и я Вас очень дружески и очень сердечно с праздниками. Желаю Вам многих успехов, и творческих, и иных, и всего самого, самого хорошего.

Крепко жму Вашу руку. <...>

2 марта <1966>

<...> Вчера я получил Ваше письмо, а сегодня пришли и Ваши тезисы. Вы напрасно казните себя и винитесь: Вы оказались из всех самым расторопным. Тезисы мы получили до сих пор только от трех человек: от Вас и двух великолучан. Тартуанцы участвовать собираются, но тезисы еще не прислали. Тоже — Егоров¹⁵. О Пугачеве¹⁶ я уже и не говорю.

Мы еще подождем дней 10, а потом отошлем тезисы в министерство — дабы их утвердили. Хотелось бы их напечатать — может быть, и удастся. Наш проректор обещает, но пока я предпочитаю избегать излишнего оптимизма. Поживем — увидим. И, разумеется, будем стараться, чтобы увидеть хорошее.

¹³ Там же. С. 310.

¹⁴ Речь идет о коллеге Л. С. Сидякова по Латвийскому университету Н. Я. Соловье.

¹⁵ Б. Ф. Егоров — в то время доцент Ленинградского университета. Ранее, в 1952–1962 годах, работал в Тартуском университете. Позднее — профессор, заведующий кафедрой русской литературы ЛГПИ им. А. И. Герцена.

¹⁶ В. В. Пугачев — с 1960 по 1968 г заведовал кафедрой истории России Горьковского университета. Позже работал в Пермском, Горьковском, Саратовском университетах, в Университете Дружбы Народов. В 1979 году был приглашен на работу в Саратовский экономический институт.

Вас на конференцию мы ждем очень, и в список ее участников Вы включены давно — еще до получения Ваших тезисов. Всем нам понравилась и тема Вашего доклада. Конференция намечается ориентировочно на 16–19 мая. Число участников еще неизвестно. Во всяком случае будут из Тарту, Ленинграда, Риги, Великих Лук, Молдавии; может быть — Москвы, Перми, Пензы, Тулы и Одессы. Я думал было не выступать нынче, а потом вдруг решился. Тема — философская поэзия и поэзия Пушкина 30-х гг.

Я до сих пор не ответил Вам на Ваше любезное приглашение навестить Ваш университет и с чем-нибудь выступить. Не ответил до сих пор, потому что замотался, а самому предложению был очень рад. Я бы мог к вам приехать в июне или июле, но это, вероятно, уже поздно для вас, поэтому можно будет договориться — если предложение останется в силе — на начало будущего учебного года. Я бы мог выступить с докладом (или лекцией) по вопросам стихосложения или на тему о сюжетных композициях или по проблемам философской лирики. <...>

26 октября <1966>

<...> Не писал Вам главным образом из-за общей неопределенности положения. Не сердитесь, пожалуйста. Со сборником затянулось, пока еще не дают разрешения печатать, да и не все прислали свои статьи. Но рано или позже сборник выйдет, мы на это очень уповаем, и в этом сборнике и Ваша, и Н. Я.¹⁷ статьи обязательно будут.

Сегодня посылаем вам обоим приглашения на очередную конференцию, которая состоится 11–14 мая. Только, пожалуйста, пришлите поскорее тезисы своего нового доклада. В том, что Вы приедете, мы, как видите, даже не сомневаемся — ибо очень хотим того.

В Ригу мы с женой теперь уже совсем *обязательно* приедем денька на 2–3. И очень рассчитываем на Вашу помощь в смысле гостиницы. И в университете вашем я надеюсь побывать и, может быть, если того пожелаете, выступить.

Теперь же у меня к Вам просьба — и не малая. Если Вам ее трудно будет исполнить, не исполняйте, это совсем не обязательно, это только было бы желательно. Во всяком случае связанным этой просьбой Вы себя не считайте.

Просьба же состоит в следующем. Вам придет свой автореферат наша преподавательница Эльза Владимировна Слинина. Защищает она 1 декабря в ЛГУ. Не могли ли бы Вы или кто-нибудь из Ваших товарищей по кафедре написать на реферат маленький, совсем маленький отзыв. Слинина — человек и хороший, и талантливый. Потому и прошу за нее. Но, повторяю, если Вам почему-либо трудно будет дать отзыв, не мучайтесь, пожалуйста, все вполне обойдется и без отзыва. <...>

О делах со сборником буду Вас держать в известности.

29 апреля <1967>

<...> Спасибо сердечное за поздравление. Поздравляю и я Вас с Вашими домашними, и моя жена просит сделать это и от ее имени.

Сроки конференции передвинуты по рекомендации Обкома, т. к. 12–14 состоится в Пскове что-то, связанное с Александром Невским. Мы сами узнали о перемене только в последний момент. <...>

Есть надежда, что скоро мы начнем выпускать пушкинский сборник.

15 сентября <1967>

<...> Я только на днях вернулся в Псков и нашел Ваше письмо. Был рад ему. Спасибо.

С Пушкинским сборником у нас все еще затор. И дело не только в типографии: нам не пришлось еще разрешение из Москвы, хотя давно уже обещали. А на сборник мы очень надеемся.

В этом году (учебном) будет много всяких заседаний, поэтому скорее всего свою пушкинскую мы пропустим и перенесем ее на весну 1969 г. Имейте это в виду и готовьтесь. И Юлию Ивановну¹⁸ мы тоже приглашаем.

На Вашу конференцию я с *удовольствием* поеду. И Татьяна Степановна¹⁹ просится. Когда она у Вас? какова ее точная тематика? Будет ли официальное приглашение?

Летом путешествовал по Волге. Было хорошо.

Не помню, посылал ли я Вам свой оттиск о любомудрах (неаполитанский). Если не посылал, скажите, пришлю обязательно. <...>

¹⁷ Н. Я. Соловья.

¹⁸ Ю. И. Сидякова — жена Л. С. Сидякова.

¹⁹ Т. С. Фисенко — жена Е. А. Маймина.

Пришлите, пожалуйста, внешний отзыв на Вашу статью для пушкинского сборника. Желательно 2 и скорее.

29 сентября <1967>

<...> Получил Ваше письмо и рецензию. Жду вторую рецензию — внешнюю, она самая важная. К сожалению, сборник пока еще не идет.

Доклад мой предположительно называется так: «Вопросы художественного метода при изучении творчества Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского». Устроит вас такое название? Тезисы постараюсь в октябре прислать. А Вы, пожалуйста, пришлите официальное приглашение: мне это нужно для учебной части.

Посылаю Вам свой оттиск. Будьте великодушны и не судите строго. У меня сейчас «страдная пора» — весь я в писании. А что получится — не ведаю. <...>

<1967 ноябрь>

<...> Сборник наш утвердили; все дело в типографии и в бумаге.

Приглашения от вас не было; говоря откровенно, теперь я совсем не уверен, отпустит ли меня начальство. У нас полагается давать заявку заранее. <...>

4 декабря <1967>

<...> Получил Ваше письмо и за день перед тем приглашение на конференцию. Спасибо.

Поскольку конференция предполагается в январе-феврале, я тоже надеюсь, что мне удастся на нее выбраться. Тезисы я в ближайшие дни напишу и вышлю.

С Пушкинским сборником нашим засветилась надежда. Бумагу уже достали — а это почти полдела. Может быть, возьмется печатать типография в Великих Луках. Ждем окончательного ее решения. <...>

<25 декабря 1967>

<...> Тезисы я дней десять тому назад выслал. Получили ли?

Пушкинский сборник в типографии, но лежит, а не идет. Будем и в этом надеяться на Новый год. <...>

27 января <1968>

<...> Только что послал вам на кафедру письмо с просьбой забронировать мне и Т. С. номер в гостинице с 15 февраля (если сроки конференции останутся с 16 по 18). На всякий случай пишу и Вам об этом. Заодно хочу Вас спросить: когда бывают концерты в Домском соборе и можно ли туда заказать билеты заранее? Очень хочется туда попасть.

Сборник пушкинский в типографии в Великих Луках и скоро обещают начать набор. Правда, обещают уже давно. <...>

10 марта <1968>

Дорогие Юлия Ивановна и Лев Сергеевич!

Я давно вам хочу написать, как хорошо нам с Татьяной Степановной было в Риге, как приятно нам вспоминать эти дни и как бесконечно мы тронуты и благодарны Вам за Ваше доброе внимание и милое гостеприимство.

Сейчас я в Ленинграде, нахожусь здесь с начала месяца. Работаю, почитываю. 17 еду назад в Псков. Перед моим отъездом была первая корректура пушкинского сборника. Надеюсь, что по возвращении в Псков будет вторая. Очень боюсь я за сборник: а вдруг не пропустят? Хотя никаких оснований для этого вроде бы нет.

Буду держать вас в курсе дел. <...>

12 июля <1968>

<...> У нас был переезд на новую квартиру, крупный ремонт, — замотались мы с Татьяной Степановной, особенно, конечно, она.

Со сборником получились сложности, которые разрешились тем, что весь тираж закупил Книготорг. Может быть, из-за этого нам придется осенью уплатить Книготоргу 15 % неустойку (они обычно покупают со скидкой 25 %), но пока что мы, благодаря этому, можем не думать о распространении сборников. Кстати, насколько нам известно, из тысячи — 750 уже разошлось. <...>

С 18 августа мы с Т. С. отдыхаем в Асари. Где вы тогда будете? С удовольствием бы повидали и Вас, и Юлию Ивановну, и Юру²⁰. Не забудьте, что за Юрой — Псков. И за вами — тоже. Мы ничего не писали раньше из-за ремонтных хлопот, но с осени наш уговор снова обретает силу. <...>

1 ноября <1968>

<...> Не сердитесь на меня, пожалуйста, за долгое молчание: очень много пришлось работать, да и чувствовал себя не лучшим образом.

Ваш сборник получил. Большое спасибо. Очень было приятно и получить его, и читать его.

Наша Пушкинская конференция утверждена и состоится, наверное, в первых числах июня. Непременно приезжайте. Ждем вас втроем: с Юлией Ивановной и Юрой — ведь у него к тому времени кончатся занятия? <...>

11 января <1969>

<...> Кажется, мне удалось включить доклады Ваших учеников²¹ в предварительную программу конференции. Присылайте как можно скорее тезисы. И свои тоже. К 15-му января мы должны подать в ректорат (у нас теперь строго), и больше, чем дней на 5 я задержать едва ли смогу. <...>

16 марта <1969>

<...> Отвечаю на Ваш вопрос. Конференция, видимо, состоится 26–29 мая. Тезисы давно отосланы в Министерство — но ответа еще нет. Когда получим ответ и конференция будет, таким образом, утверждена, сразу же начнем печатать программу.

К сожалению, тезисы Ваших «мальчиков» были столь откровенно неряшливыми, что мы побоялись их посылать в Министерство: к ним могли бы там придаться и на этом основании поставить под сомнение всю конференцию. В проекте программы, отосланном в Министерство, мы их (мальчиков) оставили. Если министерство утвердит программу в целом, несмотря на отсутствие тезисов, то все будет хорошо. <...>

<2 мая 1969>

<...> Я не писал Вам перед маем, потому что болел и только позавчера вышел из больницы.

Программу уже отпечатали. После праздников Вам вышлем. Мальчиков Ваших тоже удалось туда включить. Начало конференции — 27 мая. Значит, скоро увидимся: и обязательно со всем Вашим милым семейством. <...>

29 октября <1969>

<...> Статью Вашу в сборник включили, сборник в Ленинграде уже одобрен, получено разрешение на его издание, сейчас все дело в типографии. Не знаю, как у нас с этим получится: пока что мы получали только отказы.

Нет ли свободной типографии в Риге? Нельзя ли там как-нибудь пристроить наш сборник?

Сейчас очень много занят в институте, и для своей статьи времени почти не остается. Всегда жалею об этом, но поделать ничего не могу. <...>

<24 декабря 1969>

Дорогой Лев Сергеевич!

Сердечно поздравляем Вас, и Юлию Ивановну, и Юру с наступающим Новым годом.

Всего вам хорошего и доброго!

Когда выйдет сборник — пока неизвестно. Есть надежда, что его возьмут в типографии в Великих Луках. Но там нет некоторых знаков, в частности и разделительных черточек, которые нужны для Вашей статьи (стихоразделительные знаки). Придется печатать без них. <...>

<24 апреля 1970>

<...> Я хворая и хандрю. Надеюсь, это ненадолго. Обещают скоро прислать первую верстку Пушкинского сборника. Если пришлют — значит, недолго ждать и выхода в свет. <...>

²⁰ Ю. Л. Сидяков — сын Л. С. Сидякова.

²¹ Речь в данном случае, очевидно, идет о Л. Флейшмане (сколько помню из разговоров, он ездил, кажется, тогда в Псков на конференцию) и Е. Тоддесе — его статья позже была опубликована в псковском «Пушкинском сборнике».

7 мая <1970>

<...> Получил Ваше грустное письмо. Очень сочувствую Вам и очень хотел, чтобы Вам и Юлии Ивановне полегчало и будущее было во всех отношениях обнадеживающим²².

За приглашение принять участие в Пушкинском сборнике Вашем — спасибо. Я с удовольствием его принимаю. Мог бы дать что-нибудь о Тютчеве (в связи с Пушкиным — или без прямой связи) или о «Письме к Пушкину» Шевырева. Последнее у меня почти готово.

Сейчас я весь в Тютчеве. Скоро начну писать и обрабатывать — и хочу, и боюсь. Что получится?

Чувствую себя все еще не лучшим образом: то одно у меня, то другое. Сейчас не очень хорошо с ногой.

Гранки нашего Пушкинского все еще не пришли — хотя и обещали прислать сразу после праздника. Впрочем, на их обещания — как показывает опыт — не всегда можно полагаться <...>

14 октября <1970>

Дорогой Лев Сергеевич!

Пишу Вам впопыхах — ибо сегодня еду в Ленинград, а затем в Москву. У меня шестимесячный отпуск — и я должен успеть все сделать.

Очень рад за Юру. Он очень славный, и я убежден, что в Тарту ему будет хорошо во всех смыслах²³. И от Риги близко — тоже ведь немалое преимущество.

Очень вам с Юлией Ивановной тоскливо без него? Часто бывает он дома?

Как я понял, у Вас начальство осталось прежним. И по-прежнему худо. Очень Вам сочувствую.

Буду рад участвовать в Вашем сборнике, если таковой состоится. Мне это было бы неплохо и в практическом отношении.

О конференции нашей пока не знаю. Надеюсь, что состоится. Тогда и Вас ждем — непременно <...>

<8 ноября 1970>

<...> У нас все без изменений. Я недавно вернулся из Москвы; в Москве работал, устал, раньше срока в Псков вернулся. Сейчас в Пскове работаю.

Привет от всех нас вашему славному дерптскому студенту²⁴. Всего вам доброго! <...>

23 апреля <1971>

<...> Я Ваш должник, не сердитесь, пожалуйста, запутался в делах, заработался, не сумел даже ответить на Ваше письмо и поздравить Юлию Ивановну с женским праздником. Простите великодушно, и Юлия Ивановна пусть простит.

Только недавно я отвез свою работу в Ленинград и сдал в герценовский институт. Там приняли, но защиту обещали не ранее чем через 1,5 года. Это меня не пугает. Я и тому рад, что от меня «отвалилось». Работал с таким напряжением и устал так сильно, что сейчас даже автореферата не способен написать и оставляю это на осень.

Дома у меня все в относительном порядке, но в Ленинграде очень болеет моя мать, и на это тоже уходило и уходит много нервных и душевных сил.

С конференцией в этом году у нас не получилось. Будем надеяться на будущий год. И — если состоится — на Ваше в ней участие.

Были у нас недавно Юрий Мих. и Зара Григор.²⁵, и от них много хорошего слышал о Юре. Какживаете Вы, как Юлия Ивановна? Нет ли чего ободряющего на кафедре? <...>

5 февраля <1972>

Милый Лев Сергеевич!

Сердечное спасибо за доброе Ваше письмо, за хорошие слова, за предложение написать отзыв. Разумеется, я буду только благодарен Вам, если Вы напишете. <...>

Время защиты — мне неведомо. Может быть, весной, а может быть — и осенью. Очень большая, говорят, очередь на защиту. Но есть небольшой шанс: если кто-нибудь что-нибудь не успеет, то меня поставят вне очереди. Так сказал Борис Федорович²⁶.

²² Речь идет, очевидно, о неприятностях на работе. Л. С. Сидяков в то время нередко подвергался нападкам на идеологической почве со стороны некоторых коллег по кафедре.

²³ В 1970 г. Ю. Л. Сидяков поступил в Тартуский университет.

²⁴ Речь идет о Ю. Л. Сидякове.

²⁵ Ю. М. Лотман и З. Г. Минц.

²⁶ Б. Ф. Егоров.

На Пушкинский сборник пока надежда есть, и Вы обязательно свою статью, как только успеете ее, присылайте. Тем более, что она такая интересная и свежая по теме. Относительно конференции все еще не ясно, но издание сборника от нее зависеть не будет: во всяком случае сборник нам запланировали.

Очень грустно, что у Вас такие кафедральные дела. <...>

26 марта <1972>

<...> Мои женщины были очень тронуты Вашим поздравлением Они — особенно Катя — до сих пор вспоминают о тартуских днях и о всем хорошем, что с этим связано²⁷.

Заказы на Вашу книгу, Лев Сергеевич, мы получили и уже отослали²⁸. Надеюсь, что эти заказы будут реализованы в самом скором времени, т. е. будет Ваша книга, и я смогу ее почитать.

Со сроками защиты все еще не ясно.

Что у Вас нового? Как живется?

Пушкинскую конференцию нам и на этот год не разрешили. Но на сборник я все-таки надеюсь. <...>

16 апреля <1972>

<...> Статью Вашу и рецензию и письмо получил. Спасибо. Рецензия, по-моему, вполне хорошая.

Статью я прочитал. Мне понравилась. Есть один или два случая повторений, которые легко убрать, — это все, что я могу сказать в критическом плане. В остальном все точно, ясно, логично, убедительно. Читал с интересом и удовольствием.

Статья, разумеется, пойдет, если будет сборник. Мы получили из министерства бумагу, в которой указаны разрешенные сборники — и нашего там нет, хотя прежде министерство само называло его. Не знаю, что сие значит. Но будем пробовать — и будем надеяться.

С защитой что-то совсем смутное. Была (и еще не вовсе потеряна) надежда на 4 мая — завтра точно узнаю, возможно ли это. А если не 4 мая — то тогда полная неизвестность.

Т. С. и Катя шлют приветы всей Вашей милой семье, благодарят за приглашение в Ригу и полны желания им воспользоваться.

Знали ли Вы Сергея Васильевича Владимировича²⁹? Он был моим однокурсником и другом. На днях он умер.

Конференция в Ереване в сентябре. Вы это знаете? Вас этот срок устраивает? <...>

<10 июля 1972>

Дорогие Лев Сергеевич и Юлия Ивановна!

Я болен, был в больнице, и в этих условиях наши планы визита в Ригу пришлось отменить. Но вы своих планов на Пушкин не меняйте. Комната в Пушкине на сентябрь в вашем распоряжении. <...> За мной моя книга, которая недавно вышла и кот. я для вас держу. <...>

<21 декабря 1972>

Дорогие Лев Сергеевич и Юлия Ивановна!

Сердечно поздравляем вас и Юру с наступающим Новым годом. Пусть он будет для вас хорошим и добрым и удачливым.

Мечтаем о Риге. Но ближе к весне. Со статьей Тоддеса все в порядке. <...>

18 марта <1973>

<...> Сердечное спасибо за доброе Ваше письмо и за подарок. Поблагодарите, пожалуйста, от моего имени Дмитрия Даниловича³⁰. Очень был тронут его вниманием.

Конференция наша предполагается «необъявленная» и под эгидой города. Программу конференции будут утверждать городские власти. Но, разумеется, Дмитрий Данилович Ивлев пусть пришлет свою заявку.

Когда все будет утверждаться, меня в Пскове не будет. В апреле на месяц (почти) уезжаю в Петро-заводск для «ознакомления с опытом работы». Так значится в министерской бумаге, согласно которой я должен быть туда откомандирован. Поездка эта во всех отношениях маложелательная и, однако, ехать нужно.

²⁷ Речь в данном случае идет о поездке в Тарту в связи с празднованием 50-летия Ю. М. Лотмана. Катя — дочь Е. А. Маймина.

²⁸ Речь идет о книге Л. С. Сидякова «Художественная проза А. С. Пушкина» (Рига, 1973).

²⁹ С. В. Владимиров — литературовед.

³⁰ Д. Д. Ивлев — коллега Л. С. Сидякова по Латвийскому университету.

С ВАКом без движения. Дома же у нас тоже болезни – и от этого все время настроение беспокойное и тревожное.

Рад за Вашу книгу и за перспективы на докторантуру. Пусть они осуществляются. <...>

<1973, очевидно, май>

<...> Вашу книгу, Лев Сергеевич, получил, очень рад, сразу же сунулся и могу поздравить Вас от души и со знанием дела.

Почти весь апрель был в Петрозаводске, на проверке местного института, и многое запустил. Нужно наверстывать. В ВАКе неважно. Послали на вторую рецензию — после первой весьма положительной. <...>

<4 ноября 1973>

<...> У меня без перемен. ВАК не утвердил и неизвестно, когда этого можно ждать. Работаю. Много. Татьяна Ст. и Катя более-менее здоровы. Все мечтают о Риге, но когда смогут выбраться — неведомо. <...>

28 июня <1974>

<...> При встрече расскажу о всяких делах. Пока что о самом главном: еще мурыжат в ВАКе, в Пскове — невеселые перспективы; кажется, идет (тьфу-тьфу!) книга о романтизме. <...>

23 сентября <1974>

Дорогой Лев Сергеевич!

Не сердитесь, пожалуйста, что я так долго не писал. Все что-то мешало, а собирался Вам писать — давно уже. И послать обещанную книгу тоже давно собирался.

Сердечное спасибо Вам и Юлии Ивановне за поздравления. Очень был тронут.

Утвердили меня через 2 года и 3 месяца. Длинновато. Может быть, потому радуюсь я больше рассудком, чем чувствами. Перегорело. И все-таки, разумеется, очень хорошо, что все это кончилось.

Летом мы были, как и предполагали, в Пушкинском заповеднике. Погода была не из лучших, но отдыхом мы, тем не менее, довольны. Там было спокойно и успокаивающе. А это больше всего и требовалось для меня.

На кафедре все устроилось. Но узнали мы об этом лишь 3 сентября. Говорят, что предполагаемая конференция может еще снова выплыть через год. Но загадывать на год вперед, думать об этом — это совсем уже несовременно.

Как движается Ваша диссертация? Когда думаете закончить? Где намерены защищать? <...>

Мы все-таки не теряем надежды на Ригу; не теряем — потому что всегда хотели и сейчас хотим к вам. Лишь бы только ничто нам не помешало. <...>

<2 ноября 1974>

<...> Написал бы Вам, что в январе с Катей собираемся на несколько дней к Вам, да боюсь загадывать. Что-то не получается у меня с планированием.

С книгами у нас тоже очень плохо. Пушкина в воспом. не было даже на прилавках, Байрона не было и я не достал. Впрочем, к этому уже привык и не очень сокрушаюсь. <...>

<24 апреля 1975>

Дорогие Юлия Ивановна, Лев Сергеевич и Юра!

Все мы сердечно поздравляем вас с весенними праздниками. Пусть они порадуют вас — и все остальные дни тоже.

Всего вам самого доброго, удачливого и светлого. Когда же мы все увидимся в Пскове? <...>

<4 ноября 1975>

Дорогие Юлия Ивановна и Лев Сергеевич!

Примите наши самые сердечные праздничные поздравления и самые добрые пожелания. Одно из первейших наших пожеланий — успешной защиты и скорого прохождения. Да непременно сбудется это.

Я должен был быть в Кисловодске, но по пути, в Москве, почувствовал себя плохо и пошел на Скорую и в больницу. В результате, вместо Кисловодска, я оказался в Пскове. Хотят положить в больницу, но я пока избегаю.

К сожалению, сейчас нет здесь Э. В. Слининой, она на ФПК. Ее можно было бы попросить написать отзыв. Никто другой не берется. Надеюсь, мне станет легче, и я напишу сам. Всего Вам самого доброго! Большой удачи!

Спасибо за автореферат. Очень приятно было получить его. <...>

15 декабря <1975>

Дорогой Лев Сергеевич!

Разрешите прежде всего сердечно поздравить Вас с успешной защитой. Очень рад, обнимаю Вас, очень хочу, чтобы диссертация Ваша была утверждена поскорее и без лишних волнений.

Рад и тому, что отзыв наш на диссертацию оказался в самый раз. Я, признаться, боялся за него, ибо писал его в условиях, не очень подходящих для таких дел, — в больнице. Мне казалось, что он недостаточно велик по размерам и, может быть, должен был быть обстоятельнее. Я даже собирался извиняться перед Вами.

Вообще давно хотел Вам написать, но из-за болезни у меня сразу это не получилось. Из больницы я вышел недавно, уже работаю (в институте), но за столом работать еще трудно: голова тяжелая, да и рука хотя и меньше болит, чем прежде, но все-таки болит. <...>

<30 декабря 1976>

Дорогие Юлия Ивановна и Лев Сергеевич!

Сердечно поздравляем вас с Новым годом и очень хотим, чтобы он был добрым и тихим и удачливым для вас и для ваших детей — больших и самых маленьких.

Успехов вам во всех делах ваших!

Я пока никуда не выезжаю. Т. С. и Катя собираются в январе ехать в Германию и Польшу по тур. путевке.

В ред. изд. «Просвещение» сменилось начальство и почти все редакторы и я туда едва ли вхож.

Моя редактор — Белович — сейчас в редакции эстетики, и если бы Вы, Лев Сергеевич, решились бы писать что-либо по этой части (только не чисто литературное — это они не принимают), то я готов поговорить с Лидией Александровной (так ее зовут). К сожалению, пока могу только письменно. Они бы, я думаю, взяли что-нибудь вроде «Пушкин на совр. советской сцене» (им непременно нужна современность).

Кроме того, в Ленингр. «Просвещ.» есть редактор Крундышев, с которым я никак, но с ним Вы сами могли бы поговорить. Его, кстати, хорошо знает Юрий Мих.³¹ <...>

9 октября <1977>

<...> Очень хотели бы вас видеть, разговаривать, но как то практически сделать — пока сказать трудно. В Ригу я давно мечтаю съездить. Но, как часто бывает у меня в последние годы, я не совсем здоров и кисну и на поездку в ближайшее время едва ли отважусь. И все-таки буду не только хотеть, но и надеяться.

Похвала Ваша в адрес Кати всех нас обрадовала — и Катю в том числе. Знаем Вашу строгость в делах научных, и тем более похвала нам приятна и дорога.

Рад, что с диссертацией у Вас на подходе. Но на всякий случай — тьфу-тьфу! И пусть скорее это завершится окончательно!

Дела мои, кроме здоровья, в порядке. Это значит, что есть кое-какие неприятности, но в целом все весьма сносно.

В смысле работ — жду из Москвы вестей о судьбе своей книги о Толстом; собираюсь, как только приду в себя, писать вступительную статью к однотомнику Веневитинова (в Лит. памятниках).

Татьяна Ст. вся в заботах и в работе. Катюша томится Псковом, но учится и кое-что делает всерьез. <...>

28 октября <1979>

Дорогие Юлия Ивановна и Лев Сергеевич!

Давно хочу написать Вам — да все нездоровилось и настроение было не очень хорошее. <...>

С очень теплым чувством вспоминаем нашу летнюю встречу с Вами, Ваше милое гостеприимство — и хотим еще встреч. Приезжайте к нам обязательно. Очень будем рады.

³¹ Ю. М. Лотман.

У нас все без особых изменений. Катя на практике в сельской школе — на днях должна вернуться, — Т. С. работает, а в последние дни что-то загрипповала, Ксения Игнатьевна³² потихоньку бродит по комнатам, а вечерами сидит за телевизором.

Катя весной кончает, и в связи с этим у нас всякие заботы и волнения. Недавно ей прислали диплом 1-й степени из Москвы как победителю в конкурсе научных работ, и благодаря этому к ней подобрело начальство. Но о том, чтобы остаться в институте, не может быть и речи: нет мест.

В связи с этим у нас к Вам, Лев Сергеевич, один деловой вопрос — вопрос предварительный и ни к чему Вас не обязывающий. Вот его суть: если бы Кате дали направление в целевую аспирантуру, были бы у нее шансы быть принятой к Вам? Ее тема — «Французская речь в поэтической системе Пушкина». Разумеется, это может быть и изменено в частности, но уклон французский, видимо, для нее обязательный.

Повторяю, все с Катей весьма неясно и проблематично, и мы только хотели узнать на всякий случай. <...>

23 марта <1980>

Дорогой Лев Сергеевич!

Не сердитесь, что я не откликнулся на Ваши приветы и не поздравил Юлию Ивановну с Днем Женщин. Это во всяком случае не от недостатка добрых чувств. Просто у нас сейчас трудная пора. Неожиданно тяжело заболела Татьяна Степановна, 10 марта ей сделали операцию, мы в постоянной тревоге и беспокойстве, под этим знаком сейчас живем. <...>

8 марта <1981>

Дорогие Юлия Ивановна и Лев Сергеевич!

Сегодня больше, чем в любой другой день года, чувствую, что такое для нас, мужчин, женщина, и низко кланяюсь Вам, Юлия Ивановна. Будьте здоровой, будьте всегда такой же милой, какая Вы есть, и пусть здравствуют Ваши мужчины.

Очень хотел я увидеть Вас в ближайшее время и надеялся на это, но, к сожалению, мой доклад на кафедре и, соответственно, моя поездка не может состояться. И доклад не готов, и я не способен сейчас над ним работать, и поездки мне пока, кажется, противопоказаны. Это относится и к Даугавпилсу. Придется извиняться перед Л. Цилевичем³³.

После Нового года я отчасти пришел в себя, но вот совсем недавно должен был на два дня выехать в Москву (по поводу книги о Пушкине, надо было встретиться с Благим³⁴, его же накануне моего приезда положили в больницу с подозрением на инфаркт, поездка оказалась бесполезной, с книгой почти безнадежно) — и вот я вернулся больной и совсем растерзанный. Я недаром боялся всяких поездок, видно, мне пока нужно повременить с ними.

Плохо, что и Татьяна Степановна не может выезжать. Даст Бог, будет ей полегче — и мне тогда тоже легче будет.

Последние 4–5 месяцев почти ничего не делаю за столом. Сейчас понемногу заставляю себя делать — без этого получается не легче, а еще тяжелее. <...>

<25 апреля 1981>

<...> У нас все без больших перемен, т.е. не очень весело. Устали, хотим отдохнуть, нужно бы отдохнуть, но планировать отдых из-за Ксении Игнатьевны не можем: после падения она стала очень слабой, и ее одну оставлять нельзя.

Очень жаль, Лев Сергеевич, что не слышал Ваш доклад. Мне его очень хвалил в письме Ф. П. Федоров³⁵.

По-прежнему никуда не выезжаю. Но последние две-три недели начал понемногу работать за столом. Что у Вас нового? Чем занимаетесь? Как себя чувствуете?

Очень хотим, чтобы все у Вас было хорошо и радостно. Пусть так и будет. <...>

11 октября <1981>

Дорогие и милые Юлия Ивановна и Лев Сергеевич!

Давно хочу сказать Вам, как я был тронут Вашими поздравлением. Спасибо за внимание, спасибо за добрую дружбу!

³² К. И. Фисенко — теща Е. А. Маймина.

³³ Л. М. Цилевич — в те годы заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Даугавпилсского педагогического института.

³⁴ Д. Д. Благой — литературовед, известный пушкинист.

³⁵ Ф. П. Федоров — преподавал в то время в Даугавпилсском педагогическом институте (ныне — проф. Даугавпилсского университета, член-корреспондент Латвийской Академии Наук).

Сентябрь начался тяжело. Погибла под машиной дочь Дмитрия Сергеевича Лихачева, а сам Д. С. был в это время в Пушк. Горах, и многое было у меня на глазах. Жалею их безмерно и до сих пор нахожусь в этом.

А потом еще смерти — М. П. Алексеева³⁶, Мих. Ив. Стеблин-Каменского³⁷. Мих. Ивановича я знал довольно близко.

И среди всего этого — мой юбилей. Но он прошел тихо и семейно, а кое-что было и трогательно. <...>

22 ноября <1981>

<...> Давно собираюсь писать Вам, да все что-то мешает: работа, суета, болезни. Не то чтобы очень болею, но понемногу все время: то Татьяна Ст., то я, а вот сейчас Катя. Кашляет, чихает, головные боли...

Спасибо Вам за Ваше доброе письмо. Чем старше становишься, тем больше ценишь дружбу, а Ваша — мне очень дорога.

И мне, и Т. С. тоже очень хотелось бы повидаться с Вами, душою отдохнуть с Вами. Именно это имея в виду, я согласен почитать у Вас 3–4 лекции. Можно о Толстом. Можно на тему: «Русский реализм второй половины XIX в.» — с Тургеневым, Толстым, Достоевским. Меня устроило бы время весеннее, в самом начале мая. Это удобно? Устроит ли это Вас?

У нас есть еще такой вариант (пока только проблематичный). Может быть, нам дадут путевку на Рижское взморье на январь. Мне нужно вывезти на воздух Т. С., да и самому не мешает отдохнуть. Если это у нас получится, то тогда и лекций не нужно, мы просто так будем с Вами и Юлией Ивановной вместе.

С Пушкиным у меня — боюсь и сказать. Вроде двинулось, а вместе с тем вполне уверенным себя не чувствую. Звонить и узнавать не хочу. Знаю одно: если не выйдет в самом конце года или в самом начале следующего, значит совсем не выйдет.

Я боюсь и того, что не выйдет, и боюсь за саму книгу. Не очень я уверен, что она у меня получилась. С Пушкиным особенно не можешь быть уверенным.

Боюсь, что Вас она разочарует (если выйдет). Это ведь научно-популярная. Мне дороги в ней некоторые разборы, дорога та любовь к Пушкину, с какой я ее писал — но исследовательски-нового в книге нет, да оно и не предполагалось. Мне хотелось сказать о Пушкине на одном дыхании, скорее по-писательски и по-читательски, чем научно. Но и в том, что это у меня получилось, я не совсем уверен.

Сейчас я в трехмесячном отпуске. Пишу школьный учебник. Дело это малореальное, но Дм. Серг. Лихачев уговорил меня взяться за это, и вот я пишу. Ничего труднее не знаю. Конечно, какие-то радости порой испытываешь, но эти редкие радости не идут ни в какое сравнение с трудностями. Устал очень. Даже мечтаю про себя поскорее вернуться к лекциям и обычным занятиям. Хотя в любом случае то, что я сейчас делаю, для меня самого будет полезно.

Вот, например, впервые писал о Гоголе. Писал под свежим впечатлением и со свежими чувствами — и тут, кажется, у меня что-то получилось. А Лермонтов совсем не получился — хотя я им и занимался прежде.

Татьяна Степ. работает по-прежнему на полставки. Часто она чувствует себя усталой, и настроение у нее всякое бывает. Вот я и хочу ее поскорее на воздух вывезти. Взял для себя вступительные экзамены в августе, дабы иметь возможность получить месяц отпуска зимой. <...>

<25 декабря 1981>

Дорогой Лев Сергеевич!

Спасибо за подарок, за болдинский сборник, за Вашу статью. Читал ее с большим интересом. Болдинцы молодцы — хорошие сборники выпускают.

Я только что вернулся из Ленинграда: читал на ФПК. На этот раз все-таки выбрался. В Ленинграде многое производит грустное впечатление.

По-прежнему надеемся в январе выбраться на Рижское взморье и видаться там с вами. Авось да удастся. <...>

<26 апреля 1982>

<...> Жалею, что не смог поехать к вам в марте, но ничего не поделаешь. Чувствую себя не лучшим образом — и не мог рисковать. Еще прежде пришлось отказаться от поездки в Даугавпилс.

Беспокоит меня необходимость ехать в Москву (в середине мая), а потом, в начале июня, в Тарту. Поездка в Москву — особенно. А отказаться нельзя, ибо оппонировать и, если не поеду, сорву защиту.

³⁶ М. П. Алексеев — академик, руководитель сектора взаимосвязей русской и зарубежной литератур ИРЛИ АН СССР.

³⁷ М. И. Стеблин-Каменский — профессор Ленинградского университета, специалист по скандинавским языкам и скандинавской литературе.

Лев Сергеевич, получил сегодня письмо от Кормана³⁸, в котором он пишет, как рад был Вас видеть в Ижевске.

Сегодня же мне сказали, что с путевкой в Дубулты — затруднения, и, хотя мне не окончательно отказали, я и Т. С. огорчились. Так хотелось нам снова в Дубулты. <...>

15 февраля <1983>

<...> Спасибо за подарок. Статью в «Известиях» уже прочел — с большим интересом. Статью в болдинском сборнике буду читать.

Отзыв подписал и заверил и высылаю Вам.

Как с рецензией на Макогоненко³⁹? Приняли?

Чем сейчас заняты? <...>

<24 апреля 1983>

<...> У нас начало года было не из лучших. Было много болезней — и собственных и вокруг. Были неприятности и безрадостная работа над исправлением (по требованию ректора) рукописи, от которой ничего хорошего не жду.

Сейчас на дворе тепло, солнце — и хочется надеяться на лучшее.

Что слышно у Юры? Как с его утверждением? Очень хочется верить, что все будет хорошо. <...>

<22 декабря 1983>

<...> В октябре 1984 у нас, кажется, намечается всесоюзное совещание зав. кафедрами л-ры. Если оно не совпадет по времени с Вашей конференцией, то я с удовольствием к Вам приеду.

Тема возможного моего доклада: «Проблема историзма в изучении русского литературного процесса в 20–30-е годы XIX в.» (о литературном кружке любомудров). <...>

<25 апреля 1984>

<...> У нас потихоньку и по-разному. Иногда болеем — но держимся. Настя⁴⁰ подрастает.

Были недавно в Даугавпилсе — немного развеялись. <...>

<31 октября 1984>

<...> Вера Ник. Голицына⁴¹ приехала из Риги в восторге от всего, что у Вас было. Рассказывала, а я завидовал. Но приехать мне было невозможно. Очень меня вымотало совещание.

До сих пор чувствую себя очень усталым и очень больным.

Что у Вас? Как Вы?

Может быть, в январе удастся приехать в Дубулты. Это бы нам очень нужно было. И встретиться, поговорить тогда сможем. <...>

29 октября 1986

<...> Татьяна Степановна и Настя два дня назад уехали в Москву. Сегодня у Кати состоялась защита. Все пока прошло благополучно: голосование было без черных шаров. <...>

Спасибо великое, дорогой Лев Сергеевич, за Ваш (кафедральный) отзыв. Катя была бесконечно тронута Вашим добрым письмом и отзывом.

Скорее бы с Юрой все завершилось!⁴² У меня все по-старому. Т. е. с болезнями. Вот и в Москву, на защиту, не смог поехать.

А в институте бесконечные заседания. Это утомляет не только физически, но и нервно.

Как работается Юре? Как Вы, Юлия Ивановна и Лев Сергеевич? <...>

<24 января 1987>

Дорогой Лев Сергеевич!

На днях послал Вам наш пушкинский сборник и забыл сказать Вам о предполагаемой Вашей конференции.

³⁸ Б. О. Корман — в то время заведующий кафедрой русской и советской литературы Удмурдского университета.

³⁹ Г. П. Макогоненко — известный ученый-литературовед, профессор Ленинградского университета.

⁴⁰ Настя — внучка Е. А. Маймина

⁴¹ В. Н. Голицына — коллега Е. А. Маймина по кафедре русской литературы Псковского педагогического института.

⁴² Речь идет о предстоявшей вторичной защите диссертации Ю. Л. Сидякова. После того, как она была успешно защищена в Тарту еще в 1982 г., диссертация вызвала придирки в ВАКе из-за ее связанного с историей Церкви содержания.

Очень хочу приехать — и надеюсь, что это удастся. Предполагаемая тема доклада: «Споры вокруг "Медного всадника" и вопросы методологии литературы». Годится? Постараюсь написать и тезисы. <...>

<28 октября 1988>

<...> Чуть было не поехал в Москву, позвали на заседание Пушкинского общества, там надеялся увидеть и Вас, Лев Сергеевич, но затем заседание отложили.

Тружусь. А настроение всякое. Часто так себе, уныловатое.

На днях собираюсь поехать в Таллин. <...>

<23 декабря 1988>

Дорогие Лев Сергеевич и Юлия Ивановна!

Сердечно поздравляем Вас с Новым годом.

Будьте здоровы, будьте счастливы и удачливы!

Когда был в Москве, видел Наталью Ивановну Михайлову⁴³, а вот сейчас она защищается. Болею за нее. Надеюсь, у нее все в порядке.

У нас все по-старому. Очень плоха Ксения Игнатьевна, Т. С. ни на минуту не может оставить ее.

Я все никак за стол сесть не могу. <...>

<3 мая 1989>

<...> Ждали на праздники Катю с Настей, но в последний момент заболела Настя. Думали было взять к себе Настю — но в доме болезни. Крайне плоха бабушка. Так что все у нас как-то неопределенно и не слишком весело. <...>

7 февраля <1990>

<...> Вместе с этим письмом посылаю на адрес кафедры заявку на участие в Вашей конференции. Доклад — о Томашевском, о методологии его трудов о поэтике. Надеюсь к положенному времени при-слать и тезисы.

Вчера похоронили Ксению Игнатьевну. <...>

24 октября <1993>

<...> Очень опечален и огорчен, Лев Сергеевич, Вашей болезнью. Дай Бог, чтобы все полегчало, чтобы стало получше и понадежнее. Душою и сердцем желаем этого⁴⁴.

Вы знаете, я тоже болел. Был микроинсульт. А потом, в апреле этого года, — инфаркт. Сейчас чуть полегче. Работаю, как могу. За столом почти ничего не делаю: и не могу, и не хочется. Но лекции читаю понемногу: по 6 лекций в неделю. И еще веду аспирантов.

О делах вокруг, политических — не пишу. И грустно, и тягостно. Стараюсь не думать — но как не думать!

Как хорошо, что Вы вышли из самого тяжелого. Восхищаюсь Вашей волей и силой душевной. Пусть и далее так будет.

Помните, что мы вас обоих любим, выздоравливайте, обязательно! <...>

24 июля <1995>

Дорогие и милые Лев Сергеевич и Юлия Ивановна!

Я давно хотел написать Вам, как-то нездоровилось все и это мешало писать, а тут вчера позвонил Юра, сказал, что едет в Москву, а на обратном пути заедет к нам — и я понял, что откладывать с письмом никак нельзя.

Мы помним вас и любим — и это вы должны обязательно знать. Кроме того, мы постоянно беспокоимся о вас: как вы? что вы? как здоровье Льва Сергеевича? Юлии Ивановны?

У нас дела без больших перемен. Я чувствую себя слабовато, то нога болит, то сердце — и постоянно какая-то неуверенность и отсутствие сил. Сейчас я в отпуске, никуда ехать не могу, провожу время в городе. Час-два в день гуляю, т. е. сижу на лавочке в саду и гляжу бессмысленно вдаль и на небо. Иногда с кем-нибудь разговариваю — это удачный случай.

Татьяна Степановна работает по дому, а в свободное время лежит, отдыхает. Она тоже чувствует себя не лучшим образом. Больше всего у нее болит спина.

⁴³ Н. И. Михайлова — заместитель директора Государственного музея А. С. Пушкина по научной работе.

⁴⁴ Чуть менее года до того, как было написано это письмо, Л. С. Сидяков перенес инсульт. Хотя частичный паралич сильно ограничивал возможности передвижения, он вышел на работу и продолжал читать лекции.

Катя с Настей сейчас в Веймаре. Катю пригласили на два месяца поработать в архивах, и она взяла с собой Настю. Кажется, они довольны. 30-го они должны вернуться домой, прилетают в Ленинград, и Татьяна Степановна хочет ехать их встречать. Потом Настя поедет в Псков, а Катя должна вернуться на работу. Поездка в Веймар была за счет отпуска.

Я продолжаю работать, но с облегченным режимом. Т. е. с сентября продолжаю работать — если ничего плохого не случится. У меня 5 аспирантов, спецкурс и спецсеминар. Нагрузкой я доволен и отношением к себе начальства — тоже. Ведь при такой нагрузке я половину ее могу выполнить дома.

Едва ли не самое большое, что меня огорчает, это потеря трудоспособности. После 2-х инсультов я и боюсь теперь, и едва ли не разучился писать. Ничего похожего на то, что было раньше, когда я писал книгу за книгой, и опять. Сейчас ничего такого не делаю. Это трудно.

И настроение соответственно худое. Ничто не радует, и очень многое огорчает чрезмерно. Все вокруг очень мрачно.

С нетерпением ждем Юриного приезда и его подробного рассказа. <...>

<28 декабря 1995>

<...> У меня неважно с сердцем. Болит. Раньше болело на улице, а теперь и дома. Все движется — и не к лучшему.

В институте я занимаюсь в основном с аспирантами. Кроме того — спецсеминар и спецкурс. Аспиранты ходят ко мне домой. Это не просто мне удобно, но и спасает меня.

Почти ничего не пишу. Разве что по пустякам. Но недавно вышла в «Просвещении» книга «Литература народов России», в которой моя часть — о литературе XIX века (Пушкин, Гоголь, Тютчев, Толстой и Достоевский). Это все результаты моих прошлых трудов. Боюсь, что последних.

Настроение плохое. Кругом почти все скверно, события не радуют. <...>

УДК 069.8

Н. Л. Дмитриева
Санкт-Петербург, Россия

**«МЫ БУДЕМ ОБЯЗАТЕЛЬНО ПЕРЕПИСЫВАТЬСЯ.
ДЕЛО ЭТО ХОРОШЕЕ И НУЖНОЕ ДЛЯ ДУШИ»
(ИЗ ПИСЕМ ЕВГЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА МАЙМИНА КОЛЕ МАЖАРЕ)**

Письма Е. А. Маймина к мальчику, внуку филолога Л. А. Дмитриева, Коле Мажаре показывают их автора чутким, доброжелательным, деликатным и необычайно остроумным и ироничным. Вместе с тем, письма Маймина — это письма литератора.

В публикации представлены письма из домашнего архива семьи Дмитриевых — Мажары.

Ключевые слова: *Е. А. Маймин, письма, переписка.*

N. L. Dmitrieva
Saint-Petersburg, Russia

**«WE WILL DEFINITELY WRITE TO EACH OTHER.
IT'S GOOD AND NEEDED FOR THE SOUL»
(FROM THE LETTERS BY E. A. MAIMIN TO KOLYA MAZHARA)**

The letters by E. Maimin to the grandson of his friend and colleague L. A. Dmitriev, Kolya Mazhara represent their author as a responsive, kind, delicate and unusually witty person. At the same time letters by Maimin are writer's letters.

The publication contains letters from Dmitriyev — Mazhara family archive.

Key words: *E. A. Maimin, letters, correspondence.*

Е. Е. Дмитриева-Маймина написала в преамбуле к опубликованной ею переписке Евгения Александровича Маймина: «Отец очень любил письма. Любил их получать, но любил и писать» [1, с. 686]. И следует сказать, что он писал замечательные письма. Нередко в его письмах можно прочесть не просто

сообщение тех или иных фактов, но увидеть настоящую художественную зарисовку [см., например, 1, с. 720]. И в письмах виден их автор — остроумный, ироничный и всегда очень доброжелательный. О доброте Евгения Александровича очень хорошо сказал в одном из своих писем Дмитрий Сергеевич Лихачев. Оценивая книгу Евгения Александровича о Толстом, Лихачев пишет: «что хорошо в Вашей книге это доброта автора» и просит: «напишите книгу о Пушкине <...> У Вас есть все данные для Пушкина. Все, все, все! Я не предлагаю Вам Лермонтова или Достоевского. Они злые, а Вы добрый, Вы хороший, Вы талантливый. Только Вы поймете Пушкина и его путь» [1, с. 743]. Очень верно охарактеризовала в своих воспоминаниях Евгения Александровича Лариса Ильинична Вольперт: «Человек, который умел всех понимать» [2, с. 312]. Это умение «понять» замечательно видно, в частности, в письмах, которые Евгений Александрович писал маленькому мальчику, внуку своего коллеги и друга, Льва Александровича Дмитриева, специалиста по древнерусской литературе, Николаю Мажаре. Когда завязалась переписка, юному корреспонденту было всего три с половиной года (ныне Николай Мажара — пианист и композитор). Переписка продолжалась несколько лет. Письма Евгения Александровича удивительны по верности выбранного тона: в них нет ни малейшего намека на менторство, нет и попытки подыграть ребенку. И это очень добрые письма. Публикуемый материал представлен как целыми письмами, так и выдержками из них.

Из писем Николаю Мажаре:

«<1980/1981 г.> Мой дорогой Колятя! Вспоминаю с удовольствием наши беседы. Я все помню и делаю, как ты мне сказал. Скорлупу кладу на место, а сахару кладу не больше одной ложки на стакан. Но главное, конечно, не в этом. Главное, что ты очень милый и славный мальчик и я тебя люблю. С новым годом, мой дружок! Будь здоров и счастлив! И не забывай меня, пожалуйста. Твой дядя Женя. А как мне было приятно увидеть тебя на вокзале. Спасибо, милый, что пришел провожать».

«<1980/1981 г.> Мой милый Колятя! Я, конечно, очень плохо сделал, что давно тебе не писал. Но я надеюсь все-таки, что ты меня не забыл. Твои письма очень хорошие. Я их читаю не один раз, а два, а иногда даже три. Нет ли у тебя желания побывать в Пскове? Ты ведь в Пскове уже бывал — правда, тогда ты не только писать еще не мог, но и разговаривать даже ленился. Ты мне разрешишь тебя обнять и поцеловать? Твой верный друг дядя Женя».

«<1980/1981 г.> Дорогой мой дружок Колятя! Я всегда радуюсь, когда получаю от тебя письма. Ты пишешь их все лучше и лучше. Но я не со всем согласен в твоих письмах. Вот ты пишешь Париш вместо Париж. Как твой верный друг я это горячо одобряю и даже восхищаюсь. Но как учитель русского языка я с этим согласиться не могу. Не могу одобрить и того, что ты болеешь. Не болей, пожалуйста. И я постараюсь тоже не болеть. Обнимаю тебя, мой милый мальчик, и крепко жму твою мужественную руку. Дядя Женя, друг милого Коли».

«<1980/1981 г.> Мой дорогой и милый Коленька! Я получил твое письмо и, как всегда, порадовался ему. Ты правильно решил, что мое письмо к тебе хорошее. И я совсем не сердился на тебя, а только хотел пошутить. Скажу тебе по секрету, что Париш мне нравится даже больше, чем Париж. Ты не болей только и будь молодцом! И знай, что я тебе могу писать только хорошие письма, а сердиться на тебя не могу, потому что не за что, потому что ты славный и милый. Твой верный друг дядя Женя».

«<29 ноября <1981 г. ?> Мой дорогой дружок! Ты мне задаешь очень трудные вопросы. Я на них отвечаю, когда мы встретимся. Хорошо? Мне еще нужно подумать. Вот тебе стишок:

Милый мой Колятя,
Шлю тебе привет,
Отвечай скорее,
Любишь меня или нет.

Это я сам сочинил. Тебе нравится? Если нравится, то я еще тебе буду такие сочинять. Обнимаю тебя, мой милый мальчик! Всем передавай привет. Дядя Женя. А рисунков нет, потому что я не умею, а тетя Таня⁴⁵ плохо себя чувствует».

⁴⁵ Татьяна Степановна Фисенко, жена Е. А. Маймина.

«<1981 г. ?> Дорогой Колятя! Начну со стихов — раз уж ты так просил. Вот какие стихи придумала моя дурная голова:

Ты прости, мой милый Коля,
Что я долго не писал:
Такова уж моя доля,
Заболел я, понимаешь...

Стихи (скажу по правде) получились у меня скверные — но зато факты в них сообщаются правдивые, у меня даже есть бюллетень. Сейчас в нашем доме все больны: и тетя Таня, и баба Ксюша⁴⁶, и я. Я по-прежнему люблю тебя, малыш, и буду обязательно писать тебе письма, и буду учиться писать тебе стихи получше. Кроме тебя, я никому стихов не пишу. Даже Ваве»⁴⁷.

«8.12.1981. Мой дорогой Колятя! Я тоже люблю получать твои письма. Послушай еще стишки. Это, может быть, я сочинил, а, может быть, и не я.

Мороз и солнце. День чудесный,
Проснулся ль ты, мой друг прелестный?
И что ты сейчас делаешь?

У нас на самом деле сегодня хорошая погода. Может быть, я скоро тебя увижу. Обнимаю тебя, мой маленький друг! Твой дядя Женья».

«<1981 г. ?> Мой дорогой Колятя! Почему ты мне пишешь, что я тебе не отвечаю? Это меня удивляет, потому что на твои письма я отвечаю сразу, т. к. считаю тебя своим другом. А ты считаешь меня своим другом? Я очень рад, что у нас был твой Вава. Он мне показался очень симпатичным, и, по-моему, он тебя любит. Я тоже, по-моему, тебя люблю. Приезжай к нам».

«<1981 г. ?> Мой милый Колятя! Твои письма очень хороши, и они доставляют мне удовольствие. Ты пишешь, что Вава бреется. Передай ему, что я это одобряю. Ваве (как и мне) бриться просто необходимо».

«<1981 г. ?> Мой милый Колятя! Я тоже умею писать на машинке. Чтобы ты не сомневался в этом, я решил это письмо отпечатать. Ты мне скажи, нравится ли тебе, как я печатаю. Я очень горжусь тем, как я печатаю. Ты меня похвали, хорошо? А я тебя тоже похвалю. Очень славные ты письма пишешь, и мне они нравятся. Как ты живешь? Бреется ли Вава? Передавай всем твоим самым близким сердечный привет от меня. А фотография Вавы у меня тоже есть: на столе, под стеклом. Очень хорошая фотография. А твоей у меня нет. Целую тебя, дорогой! Твой дядя Женья».

«21 ноября <1981 г. ?> Коленька, дорогой! Такое ты мне хорошее письмо написал, что у меня даже болезнь на время прошла. Дружба наша действительно "крепкая и приветливая" (прекрасные слова) — и я очень рад этому. Обнимаю тебя крепко, мой дорогой и добрый друг! Твой дядя Женья».

«<1981/1982 г.> Мой дорогой Колятя! Ты очень добрый и хороший мальчик! Я всегда это знал и всегда дорожил и дорожу твоей дружбой. Жаль, что ты не приехал с Вавой в Псков. Но пусть это останется на потом. Очень все мы рады будем тебя видеть. <...> Обнимаю тебя, мой юный дорогой друг. Твой дорогой друг (это я у тебя научился) дядя Женья».

« Август <1981/1982 г.>. Ты помнишь, что у Вавы скоро день рождения? Обними его за меня и хорошо было бы, если бы ты уже сейчас начал обнимать и делал это каждый день по нескольку раз».

«<1981/1982 г.> Мой дорогой и милый Колятя! Хотя мы и пишем теперь друг к другу пореже, чем раньше, но письма наши хорошие и дружба наша крепкая — и я этому очень рад. Я живу не очень хорошо, но и не совсем плохо. В Ленинград пока не собираюсь. Жду тебя в Пскове».

«30 мая 1983 г. Мой дорогой друг Колятя! Ты мне написал очень обстоятельное и хорошее письмо, а я его сегодня, в 11 часов 7 минут утра, получил и в тот же час очень обрадовался. Спасибо! Я живу ни-

⁴⁶ Ксения Игнатьевна Фисенко, мать Т. С. Фисенко.

⁴⁷ Лев Александрович Дмитриев.

чего, но болею — а это мне не нравится. Болит у меня нога и зубы. А когда они болят, я чувствую себя совсем как старикашка. Вот, дружок, как неладно получается. (Здесь я хотел себя нарисовать, но потом понял, что у меня все равно не получится, и потому предоставляю тебе самому вообразить, как я выгляжу в настоящее, болезненное время). Катя еще в Москве, но мы в скором времени ждем ее в Пскове. А когда ты приедешь в Псков? В Крыму я почти что не бывал. В Гурзуфе не бывал точно. Так что ты меня в этом деле сильно обогнал. А я чувствую, что тебе здесь нравится. Ну, и хорошо, что нравится. А дядя Коля Томашевский⁴⁸ здесь? Если здесь, то передай ему мой горячий дружеский привет. Тетя Таня и Ксения Игнатьевна тебя помнят и шлют приветы. А я-то так помню, что и сказать не могу. Обнимаю тебя крепко, дорогой Николай Юрьевич! Твой друг дядя Женя. Спасибо за прекрасную открытку».

«<1983/1984 г.> Рад был получить от тебя такое большое письмо. И такое интересное. Больше всего мне понравились стихи Николая Заболоцкого. Скажу тебе по правде, это мой любимый поэт. Очень интересно мне было читать также отрывок из твоего дневника. Я не все в нем понял, но все равно было интересно. Привет тебе от ревуны Насти⁴⁹, Кати⁵⁰ и тети Тани».

«18 марта <1984 г.> Мой дорогой и милый Колятя! Спасибо тебе за письмо. У меня было плохое настроение, а когда получил твое письмо, сразу стало хорошее настроение. Вот только грустно, что ты болеешь. Гайморит у меня был несколько раз, и я знаю, что это такое и очень жалею тебя, и очень хочу, чтобы это у тебя прошло. Мне совестно, что я перепутал романы с рассказами — и сейчас, признаюсь, еще не совсем распутался. Настя растет. Но переписываться с ней еще нельзя. Она (скажу по секрету) ни единого слова еще не выговаривает. В общем, она, конечно, еще совсем маленькая. Вот мой стишок для тебя — не суди меня строго:

Проживая в Пскове граде,
Колю я не забываю:
Вырвав листик из тетради,
Я пишу ему большое письмо.
(продолжение смотри на следующей странице)
Проживая в Пскове граде,
Я Коляте шлю привет:
Не чего иного ради —
А ради нашей большой дружбы.

Обнимаю тебя и целую, мой милый. Выздоровливай. Не болей. Привет от Кати, тети Тани, Ксении Игнатьевны и Насти. Привет Ваве, бабушке, маме, папе. Твой дядя Женя».

«<Декабрь 1984 г.> Твою повесть — закончил ли ты ее — я прочту обязательно. У меня к ней профессиональный интерес. Ты понимаешь, что это такое? Если не понимаешь, спроси Ваву. Катя твоего последнего письма не получила. От Андрея она тоже не получила и считает, что все мужчины коварны. Настя заметно меняется к лучшему. Она меньше плачет и больше улыбается. Как мне кажется, приятно улыбается. Словом, скоро мы сможем ее тебе показать. Мы хотели с ней на эту тему поговорить, но, оказывается, она в этом совсем ничего не понимает (и даже, признаюсь тебе, совсем не умеет разговаривать)».

«21 апреля <1984 г.> Я прочел с большим удовольствием твою повесть «Бандит неизвестного рода». Она чрезвычайно оригинальна, и в ней много доброго юмора, писательского мастерства и хорошего остроумия. Очень остроумным, например, считаю я твое предуведомление: «Произведение для милиционеров. Издательство «Турок», типография № 1, цена — бесплатно». Это прекрасно! И многое другое тоже прекрасно (см. страницу 1 и 2, рассказ 1, 2 и 3-й). Понравилась мне самая последняя фраза: У тебя есть друзья, Иван? — 5 штук! — Зови их! — Зову!» Тут привлекла меня легкость писательской руки, неожиданные и впечатляющие сцепления слов, сила и энергия в стиле. Эти же самые достоинства я нашел и в других твоих фразах. Словом, ты молодец! Пиши еще. Присылай мне — я буду рад. <...> Настя растет. Больше всего любит кататься на лошадях. Кроме того, она любит бабушек, дедушку и мальчика Колю. Это она не говорит, а показывает. Привет маме, папе, дедушке, бабушке. Я тебя очень люблю. Дядя Женя».

⁴⁸ Николай Борисович Томашевский, однокурсник и друг Е. А. Маймина и Л. А. Дмитриева.

⁴⁹ Настя Дмитриева — внучка Е. А. Маймина

⁵⁰ Екатерина Евгеньевна Маймина — Дмитриева, дочь Е. А. Маймина.

«<1984 г.> Настя растет. Это не значит, что она уже большая. Она еще маленькая, хотя и толстая, и смотрит на всех как будто умными глазами. А улыбается она хорошо. А я, признаюсь, просто выпрашиваю у нее улыбки. Но, может быть, это только нам кажется, что она улыбается так хорошо? Когда ты к нам приедешь, ты все это рассудишь и мне по секрету скажешь. В Пскове сейчас еще не хорошо, но скоро будет хорошо. Ждем не дождемся, когда все высохнет и солнце обогреет, пока очень сыро, и мне особенно трудно ходить. Потому что моя раненая нога болит и хромает сильнее, чем всегда».

«12 августа <1984 г.> Настя подросла. Ей уже скоро год. Ее сильно кусают комары, и от этого она капризничает. Но так она девка ничего. Нам она нравится. Я чувствую себя по-разному. Сейчас не очень хорошо. Но в данную минуту вполне прилично. Пишу тебе письмо и стал приличнее себя чувствовать. Как плохо, что я не умею рисовать. Если бы умел, я бы нарисовал тебе прелестную картинку. И Настю тоже нарисовал бы».

«14 марта <1985 г.> Мой дорогой друг Коля! Я был рад получить от тебя письмо. И женщины мои (включая Настю) были рады получить от тебя поздравления. Они благодарят тебя и приветствуют. При этом Настя размахивает руками и говорит: "Какой это Коля?" Кажется, она не совсем хорошо помнит тебя. Меня это очень удивляет. Но таковы женщины!»

«3 апреля <1985 г.> Знаю о твоих композиторских успехах. Горжусь, что теперь у меня есть знакомый композитор. Раньше не было. Особенно меня интересуют твои литературные дела. Жду твоей повести о разбойниках. Сразу же буду читать. Настя стала шустрая и бежит из одной комнаты в другую. Особенно часто она бежит на кухню. Мы ее любим».

«3 июля 1985. Мой дорогой и милый Коля! Я был очень огорчен, узнав о твоей болезни. Не болей, пожалуйста, больше. Будь обязательно здоров! Мы все были опечалены твоей болезнью. И Настя была бы опечалена, если бы что-нибудь понимала. Я каждый день читаю лекции и принимаю экзамены, скажу тебе по секрету — устал. Но 7 июля я уйду в отпуск и тогда, может быть, немножко отдохну. Передавай приветы бабушке, маме, папе и нашему общему другу дедушке...».

«<Лето 1985 ?> Настя вернулась в Псков. Стала она еще более воинственной, но иногда бывает и ласковой. Ночью, когда не хочет спать, требует от Кати, чтобы позвали к ней Еню или Таню. А нам это приятно. Сейчас я на берегу Рижского залива. Много сплю, а полезными делами не занимаюсь. Вот какой я стал ленивый. Тетя Таня тоже ленивая. Сейчас. А до этого очень много работала».

«23 июля <1986 г.> Сейчас я отдыхаю на Рижском взморье. Отдыхается мне хорошо. Настю Катя только что привезла в Псков. Там они сейчас и находятся. Насте, по ее словам, Псков очень нравится, и она любит говорить: "я московка, но еще больше псковка". 3 августа я буду уже в Пскове. Посмотрю тогда на Настю. Давно я ее не видел. А тебя так уж давно, что словами не выразишь и не скажешь. Тетя Таня шлет тебе привет, а я, с твоего позволения, обнимаю тебя».

«6 мая <1986/1987 г.> Мой дорогой дружок Коля! Получил твое письмо. Все-таки ты иногда вспоминаешь обо мне. Я это очень ценю, а письма твои читаю с искренним удовольствием. Начну с главного — с Насти. Она в Москве, и я ее давно не видел. Скучаю. Тем более что писем она ни мне, ни своей бабушке Тане не пишет. Ходит она в детский сад. Знает буквы, но не читает. Я думаю, потому не читает, что ленился. Ждем ее в Псков в июле. А ты где будешь в июле? Я живу потихоньку. Хотя и не так занят, как ты (общественными делами почти не занимаюсь), но все-таки занят изрядно. Особенно сейчас, когда мне сдают студенты всякие курсовые работы. А к тому еще — газеты в большом количестве читаю. Никогда раньше так много не читал. А вообще-то говоря, хвастать нечем. Петть ни в хоре, ни в одиночку не умею, рисовать — тоже. Совсем не умею и никогда не умел. С тобою я хочу быть искренним — и вот сознаюсь».

«10 мая <1987 г.> Мой дорогой друг Коля! Я с удовольствием читал твое письмо. Оно истинно дружеское и вместе с тем строгое — как и подобает быть письму мужчины и серьезного человека. Твои требования к переписке я одобряю, но боюсь, что не всегда их смогу выполнить. Слаб человек! Но я обещаю тебе, что буду стремиться придерживаться твоих правил. В принципе они очень хороши! Выступать

против них — это значит признать себя за несерьезного и весьма легкомысленного человека. Пишу о Насте, как ты и велел мне. Она становится старше. Иногда бывает очень хорошей. Но характер у нее по-прежнему волевой. Из отечественной поэзии она больше всего предпочитает стихи Сергея Владимировича Михалкова. Она исполняет их громко и умело даже на улице. К удовольствию некоторых прохожих. Пушкина частично она тоже одобряет. Тебе она посылает свой привет».

«25 января <1987/1988 г.> Дорогой Коленька! Я был очень рад твоему письму. Мы будем обязательно переписываться. Дело это хорошее и нужное для души. О чем же мне тебе рассказать? Живу я не очень хорошо, потому что болею. Зубы болят и нервы зубные и надкостница. А зубов у меня, признаться, мало, и как они только болят так сильно! Настя растет. Человек она серьезный и часто меня озадачивает. За словом она в карман не лезет».

«12 августа <1989 г.> С удовольствием читаю твои письма. И хорошо, очень живо вижу из них Петю⁵¹, тебя самого. Видеть вас — хотя и через письма — приятно. А почерк твой становится похожим на Вавин. Я даже не сразу, по первой видимости, понял, где кончаешь писать ты и где начинается Вава. Насте не повезло. Осыпало ей подбородок. Это мешает и ей, и нам. Но временами она бывает, несмотря ни на что, веселой и симпатичной. В отличие от Насти, я симпатичным, кажется уже не бываю. Хотя желание быть у меня имеется».

Литература

1. Маймин Е. А. О русском романтизме. Русская философская поэзия. Лев Толстой. Путь писателя. Воспоминания. Переписка. Псков: ПсковГУ, 2015 («Псковская историческая библиотека»).
2. Вольперт Л. И. Человек, который умел всех понимать (памяти Евгения Александровича Маймина) // Третьи Майминские чтения. Псков: ПГПИ им. С. М. Кирова, 2000. С. 50–59.

УДК 821.161.1

П. Е. Бухаркин
Санкт-Петербург, Россия

НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ ОТКЛИК НА КНИГУ Е. А. МАЙМИНА «Я ИХ ПОМНЮ»

После выхода в свет в 1989 году книги рассказов Е. А. Маймина о ней была написана рецензия, оставшаяся неопубликованной. В статье рассказывается история создания рецензии, приводится ее текст и указывается на актуальность книги Маймина для нашего времени.

Ключевые слова: *литературоведение, литература, война, русская литература XIX века, Маймин, повествователь.*

P. E. Bukharkin
Saint-Petersburg, Russia

UNPUBLISHED RESPONSE ON THE BOOK «I REMEMBER THEM» BY E. A. MAJMIN

After the publication of the collection of stories by E. A. Majmin in 1989 there was written a review on this book, that haven't been published. The article tells the story of creation of the review, delivers its text and stresses the relevance of Majmin's book for our time.

Key words: *literary criticism, literature, war, nineteenth century Russian literature, Majmin, narrator.*

Данный текст имеет весьма неопределенную жанровую природу: он — не совсем статья, и совсем не мемуар; определить же его как рецензию (хотя в основу положена именно рецензия) тоже представля-

⁵¹ Младший брат Коли Мажары.

ется не вполне оправданным. Пожалуй, вернее всего его следовало бы назвать выплывшим из прошлого откликом на художественную прозу Евгения Александровича Маймина. Отклик этот датируется 1990 годом и, тем самым, отражает реакции и переживания уже четвертьвековой давности. Мне сегодняшнему он кажется и несколько наивным, и отчасти устаревшим. Очевидно, что сейчас я написал бы о рассказах и очерках Е. А. Маймина в чем-то по-иному. Однако не хочу в маленькой этой статье ничего менять — пусть она останется, возможно, и не очень важным, но безусловно исторически достоверным свидетельством той реакции, которую книга Евгения Александровича могла вызвать — и вызывала, во всяком случае, у некоторых читателей, — двадцать пять лет назад.

Начну с обстоятельств, вызвавших к жизни мою рецензию. К Е. А. Маймину-литературоведу я относился, начиная с самой ранней филологической моей юности, т. е. с середины 1970-х годов, с глубоким почтением, высоко ценя в нем разносторонность, сочетающуюся с особым отношением к предметам своего исследования. Данное отношение вернее всего было бы назвать каким-то своеобразным сопереживанием, которое наделяло его труды редкой интеллектуальной деликатностью (ныне думаю — иногда, возможно, даже и чрезмерной). Испытывал я (впрочем, позднее, в 80-е уже годы) к Евгению Александровичу и самую сердечную благодарность — в нелегкое для меня время очень меня он поддержал, выступив оппонентом на защите кандидатской диссертации. Знал я и о том, что Маймин пишет художественную прозу — от А. В. Чичерина, который неизменно отзывался о повествовательных опытах Евгения Александровича в самых лестных для них выражениях. Так что к выходу в свет в 1989 году небольшой книжки «Я их помню» я был вполне подготовлен и имел по отношению к ней двойную положительную пресуппозицию (определяемую и моим общим отношением к Евгению Александровичу, и отзывами А. В. Чичерина).

Впечатление от чтения книги такой пресуппозиции полностью соответствовало. Эту свою реакцию я и постарался выразить в статье, которой дал название, для меня связанное с главным моим мысленным ощущением от прозы Маймина — «Правда о людях». Печатная ее судьба оказалась весьма незавидной: несмотря на активные усилия Л. А. Дмитриева, пытавшегося опубликовать ее в «Неве», ни там, ни где-нибудь еще она не появилась. Радуюсь, что послал машинопись самому Евгению Александровичу, в противном случае он о ней и не узнал бы. А вот сейчас решаюсь предать так давно написанные строки гласности — и с памятью о незабвенном Евгении Александровиче, и потому, что полагаю его книгу ныне, возможно, даже более важной, нежели она была в 1989 году.

«Правда о людях (О книге Е. А. Маймина «Я их помню»)»

Евгений Александрович Маймин известен как ученый-филолог, автор книг о Пушкине, Льве Толстом, Фете, русской философской поэзии и др. Работы эти, написанные превосходно, глубоко и чутко, заслуженно пользуются признанием и авторитетом. Но вот сейчас маститый литературовед выступает в новом, по существу неведомом читателю облике — в качестве прозаика, а если точнее — в роли творца повестей и рассказов (ведь труды о Пушкине или Фете — тоже проза и весьма хорошая).

Литературовед, создающий художественные произведения, — ситуация достаточно знакомая, ведь грань между литературоведческой наукой и собственно творчеством зыбка и неопределенна. Но, как правило, художественные тексты филолога-писателя несут на себе отпечаток его научной деятельности, являются, так сказать, филологическими. Порою это вполне явно, например, сочинения В. Б. Шкловского, «Мой временник» Б. М. Эйхенбаума, романы-исследования Б. И. Бурсова или замечательная документальная проза Л. Я. Гинзбург, непосредственно соотнесенная с ее литературоведческими книгами «О психологической прозе» и «О литературном герое». Иногда же связь эта менее очевидна (поэзия В. Г. Адмони, В. А. Мануйлова, М. М. Морозова или же историческая проза Е. Ланна), но при некотором читательском усилии и здесь она становится ясной. А вот в случае с Е. А. Майминым положение кажется совсем иным. Повесть, рассказы и очерки, вошедшие в его книгу «Я их помню», на первый взгляд, совсем не связаны с его научными работами; писательство и литературоведение разворачиваются у него, казалось бы, в разных плоскостях. Исключение составляет лишь эссе-воспоминание о Борисе Викторовиче Томашевском, заключающее книгу. Но оно занимает в ней совсем особое место и общей картины не изменяет.

Почти все собранное Е. А. Майминым под одной обложкой — о войне. Одни произведения — только о ней: повесть «За рекою — белые домики», рассказы «В санитарном поезде», «Нам хочется есть», очерк «Капитан Петров». В других временные границы повествования шире, туда попадают и пред- и послевоенные годы (рассказы «Улыбнись, мой милый», «Теорема Ферма», «Сорокопятка», «Возвращение», очерки «Комбат Бурцев», «Боец Гасанов»). Однако и здесь именно военные события оказываются главными, определяющими судьбы героев, кульминационными.

Итак, еще одна, тысячная, если уже не десяти тысячная, книга о войне. Смог ли автор обнаружить какие-то новые подходы к этой теме, опасной и своим величием, и своей избитостью? Что несет его книга нам, отделенным от военных лет почти полувеком, погруженным в более чем бурные события нашего времени? Остался ли писатель в хронологических рамках изображаемого, в плену прошлого или в движении своей художественной мысли вышел к более общим и насущно потребным сейчас и всегда проблемам?

Пытаясь ответить на эти вопросы, прежде всего укажу на общий эмоциональный тон книги, отчетливо проявляющийся в образе рассказчика, без сомнения, главного героя, объединяющего части сборника в единое целое. В одних сочинениях он фигурирует как «я» («Теорема Ферма», «Сорокопятка», «Возвращение», очерки), в других — носит иную фамилию, облекаясь плотью и кровью вымышленного персонажа (Володя Дубравин в «Улыбнись, мой милый»), в третьих, теряя конкретность, присутствует как всезнающий и всечувствующий сопереживатель, нечто подобное рассказчику в «Бесах» или «Братьях Карамазовых» (повесть «За рекою — белые домики», рассказ «В санитарном поезде»). Автобиографизм, который отчетливо, хоть и не прямо, не декларировано, ощущается на страницах книги, придает этому многоликому герою-повествователю особую убедительность и некую плотность, усиливает ту уже упоминавшуюся эмоциональную атмосферу, источником которой он и является. Ее можно определить такими словами как мягкость, простота, скромность. Кажется странным — повествование о страшных годах войны и вдруг — теплота, бережность. Но это действительно так. И данные свойства очень органично вытекают из характера рассказчика, все видящего, находящегося в центре событий и вместе с тем ступенькающегося, рассказывающего не о себе, а о других. Исключение — «Улыбнись, мой милый», где главный персонаж — Володя Дубравин — и есть ипостась майминского рассказчика, только не самораскрывающегося, а изображенного посредством чужого слова. Но и здесь лишь кажущееся исключение, ведь на самом-то деле не Володя центр рассказа, а его отец и мать, другие окружающие его люди. Именно в них, в этих людей, живущих и умирающих рядом, всматривается главный герой прозы Маймина. Всматривается, движимый симпатией и состраданием. Вот Василий Максимыч, персонаж «Сорокопятки». Ничем, казалось бы, не выдающийся, контуженный нарушитель спокойствия на улицах Пскова. Но в беседе с ним Геннадий Петрович (все тот же автобиографический рассказчик) обнаруживает в нем подлинное величие; и читатели рассказа начинают понимать, что перед ними не опасный чудак, а один из тех, кто вынес на своих плечах все страшные тяготы ужасающей войны. Или герои очерков: комбат Бурцев, боец Гасанов. Легко представить бойца Гасана Али оглы Гасанова характером комическим, едва ли не шутовским: беседа с начальником патруля, случай во время несения им караула, поведение в офицерской столовой. Он действительно вызывает улыбку, но улыбку не язвительную, а добрую, располагающую к нему, подлинному, хоть и странному человеку. И вполне мотивированной оказывается героическая его гибель: со связкой гранат выходит он навстречу немецкому танку. В смешном тридцатилетнем и нескладном человеке, «неважном» солдате раскрыт Майминым настоящий герой.

Пожалуй, особенно отчетливо умение автора увидеть лучшее в людях проявляется в рассказе «В санитарном поезде». Тяжело раненых везет поезд на восток. Боль, мучения, маячащая перед многими смерть. Люди страдают, они озлоблены, ссорятся, умирающего от страшной раны молодого парня принимают за ловкача, специально растрavляющего свою рану, чтобы не воевать. Но и тут сквозь раздражение и зло проглядывает в людях хорошее, и в конце концов поведение их свидетельствует о внутренней, хотя и замутненной красоте.

Добро — вот ключевое понятие всей майминской прозы. В любом своем персонаже автор видит человека, запечатлевшего в своей душе образ добра. При этом, что крайне важно, такая позиция не оборачивается слащавой сентиментальностью и слабостью. Тонко, но достаточно сильно звучит и критический голос. Любовь к человеку и стремление обнаружить в нем положительное начало не означает, что плохое просто не замечается. Нет, отклонения от добра, какие бы незаметные они ни были, выявляются и разоблачаются. Вот один из героев повести «За рекою — белые домики» майор Мухомор. Казалось бы, прекрасный командир: переживает за своих бойцов, не боится скандала, чтобы помочь им. Но... но слишком он щеголеват, чересчур подтянут, в поведении его нет-нет да и проглянет искусственность, игра. Его пронзительно-тонкий голос, обороты речи, хлыст — все невольно заставляет вспомнить Суворова. Не самим собою, но кем-то другим пытается быть Мухомор. Это и уводит его от добра, нераздельно слитого для Маймина с простотой. Внутренняя пустота героя (хотя, конечно, относительная) ярко проявляется в финале повести. Погибли разведчики; майор жалеет о них. Но в самих словах сочувствия, обращенных к командиру разведвзвода, проскальзывает фальшь: «Понимаю. Понимаю, брат, — говорит Мухомор. — Но ничего. Не расстраивайся, Горбунов. Что люди погибли — на то война. А за подбитые танки — моло-

дец! Подбитые немецкие танки я тебе не забуду. К ордену представляю. И орлов твоих тоже. Посмертно» [1, с. 90]. Как-то плоско и даже оскорбительны эти утешения, ведь человеческие жизни наградами не искупишь.

Последний взгляд автора на героя: «Подтянутый, торжественный, с хлыстом в левой руке, провожает глазами танкового майора Мухомор. Со свойственным лишь ему одному изяществом поднимает он правую руку к головному убору. Не сразу опускает ее. Это у него знак высокого удовлетворения» [1, с. 93]. Удовлетворения многим: началом наступления, ожидаемой победой, но едва ли не главное — самим собой. А что недавно узнал он о гибели своих разведчиков — ну так ведь «на войне как на войне» — «лес рубят, щепки летят».

Тут я, конечно, огрубляю. Такой прямолинейности в повести (и вообще в сочинениях Маймина) нет. Все дается без нажима, не в лоб, мысль не бьет в глаза, а выводится читателем из прочитанного. Есть тут что-то толстовское, заставляющее вспомнить «Войну и мир» или «Анну Каренину», да и не одного Л. Толстого, но и других авторов XIX столетия.

Но здесь надо остановиться и вернуться к мысли, высказанной в начале статьи. Вернуться, чтобы ее оспорить. Ведь если есть у Маймина-писателя сходство с Толстым, то значит писательство и литературоведение и у него пересекаются. Да, на первый взгляд, Маймин-художник и Маймин-филолог далеки друг от друга, но более пристальное чтение обнаруживает их внутреннее родство, глубинное единство. Центральное свойство майминского восприятия жизни — любовь; с любовью видит и изображает он людей, обнаруживает в самых незаметных — красоту и одновременно мягко, ненавязчиво, но строго осуждает отклонения от нее. Но ведь это — важнейшее качество великой русской литературы XIX века, тех писателей, которыми Маймин специально занимался — Пушкина, Л. Толстого, Чехова. Литературоведческие штудии подготовили художественное творчество; рассказы, очерки, повесть продолжают ту высокую линию отечественной культуры, которую их автор до того исследовал филологически. Прежде он говорил о ней как ученый, теперь развивает ее как писатель. И книга «Я их помню», тем самым, наследница нетленных традиций русской словесности.

Вовсе не хочу сказать, что Маймин равен Толстому или Пушкину. Нет, голос его скромнее и негромкий. Иногда, особенно в диалогах, старомоден. Временами заметен налет книжности: так, как беседуют тяжело раненые и страдающие персонажи рассказа «В санитарном поезде», в действительности, все же, не говорят. Нередко и сюжетные ходы слишком знакомы, приближаются к привычным, стертым — формулам — например, гибель Гасанова под танком. Впрочем, ощущения дурной литературности не возникает. Слишком все прочувствовано и пережито автором, слишком проникновенно и искренне звучат произносимые им слова. Вслушиваясь в них, постепенно понимаешь, что непритязательный авторский голос говорит о вещах необычайной важности для нас, значимых именно сейчас. И стоит его послушать сквозь музыку, шум и треск более мощных, притягательных и часто опасно-соблазнительных литературных голосов. Каждая страница прозы Маймина свидетельствует о том, что люди добры и их надо ценить, что главное в отношении к другим — любовь и сочувствие, ведь перед нами — люди. И любовь эта не влечет к пассивности и бессилию, нет, она обличает зло, раскрывает пустоту и ложь, но сама при этом злом не становится. В наше напряженное время споров и поисков как раз этого-то и не хватает. Многие и разные люди в последние год-два с тревогой констатируют всеобщее ожесточение и нетерпимость. Как побороть их? Книга Маймина дает на это тихий, но внятный, освященный высочайшими духовными традициями, ответ — любовью. В ней есть то, чего так нам не хватает — милосердие, которое не столько в создании шумных организаций и их пропаганде, сколько в отношении к людям, как к ближним своим.

В начале статьи я спрашивал — удалось ли автору создать книгу, поднимающуюся над конкретикой изображаемых событий и нужную сегодня. Без сомнения, удалось. Сборник «Я их помню» несет, выражаясь словами писателя, правду «о людях: об их надеждах, об их ошибках и любви» [1, с. 134]. Правду, неоспоримость которой в том, что живописуя своих героев, Е. А. Маймин не забывает, что перед ним — человек, который, как несколько высокопарно выражались ранее, есть венец творения.

Р. С. Преамбулу к моему давнему тексту я закончил тем, что полагаю книгу Е. А. Маймина сейчас в особой мере своевременной, актуальной даже в большей степени, нежели прежде. На этом — в виде краткого комментария — я и хочу закончить.

Если попытаться коротко выразить то, о чем я хотел сказать четверть века назад, то главную цель книги «Я их помню» — и человеческую, и художественную — и ее основной пафос можно определить

как корректировку чудовищного опыта войны духовным опытом русской литературы. Литературы, не закрывающей глаза на существующее в мире зло, не пытающейся выдать его за добро, но стремящейся смягчить это зло, эту неправду (а война всегда несет в себе зло и неправду) совсем иными категориями бытия: любовью, состраданием, милостью. Бессмысленно отрицать войну как горестный факт человеческой жизни — она была, есть и будет. Но каким образом должен реагировать на нее человек: поддаваясь зловещему ее угару или же внутренне противостоя ей, т. е. оставаясь человеком в том его понимании, что свойственно европейской культуре, во всяком случае, в течение двух последних тысячелетий, в христианскую эпоху? Небольшая книжка Евгения Александровича Маймина дает на грозный этот вопрос (крайне остро звучащий сейчас) ответ совершенно недвусмысленный и очень весомый, ответ, продиктованный духовным содержанием русской культуры, прямым порождением и, одновременно, достойной частью которой она и является.

Литература

1. Маймин Е. Я их помню. Л.: Лениздат, 1989.



**II. Творчество А. С. Пушкина
в литературном контексте
XVIII–XX веков.
Проблемы романтизма**

О ЛИТЕРАТУРНОМ «БЕССМЕРТИИ»

Предмет статьи — парадокс литературного «бессмертия» и литературной памяти. В историко-литературном процессе той или другой эпохи основную роль играет не столько объективное представление об уровне дарования того или другого писателя, сколько общее представление о его индивидуальности. Здесь значимыми оказываются именно те словесные обозначения, которые не принимались современниками, но с охотой брались на вооружение потомками.

Ключевые слова: Литературное мнение, маска, профессионал, нарушение правил, личность, Хвостов, Шаликов.

V. A. Koshelev
Arzamas, Russia

ABOUT THE LITERARY «IMMORTALITY»

The subject of the article is the paradox of literary «immortality» and literary memory. In the historical-literary process of that or another epoch a major role plays not an objective picture of the level of talent of one or another writer, but a general idea of his personality. Here become significant precisely those verbal designations which were not accepted by contemporaries, but eagerly taken into service by the descendants.

Key words: Literary opinion, mask, professional, violation of rules, personality, Chvostov, Shalikov.

В январе 1813 года К. Н. Батюшков в шутовском письме к Н. Ф. Грамматину пронизательно заметил: «Вы мою музу называете *бессмертной*; за это вам очень благодарен; я все похвалы от друзей моих и от людей, которых уважаю, принимал за чистую монету, но здесь вижу насмешку, или шутку, или ошибку, или что вам угодно. У нас бессмертных на Парнасе только два человека: Державин и граф Хвостов. И тот и другой — чудесные люди: первый — потому, что не зная грамоты, пишет как Гораций, а другой — потому, что пишет 40 лет и не знает грамоты, пишет беспрестанно и своим бесславием славен будет в позднейшем потомстве. Между сих великих мужей все стоящие — смертны, а я — все самолюбие в сторону — хуже того и хуже другого» [1; т. 2, с. 238–239].

Интересен бытовой контекст этого заявления. С осени 1812 г. Батюшков среди «московских беглецов» жил в Нижнем Новгороде. Там он познакомился с генералом А. Н. Бахметевым (лишившимся в Бородинском сражении ноги и лечившимся в Нижнем), сумел устроиться к нему адъютантом — и готовился уехать на войну. В декабре он надумал съездить из Нижнего в Вологду: навестить перед отъездом сестер и П. А. Вяземского, бежавшего из Москвы в Вологду. Ехал по зимней дороге (ср. в том же письме: «Я думаю, что такой зимы и в Лапландии не бывало...»); в Костроме встретил директора тамошней гимназии Николая Федоровича Грамматина (с которым познакомился в начале 1812 г. в Петербурге).

Грамматин (ровесник Батюшкова, воспитывался в Московском Благородном пансионе вместе с Жуковским) был типичным «хорошим писателем»: исправно сочинял стихи (преимущественно «русским размером»), переводил «славянские песнопения» (вроде «Краледворской рукописи») и т. д. Злоязычный А. Ф. Воейков в «Парнасском адрес-календаре...» обозвал Грамматина «ветошником русских писателей», который «перекраивает новые пьесы из старых лоскутьев и перекрашивает в свои чужие поношенные стихотворения» [2, с. 599]. Живя в провинции, он в литературных пристрастиях исходил из «массового» представления о *славе*: «славен» тот писатель, кто «прославлен» в людских мнениях. Именно слава дает права на «бессмертие»: правила искусства вечны, и ничто действительно ценное здесь не теряется.

Батюшков представляет принципиально иную оценку: с его точки зрения, сиюминутные литературные «хваления» и мнения читательской «толпы» мало что значат. Он уже ощущает себя литературным «профессионалом» и готов предъявить поэтической *славе* те условия, которые позднее будут осознаны в понятии «гамбургский счет»:

«Гамбургский счет — чрезвычайно важное понятие.

Все борцы, когда борются, жулят и ложатся на лопатки по приказанию антрепренера.

Раз в году в гамбургском трактире собираются борцы.

Они борются при закрытых дверях и завешанных окнах.

Долго, некрасиво и тяжело.

Здесь устанавливаются истинные классы борцов, — чтобы не исхалтуриться.

Гамбургский счет необходим в литературе» [3, с. 331].

Профессионал непременно должен оценивать литературные открытия по «гамбургскому счету». В возникновении интереса публики к тому или другому произведению всегда присутствуют «привходящие» обстоятельства: соответствие произведения времени его появления, необходимый «пиар», отношение власть имущих, мода на то или другое явление культуры и т. д. Профессионал обязан элиминировать все эти «социально-оценочные» обстоятельства и воспринять новое художественное явление исключительно с точки зрения его внутренних открытий, определяющих в конечном итоге право на «бессмертие».

Но с «профессиональной» точки зрения Батюшкова в российской литературной обстановке начала XIX столетия право на бессмертие заслужили *только два* писателя. Соединение имен парадоксально: Г. Р. Державин, чьи особенные заслуги в словесности давно и безусловно признаны в разных слоях общества, который и сам привык считать себя «великим», и столь же безусловный графоман, предмет для насмешек литераторов самых разных группировок — Д. И. Хвостов. «Бессмертные» возникают на противоположных концах литературной «табели о рангах»: самый «вознесенный» — и самый осмеянный, «опущенный».

Оба эти выделенные Батюшковым поэта, между прочим, много писали о собственном «бессмертии». Так, в 1795 г. Державин опубликовал известное стихотворение «Памятник», оригиналом которого стала известная ода Горация (кн. III, ода 30). Позднее, составляя первый том своих сочинений, поэт поставил «Памятник» в самое ударное место — в конец. Исходная ода Горация дышала уверенностью поэта в своем бессмертии — ибо бессмертно человеческое слово. Эту же мысль выражал и Державин, но с «национальным» уточнением: «И слава возрастет моя, не увядая, / Доколь *славянов род* вселенна будет чтить...» [4].

Второй том собрания своих сочинений 1808 г. Державин заключил стихотворением «Лебедь», тоже подражавшим оде Горация (кн. II, ода 20), в котором он выразил уверенность в своем поэтическом призвании и основанной на ней надежде на бессмертие: «...будучи любимец Муз, / Другим вельможам я не равен, / И самой смертью предпочтусь...».

В последнее десятилетие жизни слава Державина-поэта поувяла, но очередные тома собрания сочинений он продолжает завершать стихами, уверявшими в собственном бессмертии. Третий том завершался «Признанием», четвертый — «Венцом бессмертия». Пятый, последний том, заканчивался стихотворением «Полигимнии» (1816), которое венчалось восклицанием в состоянии экстаза: «Буду я, буду бессмертен!..»

И граф Хвостов об этом предмете не переставал размышлять. Расцвет его творчества пришелся уже на старческие годы: он стал популярен уже на шестом десятке. А на восьмом — создал следующее стихотворение — «В мой альбом, 1826 года»:

Восьмидесяти лет старик простосердечный,
Я памятник себе воздвигнул прочный, вечный:
Мой памятник, друзья, мой памятник альбом;
Пишите, милые, и сердцем и умом,
Пишите взапуски, пишите, что угодно;
Пускай перо и кисть играют здесь свободно,
Рисует нежность чувств стыдлива красота,
Промолвит дружбы в нем невинной простота;
Я не прошу похвал, я жду любви совета:
Хвостова помните, забудьте вы поэта [5, с. 162].

«Стихи эти едва ли не новаторские, — замечает современный исследователь, — кто из современников Хвостова додумался с такой дерзостью переакцентировать горацианскую формулу *exegi monumentum*, подав ее со снижающе домашней, альбомно-мадригальной интонацией? И чей еще памятник заканчивается столь странной рекомендацией — “забыть поэта”?» [5, с. 6]. Впрочем, особенное «новаторство» виршей Хвостова могло быть осмыслено только сознанием человека XX столетия, обогащенного откровениями русского модернизма. В начале XIX столетия подобного «модернизма» попросту не воспринимали.

Не воспринимал его и сам Хвостов, который в автобиографии заявил о себе как о «знаменитом в своем отечестве муже»: «Дела его и заслуги своему отечеству столь были обширны, что поместить оныя в себе может одна только соразмерная оным память, и то токмо при систематическом и притом раздельном повествовании оных» [6, с. 571]. Для осуществления этого предприятия он (вспоминал М. А. Дмитриев)

«так любил дарить свои сочинения и распространять свою славу, что по дороге к его деревне <...> дарил свои сочинения станционным зрителям, и я видел у них приклеенные к стенке его портреты. Замечательное славолубие во всех видах, и феномен метромании!» [7, с. 223].

При этом Хвостов и Державин оказываются сопоставимы по особенному отношению к литературе и «литературности»: оба воспринимали себя прежде всего в роли «многогранного сочинителя», ощущали себя необходимыми атрибутами литературного ландшафта.

Ведь ландшафт — неважно, плохой или хороший — принципиально «природоподобен». Как известно, «у природы нет плохой погоды». Но запоминается либо «погода» очень хорошая, либо — очень плохая. Если же она не плохая и не хорошая — то и в памяти не задерживается. А Хвостов-таки обрел «бессмертие»: его имя встречаем, например, в недавнем словаре русских писателей, предназначенном для школьников. Он, в отличие от большинства современников, попал туда «как почти мифологизированный пример бесплодных усилий поэта при отсутствии таланта — пример грустный и забавный одновременно» [8, с. 519].

Кроме того, соединив в «праве на бессмертие» Державина и графа Хвостова, Батюшков указал общую для «бессмертных» черту — их принципиальную *безграмотность*. Державин, по его мнению, «не зная грамоты, пишет как Гораций»; Хвостов — «пишет 40 лет и не знает грамоты». В понятие «грамота» вкладывается прежде всего знание *правил* поэзии, ибо сама поэзия, как отмечал Н. Ф. Остолопов, современник названных авторов, «есть вымысел, основанный на подражании природе изящной и выраженный словами, *расположенными по известному размеру*» [9; ч. 2, с. 400]. Но Державин, сопоставленный с поэтическим «образцом» — Горацием, приобрел славу именно своим нарушением «известных размеров» и правил создания од и иных поэтических «безделок». Не признает подобной «грамоты» и Хвостов.

Оба поэта становятся, таким образом, бессмертными именно потому, что получают *право на нарушение правил*. Именно «нарушения» Державина смело разрушили границы классицистической оды. Но не менее показательны и «осмеянные» нарушения графа Хвостова, восхищавшие современников. Вот что отметил тот же М. А. Дмитриев: «Его сочинения замечательны не тем, что они плохи: плохими сочинениями нельзя прославиться, так как не прославился своими Николев. А он, в Петербурге и в Москве, составил себе *имя* тем, что в его сочинениях сама природа является иногда навыворот. Например, известный закон оптики, что отдаленный предмет кажется меньше; а у него в притче *Два прохожие* сперва кажется им издали *туча*; потом она показалась *горою*; потом подошли ближе, увидели, что это *куча*. У него, в тех же притчах, *осел* лезет на рябину и крепко *лапами* за дерево хватает; *голубь* — разгрыз *зубами* узелки; *сума* надувается от *вздохов*; *уж* — становится *на колени*; *рыбак*, плывя по реке, *застрелил лисицу*, которая не видала его потому, что шла к реке *кривым глазом*; *вор* — ружье наметил *из-за гор*. И множество драгоценностей в этом роде, особенно в первом издании его притчей 1801 года» [7, с. 197].

Но как определить *границы* подобных «нарушений правил»? Почему одни «нарушения» воспринимаются современниками как признак гениальности (и «безграмотность» провоцирует на сопоставления с Горацием), а другие предстают досужими и глупыми нелепостями? Но почему-то и нелепостями — «драгоценностями»! — тоже можно «прославиться».

Да и только ли нелепости можно отыскать в оригинальных притчах Хвостова: «Как хочешь, так кусай и злися; / Но только не воняй!» («Лев и Клоп»); «Для истинных друзей доволен и чулан» («Сократов дом»); «Червяк ползет вперед, не так, / Как рак» («Червяк и собака»); «Все на земле беды родятся от полета: / Ползя, / Упасть нельзя» («Орлица и Черепаша»). И так далее — ну где еще прочитаешь такие моральные сентенции, как не у Хвостова?

В «Парнасском адрес-календаре...» Воейкова характеристика Хвостова кажется издевательской: «Гр. Д. И. Хвостов, обер-дубина Феба в ранге провинциального секретаря; обучает иппокренских лягушек квакать и барахтаться в грязи» [2, с. 600]. Воейков делает упор на «провинциальную» славу писателя и на «несоответственный» истинному творчеству «лягушиный» лад его песнопений, но это не ставит под сомнение саму идею будущего бессмертия поэта, хотя бы среди обученных им «лягушек», которые, по определению, «квакают» не по правилам.

Впрочем, понятие литературной *славы* совсем не напрямую связано с *новаторством*. М. А. Дмитриев, специально размышлявший об этой проблеме, приводит еще ряд примеров такой «незаконной» славы. Вот он вспоминает о знаменитом последователе Карамзина П. И. Шаликове: «Талант князя Шаликова известен: вялость мыслей и слога, поддельная чувствительность <...> Когда дядя мой станет, бывало, падать на его пустоту, холодность и вялость, то Карамзин прекрасно защищал его, говоря, что в нем есть *что-то тепленькое*. Кн. Шаликов был один из тех несчастливых подражателей, за которых упрекали Карамзина его противники, как будто хороший писатель виноват, что бездарная толпа идет по следам его».

Казалось бы, все понятно. Но почему из подражателей Карамзина выделился именно Шаликов: «...с одного конца России до другого, кому не было известно имя князя Шаликова? — Добейтесь до такой известности! — Гоголь, которого талант был так силен в живописи <...> никогда не пользовался такой известностью. — Чему приписать это? — Времени! — Тогда читали *много*, читали *все*, не мудрствуя лукаво, и потому находили больше удовольствия в чтении; но были благодарны писателю не только за удовольствие, а и за самый труд его, за желание доставить удовольствие читателям. <...> Тогда всякому автору приписывали дарование, в той или другой степени, но отличающее его от людей обыкновенных» [7, с. 203, 207].

Сравнение с Гоголем — не случайно: Шаликов умер в феврале 1852 г., одновременно с Гоголем, хотя был на 40 с лишком лет старше. Никаких особенных «новаций» в литературное творчество он не вносил — просто представил школу «чувствительной» прозы Карамзина в ее крайнем эпигонском проявлении. Небогатая тематика его творений отражена в надписи к его портрету, написанной И. И. Дмитриевым: «Янтарная заря, румяный неба цвет; / Тень рожи; в ночь поток, сверкающий в долине; / Над пещкой соловей, три грации в картине — / *Вот все его добро...*» [10, с. 230]. Но с этим, не слишком обширным, «добром» он-таки достиг немалой известности (и, между прочим, попал в тот же энциклопедический словарь для школьников, что и Хвостов)! Да и самого Шаликова в свое время так и величали: «московский граф Хвостов» [11]. Многочисленные труды его прочно забыты и двести лет не переиздавались; никто сейчас и не думает их почитать — а вот на тебе: славное имя осталось!

Может быть, дело в той читательской аудитории, на которую ориентировался Шаликов? Он, к примеру, издавал журналы с характерными названиями «Аглая» или «Дамский журнал» и заявлял: «...*нежное чувство женщин* будут одним из главных предметов моего внимания». Может быть, эта «нежная чувствительность» автора и стала причиной славы? А. С. Пушкин открыл первое издание «Онегина» «Разговором книгопродавца с поэтом» (1825), куда включил, по его собственному указанию, «мадригал кн. Шаликову». Здесь поэт, отказываясь воспевать «милых дам», говорит книгопродавцу: «Пускай их Шаликов поет, / Любезный баловень природы». А в письме к П. А. Вяземскому добавил о Шаликове: «Он милый поэт, человек, достойный уважения, и надеюсь, что искренняя и полная похвала с моей стороны не будет ему неприятна. Он именно поэт прекрасного пола» [12; т. 13, с. 144]. На этот «мадригал» Шаликов ответил большим стихотворением «К Александру Сергеевичу Пушкину на его отречение петь женщине» — сам он от прекрасного пола «отречься» не собирался.

Но шаликовское «бессмертие» вовсе не сводилось к роли «дамского угодника». Воейков в «Парнасском адрес-календаре...» выдал следующую остроту: «Кн. П. И. Шаликов, присяжный обер-волокиста, князь вралей; находится при составлении из канареишных яиц для Феба яишницы и при собрании для него же жемчужной росы и любовных вздохов» [2, с. 599]. Здесь отмечается прежде всего нарочитая «легковесность» и ненужность тех предметов, которые волнуют «обер-волокисту»: «канареишная яишница» и «жемчужная роса» суть данности той откровенной и мелочной «литературности», которые связываются с фигурой Шаликова. «Поэт присяжный, князь вралей» — это цитата из «Видения на берегах Леты» Батюшкова, где Шаликов предстал, как «пастушок»: «Вот мой венок и посошок, / Вот мой букет цветов тафтяных, / Вот список всех красот упрямых, / Которыми дышал и жил, / Которым я насильно мил...» [1; Т. 1, с. 374] Все это данности того условно-литературного антуража, который абсолютно неприменим в действительном бытии человека.

Именно эта «неприменимость» вызывает у Батюшкова-«профессионала» раздражение. Вот он отмечает в записной книжке 1810 года: «Отчего Кантемира читаешь с удовольствием? — Оттого, что он пишет о себе. Отчего Шаликова читаешь с досадою? — Оттого, что он пишет о себе» [1; т. 2, с. 25]. Предметом чтения из Шаликова было как будто двухтомное сочинение «Путешествие в Малороссию» (1803), где автор описывал не то, что он *видел* на Украине, а то, что *чувствовал*: возле какого-нибудь ручейка или рожицы путешественник предается «чувствительным» воздыханиям с обильным цитированием европейских сентименталистов...

Но Шаликов упорно придерживался именно этого отысканного им литературного «поля». В литературном ландшафте он увидел, наконец, свое, пусть и смешное, «местечко». То, которое превращало его в постоянную мишень для литературных насмешек — но зато *свое*, никем из других подражателей Карамзина не занятое. И — занял его раз и навсегда. И этим заслужил право на бессмертие.

А самое главное, что оба этих странных носителя литературного «бессмертия» были, в сущности, добрыми и светлыми людьми. Все абсолютно современники непременно отмечают добросердечие в качестве коренной черты их характера.

Вот как характеризовал Хвостова П. А. Катенин: «Добрый, ласковый старец, который во весь век ни против кого, кроме себя самого, грешен не бывал» [13, с. 215]. У этого добряка, между прочим, было

фантастическое, идеальное представление о литературе как дружеском союзе писателей, творящих в мире и согласии. Он не любил ничего «осмеяния», презирал сатиру и искренно считал, что «ругательства злобного и несчастного сочинителя обращаются ему самому в посрамление». При этом именно ему, проповеднику всеобщего согласия, пришлось испить всю горечь литературной злобы: множество эпиграмм, пародийных речей и откровенных насмешек в течение тридцати последних лет жизни...

Иногда насмешки над Хвостовым переходили все границы. Так, весной 1812 г. в Петербурге, на заседании Общества любителей словесности наук и художеств молодой Д. В. Дашков произнес речь по поводу избрания в члены Общества графа Хвостова — и с жестокой иронией публично высмеял бездарного стихотворца [См: 14, с. 105–113]. Узнавший об этом москвич Вяземский, который сам написал множество пародий и эпиграмм на Хвостова («Хлыстова», «Свистова», «Графова» и т. д.), — возмутился и в письме к Батюшкову попенял приятелю, что тот «вдался в петербургскую глупость». Речь Дашкова его возмутила: «Остроты в ней нет, подлости много. *Лежачего не бьют*. Что за мудрость обругать старика, который хотя и дурно пишет, но нимало не заслуживает никакого внимания. Пусть его пишет!» Сама же эта речь — аморальна: «После этого вы уже пойдете по улицам показывать голые жопы прохожим. Что за пажеские шутки такие?..» [15, с. 130]. Вяземский возмущен именно тем, что нарушена *граница* между условной литературностью и реальной действительностью: зачем обижать безобидного старика?

Надобоно признать, что носители литературного «бессмертия» были совсем не красавцами. Хвостов — «подзобок на груди и подогнув колена» (так — в эпиграмме И. И. Дмитриева). Шаликов — худощавый черноволосый грузин (он происходил из обедневшего княжеского рода), с большим носом, густыми бровями, черными бакенбардами, в зеленых очках, с неперменным розовым или голубым платком на шее. Он любил говорить «фигурно» и витиевато, держался неестественно и все время разыгрывал роль «вдохновенного поэта». Как многие грузины, он был самолюбив, раздражителен. Но — отходчив и незлопамятен, что, кстати, было удобно для его противников, увидевших в этом добряке удобную мишень для нападения и достаточно злых эпиграмм.

Этот пылкий «грузинец» стал, между тем, необходимой принадлежностью Москвы, что с грустью заметил — уже после его смерти — тот же М. А. Дмитриев: «Его нежные бульварные похождения невообразимы! Иногда за это ему случалось нападать или в неприятные, или в смешные приключения, которые не подлежат скромному описанию, но которые забавляли его современников! <...> Он был очень оригинален. Нынче оригиналы так редки, бульвары и гулянья сделались так пошлы, что для современников князя Шаликова — его именно недостает на Тверском бульваре, как необходимой принадлежности» [7, с. 205]. А вечный путешественник Батюшков, уезжая в Италию, признавался Шаликову: «Но где б я ни был (так я молвлю в добрый час), / Не изменюсь, душою тот же буду / И, умирая, не забуду / Москву, отечество, друзей моих и вас!» [1; т. 1, с. 140].

В самом деле: разве забудешь? Без таких вот оригиналов, по праву заслуживших на старости лет (Хвостов прожил 78 лет, Шаликов — 84) звание «бессмертных на Парнасе», любой «ландшафт» — и житейский, и литературный — оказывается неполным.

Литература

1. Батюшков К. Н. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1989.
2. Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX века. Л.: Советский писатель, 1959.
3. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990.
4. Державин Г. Р. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1985.
5. Хвостов Д. И. Сочинения. М.: INTRADA, 1999.
6. Морозов П. О. Граф Дмитрий Иванович Хвостов. 1757–1835 гг. // Русская Старина. 1892. № 8.
7. Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти // Дмитриев М. А. Московские элегии. М.: Московский рабочий, 1985.
8. Русские писатели. XIX век: Биографический словарь. М.: Просвещение, 2007.
9. Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии Чч. 1–3. СПб, 1821.
10. Дмитриев И. И. Соч. М.: Советский писатель, 1986.
11. Бурнашев В. П. Московский граф Хвостов — князь Петр Иванович Шаликов // Биржевые ведомости. 1873. № 281.
12. Пушкин. Полн. собр. соч. Тт. 1–16. АН СССР, 1937–1949.
13. Катенин П. А. Размышления и разборы. М.: Искусство, 1981.
14. Тихонравов Н. С. Д. В. Дашков и граф Д. И. Хвостов в Обществе любителей словесности, наук и художеств в 1812 г. // Русская Старина. 1884. Т. 43, № 7.
15. Литературный архив: Материалы по истории русской общественной мысли. СПб: Наука, 1994.

ПОЭТИКА ПОЛИСЕНСОРНЫХ ПЕЙЗАЖЕЙ
В ЛИРИКЕ РОМАНТИЗМА

Статья посвящена особенностям сенсорной поэтики отечественной лирики романтизма и постромантизма на материале лирических полисенсорных пейзажей Тютчева, Лермонтова и Фета. Выявлено несколько направлений развития сенсорной образности в соответствии с принципами художественных систем каждого из авторов.

Ключевые слова: сенсорная поэтика, лирика, романтизм, пейзаж.

L. E. Liapina
Saint-Petersburg, RussiaPOETICS OF POLYSENSORY LANDSCAPES
IN THE LYRIC OF ROMANTICISM

The article presents a study of imagery sensory poetics in lyric of romanticism and post-romanticism, manifested in polysensory landscapes in Tutchchev's, Lermontov's and Fet's poetry. We revealed some special ways of sensory imagery development according to individual poetry system of each author.

Key words: sensory poetics, lyrics, romantism, landscape.

Сенсорная образность в художественной словесности, в лирике в том числе, использовалась издавна. При этом, несмотря на доисторические корни, ее формы и функции оказались способны меняться исторически, от эпохи к эпохе. Такое глобальное явление, как становление и развитие романтизма, обнаружило особенную актуальность и перспективность сенсорики.

Глобальный интерес романтизма к «человеку чувствующему» спровоцировал как количественный рост сенсорной образности в различных жанрах, так и многообразие путей разработки ее поэтики. Последовательное и всестороннее изучение этого феномена еще предстоит исследователям. В перспективе этого изучения в пределах данной статьи предпринят частный экскурс, где предмет рассмотрения сужен до пейзажа в лирике — как достаточно четко выделяемой и репрезентативной структуры, манифестирующей отношение «человек-мир». При этом наиболее интересными представились пейзажи, соединяющие в себе разные виды сенсорной образности, — то, что мы именуем полисенсорикой, особенно активно развивающейся в эпоху романтизма. Зрительные, слуховые, тактильные, ольфакторные, вкусовые характеристики, передающие первичные чувственные впечатления и переживания, активно соединяются в лирических текстах в композиционные комплексы, участвуя в формировании единой художественной картины.

Полисенсорика в лирических пейзажах отечественной поэзии использовалась уже В. К. Тредиаковским (наметившим, как известно, целый спектр тенденций будущего развития лирической поэзии). В частности, в его опытах появляются черты полисенсорного изображения: в оде «Вешнее тепло» (1756), в меньшей степени в «Описании грозы, бывшая в Гаге» (1727), — которые позже стали типовыми, создав традицию изображения весен и гроз в русской поэзии вплоть до второй половины XIX века [5].

Однако при обращении к текстам романтизма наиболее интересным представляется не инерционное проявление сложившихся типовых черт полисенсорики, а многообразие авторских исканий в этой области — что должно дополнить и конкретизировать представление о феномене романтизма в целом.

Первой значительной фигурой в поэтике романтического пейзажа в отечественной лирике является, конечно, В. А. Жуковской, у которого, по замечанию И. М. Семенко, «почти нет лирических стихотворений, где мысль, чувство, лирический сюжет не развивались бы на фоне пейзажей» [7, с. 84]. При этом само понятие «фона» здесь относительно: то, что предметом элегий Жуковского, по словам Е. А. Маймина, явилась не сама жизнь, а мысли о жизни [6, с. 28], фактически трансформировало пейзажную лирику в философскую. Последовательное развитие этой своей особенности лирика романтизма получает далее на протяжении всего XIX в.

В целом интерес к полисенсорному лирическому пейзажу развивается «вширь» (количественно занимая все более значительное место в произведениях разных авторов) — и одновременно «вглубь». Последнее выражается в том, что полисенсорные композиции усиливают свою роль в поэтике отдельного стихотворения, все чаще выступая в качестве сюжетообразующего механизма. При этом происходит вы-

работка целого спектра тенденций этого процесса в соответствии с индивидуальными замыслами и с особенностями творческой системы каждого из поэтов-лириков.

Предметом настоящей статьи являются четыре эксперимента такого рода, проявившиеся в лирике Ф. И. Тютчева, М. Ю. Лермонтова и А. А. Фета.

Тютчев нагляднее многих своих современников подхватил заложенную Третьяковским традицию изображения весны и грозы («Весеннее приветствие стихотворцам», 1821; «Весенняя гроза», конец 1820-х; «Могила Наполеона», 1828 и др.). Но при этом поэтика полисенсорных пейзажей целенаправленно выстраивается и используются им в соответствии с принципами его, тютчевской, художественной системы. Сенсорные микрообразы Тютчева носят векторный характер: при свойственном Тютчеву внимании к процессуальности, динамизму изображаемого, его лирический герой сосредоточен на переживании мига; а миг этот часто репрезентирован чувственными переживаниями. Как отмечал Ю. М. Лотман, «лирика Тютчева почти всегда инспирируется моментальным впечатлением, острым личным переживанием... Тютчев переводит их на язык тех глубинных оппозиций, которые строят онтологию его мира», «говорит о мгновенных впечатлениях» «вечным языком» [4, с. 171]. Это «моментальное впечатление» в плане чувственной перцепции в пейзажистике Тютчева насыщено и многообразно:

В душном воздухе молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос стрекозы...

Чу! За белой, дымной тучей
Глухо прокатился гром;
Небо молнией летучей
Опоясалось кругом...
Жизни некий преизбыток
В знойном воздухе разлит,
Как божественный напиток,
В жилах млеет и горит!..

[9, с. 100] («В душном воздухе молчанье...», 1836)

Как сладко дремлет сад темнозеленый,
Объятый негой ночи голубой,
Сквозь яблони, цветами убеленной,
как сладко светит месяц золотой!..

Таинственно, как в первый день созданья,
В бездонном небе звездный сонм горит,
Музыки дальней слышны восклицанья,
Соседний ключ слышнее говорит...

[9, с. 118] («Как сладко дремлет...», 1835)

Неохотно и несмело
Солнце смотрит на поля,
Чу, за тучей прогремело,
Принахмурилась земля,

Ветра теплого порывы,
Дальний гром и дождь порой...
Зеленеющие нивы
Зеленее под грозой...

[9, с. 150] («Неохотно и несмело...», 1849), — и т. д.

Добавим, что для тютчевской лирики характерны не только комплексы такого рода сиюминутных впечатлений, но и аналитическая интегрирующая авторская рефлексия их:

Как ведать, может быть, и есть в природе звуки,
Благоуханья, цветы и голоса,

Предвестники для нас последнего часа.
И усладители последней нашей муки...
[9, с. 86] («Mal'aria», 1830)

Так, в жизни есть мгновения —
Их трудно передать,
Они самозабвения
Земного благодать.
Шумят верхи древесные
<...>
И любо мне, и сладко мне,
И мир в моей груди,
Дремотою обвеян я —
О время, погоди!
[9, с. 203] («Так, в жизни есть мгновения...», 1855)

Все это создает не только достоверность, но и особую онтологическую ценность мига в динамическом потоке жизни — ценность, утверждающуюся через чувственное переживание. Полисенсорика у Тютчева, как бы всесторонне охватывая человека, наделяет его при этом предельной полнотой чувства и тем самым универсализует переживаемый момент, космизирует его.

Иные творческие устремления находим у Лермонтова, который вообще много экспериментировал с сенсорной поэтикой разных типов. Характерно, что полисенсорные композиции в его поэмах и в прозе были замечены уже более столетия тому назад [12, с. 210–211]. Что же касается нашей сферы интереса, лирического пейзажа, то оригинальные эксперименты появляются у Лермонтова во второй половине 1830-х годов. Причем здесь можно выделить два направления использования возможностей полисенсорики.

Первое — это опыт «сенсоризации» не конкретного, «узнаваемого» пейзажа, но намеренно искусственного, умозрительного, смоделированного в сознании философствующего героя как бы «поверх» типовых — сезонных и метеорологических. Это, конечно, стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837), сюжет которого являет собой систему заветных «мигов» в единстве их переживания, причем с использованием всех пяти чувственных каналов связи человека с природой. Это перцепция зрительная («желтеющая нива», «малиновая слива», «зеленый листок», «румяный вечер», «ландыш серебристый»), слуховая («лес шумит при звуке ветерка», «ключ... лепечет»), тактильная («свежий лес», «студеный ключ»), ольфакторная («роса душистая»), наконец вкусовая («тьнь сладостная») [3, с. 268]. Важно, что все это происходит на пространстве небольшого по объему стихотворения. «сгущая» тем самым единый перцептивный эффект.

Другое направление в лермонтовской лирике — это соединение миггов-ощущений уже не в абстрактно-онтологические, а событийные временные ряды, в пределах которых чувственные переживания сменяют одно другое, трансформируются, что динамизирует художественную реальность. Это формирует сюжеты не чисто-лирические, а фабульные; таковы балладные стихотворения Лермонтова: «Спеша на север издалека...» (1837), «Три пальмы» (1839), «Свиданье» (1841) и др.

Так, художественное переживание «восточного сказания» о трех пальмах определяется во многом коллизией и «борьбой» жара и прохлады, «знойных лучей» и «волны холодной» ручья; в результате особую убедительность и драматизм сюжету придает здесь тактильная образность.

В «Свидании» структура сюжета сложнее: в его основе изменение самоощущения героя, ожидающего свидания, от гармоничной причастности миру природы с ее зримой предзакатной красотой, благоуханием, прохладой — к нарастающей тревоге, при которой из текста уходит многообразие сенсорных впечатлений. В итоге они ограничиваются «сыростью холодной» — и заканчиваются звуковым предсказанием трагического затекстового финала:

Чу! Близкий топот слышится...
А! это ты, злодей!
[3, с. 206]

Таким образом, здесь также происходит драматизация сюжета, но уже индивидуально-психологического, а не дидактического (как в «Трех пальмах») характера.

Наконец, четвертый путь демонстрирует качественно иную ступень в развитии сенсорной поэтики, особенно заметную позже, уже в эпоху постромантизма. Суть ее — в творческой структурной трансфор-

мации опыта психологического восприятия, каким он явлен изначально: поэты как бы ревизуют иерархизацию разных типов перцепции, что становится источником образотворчества. Это проявляется не только, скажем, в известном пристрастии Фета к ароматам и веяниям, т. е. к ольфакторной и тактильной образности, как бы «в ущерб» обычно доминирующей зрительной, — но и в связанных с этим изменениях в композиции сюжетов, их внутреннего сенсорного поля.

В общепринятой к этому времени мета-модели сюжетного переживания визуальным образом обычно отводилась роль установочная, текстуально-зачинная. Далее намеченные ею ситуативные контуры дополнялись звуковыми и прочими, обогащая тем самым общую картину. Очевидно, за структурой этой мета-модели стоит не только физиологически первенствующая роль зрительной информации для человека, но и опирающаяся на нее эстетика, устоявшаяся элегическая традиция открывать пейзаж зрительными описаниями. Тем более интересно, когда автор-лирик эту традицию нарушает; и вдвойне интересно, когда это становится тенденцией.

Оговоримся, что примеры пейзажей, открывающихся, например, звуковым образом, можно найти уже у Третьяковского — в уже упоминавшемся «Описании грозы, бывшая в Гаге»:

С одной стороны гром,
С другой стороны гром,
Смутно в воздухе!
Ужасно в ухе! [8, с. 95]

Понятен смысл этого приема: он передает эффект внезапности грозы через неожиданный, оглушающий и поражающий воображение звук. Неслучайно и после Третьяковского описание «грозовых» лирических пейзажей начинались чаще всего именно с мотива грома. Правда, полисенсорика в большинстве таких стихотворений обычно достаточно скромна, чаще всего ограничена зрительными и слуховыми, гораздо реже тактильными ощущениями.

Элегическая же традиция, с ее богатой полисенсорикой, предпочитающая первенствующее положение зрительного начала, соответствовала природе медитации, построенной на разглядывании, неспешном наблюдении, ведущем к размышлению. Элегические пейзажи статичны, но динамична (т. е. сюжетобразующая) аналитическая мысль лирического героя. Зрительная ориентация — наиболее сложная и масштабная, допускающая дистанцированность субъекта от внешнего мира, тем самым, органично коррелирует с поэтикой медитативного сюжета.

В дальнейшей эволюции лирики XIX в., включавшей в себя взаимодействие с разными жанрами (в том числе с одическим, использовавшим звуковые эффекты), элегизм трансформировался и усложнялся. Так, в полисенсорных пейзажах Тютчева уже встречаются не-визуальные зачины:

Как тихо веет над долиной
Далекий колокольный звон,
Как шум от стаи журавлиной, —
И в звучных листьях замер он.
Как море вешнее в разливе,
Светлея, не колыхнет день, —
И торопливей, молчаливей
Ложится по долине тень
[9, с. 51] («Вечер», 1826)

В душном воздухе молчанье,
Как предчувствие грозы
[9, с. 100] («В душном воздухе молчанье...», 1835).

И все же в целом у Тютчева существенно преобладает традиционная модель:

Над виноградными холмами
Плывут золотые облака.
Внизу зелеными волнами
Шумит померкшая река...
[9, с. 113] («Над виноградными холмами...», начало 1830-х)

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят
[9, с. 74], («Весенние воды», 1830), и т. п.

Что же касается Фета, то у него не-визуальные пейзажные зачины становятся более многочисленными, превращаясь в отличительную особенность его лирики:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья...
[10, с. 192] («Шепот, робкое дыханье...», 1850)

Ночь и я, мы оба дышим,
Цветом липы воздух пьян,
И, безмолвные, мы слышим,
Что, струей своей колышим,
Напеваает нам фонтан...
[10, с. 104] («Ночь и я, мы оба дышим...», 1891)

Благовонная ночь, благодатная ночь,
Раздраженье недужной души!
Все бы слушал тебя — и молчать мне невмочь
В говорящей так ясно тиши...
[10, с. 197] («Благовонная ночь, благодатная ночь...», 1887)

Как дышит грудь свежо и емко —
Слова не выразят ничьи!
Как по оврагам в полдень звонко
На пену прядают ручьи!
[10, с. 118] («Весна на дворе», 1855)

Ночь нема, как дух бесплотный,
Теплый воздух онемел;
Но как будто мимолетный
Колокольчик прозвенел...
[10, с. 196] («Колокольчик», 1859), и т. п.

Зрительность как бы утрачивает у Фета определяющую роль ситуативной рамки, психологически задаваемой в зачине «колеи» восприятия. Нагляднее всего это происходит именно в лирическом пейзаже, который в стихотворениях Фета преимущественно полисенсорен и в котором развитие впечатления, переживания происходит и на других уровнях. Иными словами, функции масштабной ориентации в пространстве художественного мира лирического произведения во многом переходят к другим перцептивным каналам. Так, к примеру, естественным образом появляется у Фета трехмерный (стереоскопический) звуковой сюжетный пейзаж:

С полей несется голос стада,
В кустах малиновки звенят,
И с побелевших яблонь сада
Струится сладкий аромат...
[10, с. 160] («Цветы», 1857).

При этом зрительное впечатление не угнетается, но меняется функционально, выстраивая имплицитную логику подтекста: на уровне индивидуальной оптики субъекта. Так, часто происходит как бы смена «фокуса» видения от дальнего плана к крупному; угадывается движение взгляда — о чем убедительно писал М. Л. Гаспаров [2, с. 21–32]. А это важно для фетовской системы импрессионистического миропостижения, с уходом от аналитики и рефлексии к ощущению интуитивно-органической сопряженности, слиянности человеческого и природного в сфере чувственного переживания.

Рассмотренные тенденции — «миговость» тютчевских пейзажей, опыты формирования средствами сенсорики виртуальных и событийных «цепочек» Лермонтовым и, наконец, «переиерархизация» видов чувственной перцепции в композиции лирических картин Тютчева и Фета, — в пространстве лирики XIX века могут показаться разобщенными, разноприродными. Но рассмотренные в большом историческом времени они обретают взаимосотнесенность, за которой стоит выработка новой универсальной модели отношений «человек — мир». Ее особенности, утверждающиеся в литературе к XX вв., описаны в современном литературоведении в первую очередь применительно к лирическому субъекту: его телесность [11, с. 206–228], синестезия авторефлексии [1] и др. Приемы и формы сенсорной образности утверждаются в лирике Серебряного века уже не только на уровне индивидуальных художественных систем, но и более масштабно, например, в поэтике литературных направлений (акмеизм). В этой перспективе замеченные нами тенденции получают системный характер, могут быть осмыслены как грани глубинного процесса, корни которого восходят к эпохе романтизма. Есть основания надеяться, что дальнейшие конкретные разработки в области сенсорной поэтики подтвердят этот тезис.

Литература

1. Галеев Б. М. Синестезия в эстетике и поэтике символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М.: МГПУ, 2004. С. 50–55.
2. Гаспаров М. Л. Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // М. Л. Гаспаров. Избранные труды в трех томах. Т. II: О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 21–32.
3. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. Т. I: Стихотворения. Л.: ГИХЛ, 1941.
4. Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Ю. М. Лотман. Избранные статьи в трех томах. Т. III. Таллинн: Александра, 1993. С. 145–171.
5. Ляпина Л. Е. В. К. Третьяковский и традиции пейзажа в русской лирике // В. К. Третьяковский и русская литература. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 164–177.
6. Маймин Е. А. О русском романтизме. М.: Просвещение, 1975.
7. Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М.: Художественная литература, 1975.
8. Третьяковский В. К. Избранные произведения. М. — Л.: Советский писатель, 1963.
9. Тютчев Ф. И. Стихотворения и письма. М.: ГИХЛ, 1957.
10. Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1986.
11. Фариню Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.
12. Фишер В. М. Поэтика Лермонтова // Венюк М. Ю. Лермонтову. Пг.: Изд. т-ва «В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. С. 196–236.

УДК 398.1

Г. А. Аманова
Москва, Россия

КОРЕЙСКИЙ РОМАНТИЗМ НАЧАЛА XX ВЕКА И РУССКИЙ РОМАНТИЗМ

Романтизм в Корее возник в начале XX века. Первая романтическая поэма корейского поэта Чхе Нам Сона была опубликована в 1908 году. Произведения поэтов начала XX века показывают, что корейский романтизм развивался под влиянием западных и японской литературы, однако в нем можно обнаружить типологическое сходство с русским романтизмом.

Ключевые слова: романтизм, корейский романтизм, русский романтизм, Чхе Нам Сон, поэма.

G. A. Amanova
Moscow, Russia

KOREAN ROMANTICISM OF THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY AND RUSSIAN ROMANTICISM

Korean romanticism arose at the beginning of the XXth century. Cho Nam Son's «From the sea to the children» — the first romantic poem in Korean literature were published in 1908. Works of the early twentieth century poets show that Korean romanticism was developing under the influence of Western and Japanese literature, although in it we could reveal lots of typological similarities with Russian romanticism.

Key words: Romanticism, Korean romanticism, Russian romanticism, Cho Nam Son, poem.

Корейский романтизм, возникший в начале XX в. под влиянием западных и японской литератур, все же обнаруживает больше типологического сходства с русским, а «при сопоставлении далеких (хронологически и этнически) литературных явлений типологические черты будут более обнажены, чем при сопоставлении близких» [10, с. 126].

На первоначальном этапе становления запоздавшего дальневосточного романтизма корейский поэт, как и русский романтик, достаточно часто использует просветительские идеи, возвышавшие силу разума и природы. Характеризуя особенности отечественного направления, Е. А. Маймин отмечал: «Русский романтизм, в отличие от западного, никогда не противопоставлял себя Просвещению и просветительской философии, основанной на абсолютном доверии к разуму. В этом смысле романтизм в России был как бы не вполне, не до конца романтизмом» [11, с. 37]. В Корею он тоже не мог утвердиться таким, каким он был на Западе, по ряду причин. Во-первых, в это время просветительское движение было еще очень популярно, а во-вторых, Чхве Нам Сон — автор первой романтической поэмы «От моря к юношам» — был одним из зачинателей просветительской литературы и все еще пребывал в стане ее ярых приверженцев.

В лирической поэме «От моря к юношам», опубликованной в журнале «Юношество» в 1908 г., образ Моря, несомненно, возник под влиянием байроновской поэзии. Являясь романтической гиперболой, этот образ одновременно трактуется и как этический идеал, связанный с социальным прогрессом. Море в традиционной пейзажной поэзии страны, расположенной на полуострове, изображалось, однако, крайне редко, объектами поэтического вдохновения чаще всего выступали реки и озера [12, с. 16]. Их зеркальная гладь и размеренный всплеск волн были символами текущего потока времени, неумолимого хода жизни, и потому они придавали произведению глубокую философичность. Море или океан — стихии бурные, непостоянные, опасные, и для созерцательной, медитативной лирики они подходили меньше, чем другие водные объекты. Новаторство Чхве Нам Сона заключается в том, что он не просто изображает море, а поет гимн его бурным волнам, которые способны разрушить старый мир, изменить человека, повернуть его взгляд к новому миру. Вот наш подстрочный перевод двух строфоидов поэмы, написанной свободным стихом:

Всплеск волн, завывание ветра.
Налетаю, ломаю, крушу.
Что для меня выпирающие, словно могилы, гора Тайшань*
Или громады скал?
Не знаете вы мои силы и ужасающий рев.
Налетаю, ломаю, крушу.
Всплеск волн, грохот и треск.
<...>
Всплеск волн, завывание ветра.
Есть ли, сознайтесь, среди вас,
Кто еще предо мной не склонился?
Не вы ли, императоры Циньшихуан** или Наполеон?
Но предо мною-то все же и вам придется склониться.
Кто может тягаться со мной?
Всплеск волн, грохот и треск [6, с. 596–597].

Но не только просветительским мировоззрением объясняется благоговение Чхве Нам Сона перед морской стихией. Этот взгляд переключался и с традиционными представлениями корейцев о *дзэнской* концепции единства и гармонии мироздания, о том, что человек и его духовный мир составляют единое целое с природой, что внешний мир, являясь первичным, воздействует через органы чувств на разум людей. Этот традиционный взгляд выражается олицетворением, новым художественным приемом, который не был известен традиционной поэтике. «Я» в произведении — это персонификация моря, и «ты» — все, что противостоит ему. Появился психологический параллелизм: выражение человеческих эмоций при помощи их сопоставлений с явлениями природы и обратно — перенесение этих эмоций на неодушевленную природу. Данные приемы Чхве Нам Сон открывал в лирике поэтов «Озерной школы» Вордсворта и Кольриджа, которые, одухотворяя и «очеловечивая» природу, приписывали ей те чувства, которые они хотели внушить читателю.

* Тайшань — одна из пяти священных гор Китая (провинция Шаньдунь); в переносном значении — надежная опора, надежный человек. Корейская литература много веков развивалась под определяющим воздействием китайской.

** Циньшихуан — император, объединивший Китай в империю (246–210 гг. до н. э.).

Характеризуя особенности русского романтизма, Е. А. Маймин отмечал, что его представителям было свойственно тяготение к предшествующей поэтической традиции. Эта особенность, по мнению ученого, объясняется тем, что произошло «отталкивание русских романтиков от мистического», и тем, что не порвалась «связь многих из них с поэтикой классицизма» [11, с. 37].

Ориентированность на классическую традицию также сближает корейского поэта с русским романтизмом. Чхве Нам Сон использует прием аллюзии, отсылает к китайским историческим, географическим реалиям, известным личностям, фольклорным, философским и литературным источникам и произведениям классиков. Так, чтобы объяснить масштаб исторической личности Наполеона, Чхве Нам Сон ставит его в один ряд с известным всякому образованному корейцу китайским императором Цинь Шихуанди. Те же образы используются для сравнения: даже эти легендарные личности, символизирующие могущество власти, героизм и величие на земле, не могут сравниться с мощью и силой природы, морской стихии. Здесь есть и отличие от русского романтизма. Если пушкинская «свободная стихия» и Наполеон выступают в стихотворении «К морю» как равновеликие образы, то в корейской поэме никакой великий человек не может быть сопоставлен с мощными силами природы. Притом Чхве Нам Сон не только более традиционен, но и утверждает новую истину: слава должна доставаться не тем, кто огнем и мечом создавал империи, как Цинь Шихуанди и Наполеон, а тем, кто прославился своими делами во имя общественного блага.

Для романтизма Чхве Нам Сона актуальным были субъективизм, открытие личности, новая поэтика самовыражения, поэт еще далек от западного индивидуализма. И в этом он вновь смыкается скорее с русским романтизмом, чем с западным. Е. А. Маймин писал: «Другое и, может быть, самое важное отличие русских романтиков от европейских заключается в заметно ослабленном в русской романтической поэзии индивидуальном, личностном начале. Исключение составляет здесь Лермонтов, но и лермонтовский индивидуализм носит специфически русские черты и уходит своими корнями в русскую почву» [там же]. Впрочем, реалистический образ Печорина с его романтическим характером оказался, в общем, чужд корейцам, для их менталитета это «антигерой» [2, с. 424].

В 1920-е годы корейские романтики уже не ограничиваются признанием женщины равноправным мужчине существом (что делали просветители), они прославляют женщину-друга, возлюбленную. Обращенная к ней песнь начинает звучать в раскованной, свободной манере. Открытое, прямое выражение чувства лирического героя, которое впервые прозвучало в стихотворениях Ким Ока, например в «Падающих листьях» и «Красном поцелуе» (1921), у романтиков обрело силу страсти. Традиционная любовная лирика имела свой богатый арсенал приемов, который мог передавать самые тонкие движения души и чувств лирического героя, но строилась в основном на поэтике иносказания, намека, символа, анонимного обращения. Тонкий знаток и известный переводчик китайской литературы Л. З. Эйдлин отмечал, что любовным стихотворениям классиков была присуща «целомудренная стыдливость». Он писал: «Раннее средневековье, а именно до-танское время «Шести династий», наиболее богато любовной поэзией в народных стихотворениях *юэфу* и в авторских подражаниях им. Присущая им целомудренная стыдливость выразилась в том, что о любви подчас говорится не прямо. В любовных народных песнях используется омонимичность китайского языка — о любви, о расставаниях и встречах надо догадываться, находя их в одинаково с ними звучащих словах. В этом известно всем отличие китайской любовной поэзии от ближневосточной или индийской, откровенно восхищающейся красотой любой части тела» [15, с. 360]. У корейских поэтов такой традиции тоже не было, но в стихотворении Ли Сан Хва «В мою спальню» (1922) появляются элементы эротизма:

Мадонна, сейчас даже ночь от прогулок в узорах колонн,
намаявшись, хочет уйти.

До того, как заря поднимется, примчись же и ты

Так, чтоб на тонкой коже, сочной, как персик груди, роса

проступала [6, с. 427].

И все же корейскому поэту чужды грубая вульгарность, откровенное любование плотью и поэтизация ее. Как известно, западная романтическая поэзия была достаточно разнообразна в изображении физической любви. Но не русская, что отмечал Е. А. Маймин: «В трактовке любовной темы русские романтики были явно ближе к Канту и Шиллеру, нежели к романтику Ф. Шлегелю или Новалису. Для них эротомания была проявлением болезни, а не свободы. В своей любовной поэзии не только Жуковский и Веневитинов, но и Лермонтов и Тютчев, в сравнении с немецкими романтиками, кажутся предельно сдержанными и почти целомудренными. И дело тут не в одних личных свойствах Жуковского или Тютчева,

даже не в свойствах русского романтизма, а в особенностях русской поэзии вообще. Мотивы общечеловеческие и социальные в русской поэзии всегда отодвигали на задний план мотивы чисто индивидуальные, и тем более — индивидуально-плотские, эротические» [11, с. 40].

С другой стороны, надо учитывать и то, на что указывала известный исследователь новой корейской поэзии Л. В. Галкина: «Традиционная дальневосточная литература не знала темы платонической любви. Любовь здесь всегда земная, чувственная. Ли Сан Хва отходит от традиции: женщина в его стихотворении выступает как возвышенный идеал, как объект поклонения. Поэтому не случайно возлюбленной поэта является Мадонна — образ Прекрасной Дамы, чуждый дальневосточной традиции» [5, с. 119].

Женщина («Мадонна») у Ли Сан Хва становится именно объектом поклонения. Заимствованный не прямо из Евангелия, а из западноевропейской литературы, этот образ воплощает романтический идеал, представляет возвышенный облик земной женщины.

Если трактовать этот образ как деву Марию, то семантика образа расширяется, внося в произведение определенный религиозный подтекст, углубляя идейное содержание и обуславливая характер конфликта, который отражает оппозицию «идеальное — реальное», а также «духовное — плотское», «жизнь — смерть». Жизнь и смерть в романтической антитезе этого стихотворения приобретают взаимную обусловленность. Герой призывает возлюбленную вырваться из оков действительности и погрузиться в вечность (смерть), которая связывается с освобождением, предстает шагом на пути к достижению духовного воскресения. Этой идее служат и образы «тонкого бревенчатого моста», который ассоциируется с порогом перед потусторонним, и «пещеры» — входа в подземное царство, царство смерти. Критик Ким Юн Сик пишет об этом так: «В стихотворении «В мою спальню» поэт размышляет о самоубийстве, чтобы достичь истинной любви. <...> Спальня символизирует «смерть». Обнимая смерть вместе со своей любимой, он хочет переступить пределы физической смерти и достичь духовного воскресения» [8, с. 516].

Стихотворение «В мою спальню» показывает, как корейская поэзия 1920-х годов, соприкоснувшись с западной системой ценностей, уже принципиально иначе, чем раньше, рассматривала личность, ее права на свободный выбор и любовь. В этом смысле западная литература сыграла определенную роль в освобождении личности от пут феодальной морали. Но наличие мадонн, демонов, ангелов и т. д. не всегда отражало религиозные взгляды поэта, а показывало его стремление идти в ногу со временем, его желание «осовременить» свой поэтический текст новой лексикой, образами, звучавшими в то время экзотично и модно. Это порой приводило к тому, что любовная лирика страдала абстрактностью и отвлеченностью, чуждыми традициям национальной поэзии. И вполне закономерно, что авторы стихотворений параллельно использовали традиционную поэтику, например образ кукушки. В средневековой корейской поэзии он всегда ассоциировался с разлукой, расставанием с любимым (расставание равнозначно смерти). Вот как это выглядит в *сиджо* (популярной краткой песне) Пак Хе Гвана (1781–1880):

Кукушка в пустынных горах!
Скажи мне, о чем ты рыдаешь?

Неужто ты так же, как и я,
Покинута кем-то жестоко?!

И сколько ни будешь рыдать,
Вовек не услышишь ответа! [9, с. 198]

Тот же мотив несет образ этой птицы и в стихотворении Ли Сан Хва «Разлука»:

Мы, любившие втайне, не знали, что тайной останется
и разлука!
Мы, расставшись, останемся людьми, но лучше бы нам
превратиться в кукушек,
Что кричат, надрываясь до крови! [6, с. 318]

Романтическая ориентация на использование мифологических образов была близка корейской традиции. Этот прием был заимствован из китайской литературы и назывался *дяньгу* — *классицизм*: намеком и ссылками на различные исторические и литературные факты поэт мог раскрывать суть образов или событий.

Ли Сан Хва использует мифологические образы для усиления смысла, заложенного в художественном образе, для раскрытия неявной, сущностной стороны явления. Они становятся сверхобразами, «сверхвыражением» поэтической мысли художника. Например, образы той же кукушки или звезд, взятые из китайских мифов о правителе древнего царства Шу и Пастухе и Ткачихе, были самыми распространенными в старой поэзии и ассоциировались с печалью, грустью, смертью. Они часто встречаются в стихах корейских классиков Пак Ин Но («Песня о Еннаме»), Чон Чхун Сина (псевдоним Манун) и др. В стихотворениях Ли Сан Хва «В мою спальню» и «Разлука» они трансформируются в лирическое, интимное содержание, конструируя духовный мир лирического героя. Традиционно образ кукушки воспринимался еще и как символ неприкаянной души умершего человека, странствующей по свету в поисках успокоения. Как гласил китайский миф, кукушка, живущая в горах, была воплощением души правителя древнего царства Шу. Отказавшись от престола и удалившись в горы, правитель умер там от тоски и печали. Персонажи мифов не только обретают новую жизнь в стихах Ли Сан Хва, но и становятся воплощением романтических идеалов.

Наряду с тематическим и образным новаторством возникает новая поэтическая техника, которая приводит к разворачиванию метафоры, создает поэтику противоречия, диссонанса (катахрезы). В стихотворениях поэта встречаются «жемчуга-слезы женщины», «короткий фитиль мерцающей свечи — долгое ожидание возлюбленного», «длинный мост раскаяния, страха — путь к «воскрешению»», «персики в росе» сравниваются с «влажной и ароматной грудью любимой». Остроту чувства разлуки с возлюбленной стилистически усиливает анафора.

В 1930-е годы одной из основных тем корейского романтического искусства становится одиночество. В западной романтической поэзии она была разработана Новалисом, К. Бретано, П. Б. Шелли, Дж. Г. Байроном. А. Н. Веселовский различает две группы романтиков, одну из которых он называет «мирными энтузиастами чувствительности», а другую — «бурными гениями». Поэты печального одиночества, «энтузиасты чувствительности, ограниченные стенками своего сердца, убаюкивающие себя до тихих восторгов и слез анализом своих ощущений» [3, с. 40] придали поэзии романтиков сентиментальность. Поэзию Ким Ен Нана можно отнести к разряду «чувствительной», так как она отличается особой сентиментальностью, что, собственно, сближало ее и с традиционной литературой. Утонченный аристократ, поэт, ученый муж, обильно орошающий слезами свои переживания, — распространенный герой классических произведений. Лирический герой Ким Ен Нана в стихотворении «Кому-то, кто поймет меня» пребывает в плену своих печальных чувств, сопровождая их потоком слез:

Если все же есть человек,
Который поймет меня,
Поймет мою истинную, одинокую душу,

То я открою ему все потаенные сокровища моей души,
Соринки и пылинки, иногда появляющиеся в моем сердце,
Теплые, душевные капли истинных слез,
Похожие на росу, благородно завершающие синюю ночь.

Ах! Как я тоскую по человеку,
Кто поймет мою истинную душу,
Я лишь смутно вижу его в своих мечтах [7, с. 63].

Тема одиночества и смятенной души развивается поэтом и в стихотворении «Нежная душа». Противоречивые чувства и переживания лирического героя, его неясные, смутные томления переданы поэтом через краски, звуки, контуры уходящего дня, в картинах лилового заката. Вечерний закат, наступающие сумерки, звучащие как реквием по самой жизни, становятся спутниками медленного умирания его одинокой и опустошенной души. Угасающий лиловый цвет, как бы вбирающий в себя тоску лирического героя по уходящему безвозвратно, сетования на недолговечность всего земного, упоения страстью и неизбежность следующих за этим охлаждения, опустошенности и составляют главную, внутреннюю суть конфликта лирического героя с миром. «Время заката — время созерцания природы, меняющей под косыми лучами солнца привычные краски, привлекали и поэтов, создававших стихи в жанре “сиджо”» [12, с. 62]. Но также поэтов нового времени:

Нежная душа в моей груди —
То душа, что грустит и в сомнении.
Под тихий солнечный закат
Лиловый цвет угасает на отдаленном косогоре.
<...>

Да, нравится пылкой душе
Кружиться тенью, словно в чужой груди,
И грустно, и невыносимо, и спокойно
От лилового цвета, что угасает на закате
На отдаленном косогоре [7, с. 52].

В стихотворении Ким Ен Нана «Мой старый сон» присущее романтикам представление о «двоёмии», т. е. противопоставление существующего мира миру идеальному, более совершенному и гармоничному, выражено наиболее выпукло. Но этот идеальный мир пока существует только в мечтах, в фантазиях лирического героя. Он порожден не только противоречием между идеалом и действительностью, но и стремлением лирического героя к духовной свободе, желанием его освободиться от сковывающих пут реальности, от чувств угнетенности и отчаяния:

Сдерживаю слезы, жажду радости,
Но всюду лишь бесконечная, синяя пустота [7, с. 49].

В этом стихотворении Ким Ен Нана происходит сплетение двух настроений, двух линий: радостного и грустного, желанья и растерянности, когда чувство утраты сменяется надеждой, горизонт манит лирического героя в таинственную даль «прекрасного». Размышления об окружающей действительности и жизни носят созерцательный характер, и обильно пролитая слеза становится последним отражением чувств, последним «активным» действием. Сентиментальность поэзии Ким Ен Нана заключается в этой его приверженности к потоку «слез», которые призваны выразить крайнюю степень утонченности чувств лирического героя.

В русском романтизме немало сентиментальности. Типологически сходной с ней оказывается корейская поэзия, развивавшаяся столетие спустя.

Заключая, следует подчеркнуть, что корейский, как и вообще восточный, традиционализм значительно «устойчивее» русского. Ведь даже славянофил А. С. Хомяков, поздний романтик в поэзии, был настроен по отношению к современной ему России столь критически, что ничего даже отдаленно похожего не могло быть ни у одного корейского романтика. В главе о нем своей книги «Русская философская поэзия» Е. А. Маймин напоминал: «В русской поэзии середины XIX в. стихотворение “России” принадлежит к числу сильнейших в критическом смысле. Особенно это относится к следующим двум строфам:

.... В судах черна неправдой черной
И игом рабства клеймена;
Безбожной лести, лжи тлетворной,
И лени мертвой и позорной,
И всякой мерзости полна!
О, недостойная избранья,
Ты избрана! Скорей омой
Себя водою покаянья,
Да гром двойного наказанья
Не грянет над твоей главой!

Несмотря на резко выраженные религиозные мотивы, стихотворение пользовалось большим успехом в демократических и прогрессивных кругах русского общества» [11, с. 307–308]. В Корее национального фанатизма наподобие славянофильства до определенного момента не было: веками китайская культура считалась выше национальной, а в новое время даже патриоты ориентировались на культуры Японии и Запада, старались «подтянуть» к ним свою. Прошлое при этом оставалось предметом глубокого почитания. Русские славянофилы тоже высоко ценили национальную старину, но не идеализировали ее, помнили о тогдашних конфликтах и противостояниях, которые и сами люди Древней Руси, например, автор «Слова о полку Игореве», прекрасно видели и осознавали. В «Оде» (1830) того же Хомякова упомя-

нут Баян, поскольку «речь идет о вражде славянских племен, которую необходимо преодолеть, равно как и в «Слове о полку Игореве» речь шла о княжеских междоусобицах, с которыми необходимо покончить. Конечно, Баян в «Слове» — это оппонент повествователя и с точки зрения идеологии, и с точки зрения эстетики. Хомяков метонимически представляет нам автора «Слова», который не прославляет князей, но «поет согласие и покой». Аллюзией на «Слово» являются и следующие строки:

Да будут прокляты *преданья*,
Веков исчезнувших обман,
И *повесть* мщенья и страданья,
Вина неисцелимых ран» [14, с. 34].

Ни один корейский поэт никогда не стал бы проклинать «преданья» и усматривать «обман» в веках, да еще «исчезнувших», уже потому, что для него «древность» была равнозначна «истинно гармоничному», «незамутненному» бытию и потому идеализировалась в противовес современному, уже «искаженному» мировосприятию. Для жителей стран Дальнего Востока «века», собственно, даже никуда и не исчезают, а включаются в бесконечную цепь мирового бытия.

После разнообразных творческих экспериментов основоположник корейского романтизма Чхве Нам Сон и его товарищи по литературному делу вернулись к более последовательному соблюдению вековых традиций [1, с. 64–96]. В России же романтизм, оставив литературные памятники непреходящего значения, вместе с тем послужил необходимым этапом на пути формирования такой новаторской художественной системы, как великий русский классический реализм [4, с. 146–158].

Литература

1. Аманова Г. А. Становление современных форм корейской поэзии (конец XIX — первая четверть XX в.). М.: Memories, 2011.
2. Аманова Г. А. Лермонтов и другие русские классики в Корее // Лермонтов и история. Сб. науч. ст. Великий Новгород; Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2014. С. 420–427.
3. Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М.: Intrada, МСМХСХ. 2016.
4. Волков И. Ф. Литература как вид художественного творчества. М.: Просвещение, 1985.
5. Галкина Л. В. Романтические тенденции в творчестве Ли Сан Хва (1900–1941) // Востоковедение: ЛГУ, 1986. № 12. С. 116–125.
6. Изложение современной поэзии / Под ред. Хан Ге Чона. Сеул: Квантон чхульпханса, 1999. С. 596–597. На корейском языке.
7. Ким Ен Нан. Пока цветут пионы. Сеул: Сеульское издательство, 1991. С. 52. На корейском языке.
8. Ким Юн Сик. Ли Сан Хва // Кто есть кто в корейской литературе. Сеул: Hollym, 1984. С. 516–517. На английском языке. (Kim Yong — Jik. Yi Sang-Hwa // Who is who in Korean Literature. Seoul: Hollym, 1984. P. 516–517.)
9. Корейская классическая поэзия/ Перевод Анны Ахматовой. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958.
10. Лотман Ю. М. О типологическом изучении литературы // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969. С. 123–132.
11. Маймин Е. А. О русском романтизме; Русская философская поэзия; Лев Толстой. Путь писателя; Воспоминания; Переписка/ Под ред. Н. Л. Вершининой и Е. Е. Дмитриевой-Майминой. Псков: Псковская областная типография, 2015.
12. Никитина М. Предисловие // Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII–XIX веков. М.: Главная редакция восточной литературы издательства Наука. 1977. С. 3–26.
13. Никитина М. И. Корейская поэзия XV–XIX вв. в жанре сиджо (Семантическая структура жанра. Образ. Пространство. Время), СПб.: Петербургское востоковедение. 1994.
14. Николаева С. Ю. Древнерусские памятники в литературном процессе (от Г. Р. Державина до Ю. П. Кузнецова). Тверь: Ред.-изд. упр. Тверского государственного университета. 2010.
15. Эйдлин Л. З. К истории развития китайской литературы в III–XIII веках // Изучение китайской литературы в СССР. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». 1973. С. 349–382.

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ФРАГМЕНТАРНОГО ПИСЬМА РОМАНТИКОВ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ОТРЫВКЕ ПУШКИНА

Данная статья посвящена рассмотрению аспектов, сближающих онтологию отрывка Пушкина с фрагментарным стилем. В их числе могут быть названы мировоззрение, утверждающее понимание постоянства движения бытия и трансформации человеческой мысли, что эксплицирует открытость художественного текста; ориентация на сотворчество с читателем, который реализует вариативность интерпретаций, неисчерпаемость выводов и идей; а также стремление сблизиться с жизнью, создать литературную форму, которая, предоставляя свободу выражения, была бы имманентна действительности.

Ключевые слова: Пушкин, прозаический отрывок, романтическая эстетика, фрагмент.

M. V. Ustratova
Pskov, Russia

THE SPECIFICITY OF THE POETICS OF THE ROMANTIC'S FRAGMENTARY WRITING IN A PROSE PUSHKIN'S FRAGMENT

This article deals with the aspects that bring together the ontology of Pushkin's passage and fragmentary style. Among them may be named world outlook, defends an understanding of constant movement of life and the transformation of the human mind that makes explicit the openness of a literary text; focus on co-creation with the reader that implements the variability of interpretations, inexhaustible findings and ideas; and the desire to get closer to life, to create a literary form which, granting freedom of expression would be immanent to the reality.

Key words: Pushkin, prose fragment, romantic aesthetics, fragment.

Прозаический отрывок Пушкина, под которым понимается носящее внутренне целостный характер, но структурно открытое художественное произведение, как и романтический фрагмент, обладает признаками внешней незавершенности.

С целью диагностирования возможной взаимосвязи черт поэтики двух явлений мы обращаемся к специфике стиля мышления романтиков и художественного мышления Пушкина. Следует заметить, что в нашу задачу не входит всестороннее исследование романтической эстетики — мы акцентируем внимание на аспектах, сближающих онтологию отрывка Пушкина с фрагментарным стилем.

Во-первых, необходимо акцентировать внимание на имплицитном свойстве фрагментарного письма романтиков Западной Европы и России — свойстве протеистичности — смысловой текучести, изменчивости, которое выкристаллизовывается из восприятия действительности «<...> как вечного движения, шевелящегося творческого хаоса» [8, с. 49]. Исходя из данной творческой установки, фрагмент для романтиков выступил нефиксированной, потенциально подверженной трансформации, открытой формой выражения вольной мысли: он «<...> держится на многозначности и в любой момент готов образовать новый узор в романтическом калейдоскопе идей. Один поворот и все поменялось местами» [2, с. 30].

Что касается мировоззрения Пушкина, то согласно суждениям литературоведов, ключевым положением является осознание динамичности и непрестанного обновления процессов бытия, как замечает Ю. М. Лотман: «Жизнь в сознании Пушкина имеет своими признаками разнообразие, полноту, движение, веселье» [5, с. 209]. При подобном подходе, незавершенное сочинение, отличающееся внешней открытостью границ и отсутствием развязки, оставляя широкий диапазон для интерпретаций, предполагает бесконечное развитие, которому в определенной степени способствует реципиент.

Вариативность апперцепции, обуславливающая «изменчивость» текста, достаточно показательна в отрывке «Мы проводили вечер на даче...», кульминационная фраза которого: «Алексей Иванович встал и тотчас исчез...» [7, с. 410], вызывая у читателя оправданное любопытство по поводу того, куда так стремительно направился герой, переключает реципиента от пассивного восприятия к активному размышлению. Вполне вероятно, что часть аудитории расценит уход Алексея Ивановича как принятие негласно повторенного Вольской условия Клеопатры. Другая часть, считающая современного человека, руководствующегося не чувствами, а разумом, не способным на риск, воспримет поступок героя в совершенно ином ключе.

Второй аспект, отражающий сходство художественных принципов Пушкина с романтической эстетикой, заключается в ориентации на сотворчество с читателем.

Как представители романтизма, провозглашающие культ софилософии, так и Пушкин критически настроенный по отношению к подаче готового знания и считающий, что «Потребность в осмыслении — главная духовная потребность личности» [9, с. 17], стремятся побудить аудиторию к выработке собственных умозаключений, что несколько перекликается с сократическим диалогом — методом получив знания с нуля, открывать истину — который способствует не только концентрации внимания, но и адекватной оценке материала.

Механизмы активизации мыслительной работы могут быть детерминированы с опорой на философскую концепцию Ф. Шлегеля, в соответствии с которой и в жизни, и в науке непроясненное, загадочное сопутствует познанию.

Так, согласно убеждениям представителей романтизма брошенная во фрагменте субъективно-авторская мысль определяет генерирование читателем собственных идей.

Незавершенность произведения Пушкина, обнаруживая неполноту развязки, стимулирует читателя на домысливания. Весьма знаменательно, что поэт посредством изображения знакомой аудитории картины действительности подводит к определенным выводам, но не доказывает, не навязывает собственное мнение. Ценное наблюдение по этому поводу высказывает Е. А. Маймин: Пушкин «<...> ничего окончательно не утверждает, а только наводит на раздумья, заставляет мыслить» [6, с. 84].

В-третьих, остановимся на свойственном романтической эстетике тяготению иметь дело с самой реальностью. В связи с чем фрагмент выступил формой, позволяющей мобильно фиксировать на бумаге непосредственно ход философствования, сохраняя свободу рефлексии и воображения, и оставлять оборванные на полуслове записи в первоизданном, необработанном виде. Преимущество подобного вольного выражения заключается в сохранении энергии живого творческого импульса.

Пушкин, стремясь воспроизвести мир таким, какой он есть, кладет в основу незавершенного сочинения эпизод из повседневной жизни.

Подтверждением данного положения может служить отрывок «Часто думал я...», незавершенность формы которого создает впечатление краткой записи о семейной жизни: «Часто думал я об этом ужасном семейственном романе: воображал беременность молодой жены, ее ужасное положение и спокойное, доверчивое ожидание мужа» [7, с. 397]. Как можно заметить, перед читателем оказывается типичная ситуация, выделенная из «бесконечной поэмы судеб человеческих» [1, с. 246], что подчеркивается высшей степенью обобщения — герои обозначены условно: «муж», «жена».

Однако, финальной сценой: «Он слышит первые крики новорожденного; в упоении восторга бросается к своему младенцу... и остается неподвижен...» [7, с. 414], наводящей на раздумья касательно причин странной «неподвижности»: новоявленный отец замер от переполнивших его счастливых чувств, или это настораживающая «неподвижность», автор придает ситуации особый ракурс (возникает тема черного ребенка), способствуя формированию у читателя представления о моральных принципах современного общества.

В четвертых, следует заметить, что романтики, ориентируясь на то, что истина выражается полнее, если говорить от сердца, от фантазии, от впечатления следуют внутреннему голосу, вдохновению. Это приводит к тому, что фрагменты заряжены энергией речи, настроением.

С данной особенностью фрагментарного стиля письма прозаический отрывок Пушкина сближает манера повествования «болтовни», имитирующая непринужденное рассказывание. Поэту посредством голосов, которые звучат из мира нарратора, удается создать иллюзию, будто произнесенные в реальности слова, застыв в стоп-кадре, мгновенно переносятся на страницу книги.

Передача «пульсации» реальной жизни в некоторых прозаических отрывках реализуется посредством использования Пушкиным риторических и стилистических приемов, характерных для устной речи. Можно упомянуть, такие элементы организации, как вводные слова, имплицитно подразумевающие обращение к собеседнику: «Дело в том, что я боялся не одного отказа» [7, с. 406], «*He говорю* о их обыкновенном гражданском ничтожестве» [7, с. 409]; «*He знаю*, но последние легче, кажется, переносить» (VIII, 410); неполные синтаксические конструкции с бессоюзным сцеплением частей, употребляемые в устной речи: «Наденька! Она моя!». Кроме того, подобие диалога создает набор выразительно-эмоциональных средств: это восклицания нарратора: «Жениться! Легко сказать...», а также экспрессивно-окрашенные, взятые из повседневной жизни формы обиходного характера: «дай Бог», «критикуется дураками», «подслушивать у кабака, что говорят об нас холопья».

Кроме того, в части незавершенных сочинений Пушкина вопросно-ответное построение предложений выступает одним из признаков общения с реципиентом. Так, в отрывке «Участь моя решена. Я жёнюсь...» первый вопрос, вовлекающий в разговор, риторический: «Я никогда не хлопотал о счастье — я мог обойтись без него. Теперь мне нужно на двоих — а где мне взять его?» [7, с. 406].

В отрывок «Несмотря на великие преимущества...» Пушкин также включает несколько риторических вопросов, которые, в основном, сводятся к констатации того факта, что отношение «толпы» к стихотворцам не справедливо. В одном случае — «<...> что, кажется, может сравниться с несчастьем для них неизбежным (разумею суждения глупцов)?» [7, с. 409] — позиция говорящего ясна — ничто не сравнится. Подсознательно соглашающийся собеседник проникается сочувствием, благожелательностью к герою. Второй вопрос: «Каковы же должны быть невзгоды?» [7, с. 410], предполагая развернутый ответ, побуждает читателя к его раскрытию.

Наконец, следует остановиться на особенности романтического образа мыслей — непрерывному движению от явлений к принципам и наоборот, — которая обнаруживает взаимосвязь с методом функционирования философской прозы, требующим расширения масштаба повествования до уровня обобщения.

Прозаический отрывок Пушкина, изображая обособленный элемент действительности, в то же время сосредотачивает в себе сущность законов бытия, охватывает мир в его огромности, целостности. Поэту удается «Не показать все или многое, а привести в настроение, при котором мы готовы все объять взором <...> Пусть только поэт заставит сосредоточиться в одном пункте — и вот ... перед нами — мир» [3, с. 64], т.е. в малом отразить «общую картину». «Один пункт» отрывка «Мы проводили вечер на даче...» — это спор собравшихся представителей высшего света о нравственных законах, царящих в античности, однако открывающийся в результате апперцепции произведения перед читателем «мир» шире — это мир и ценностные ориентации современного Пушкину аристократического общества XIX века.

Если рассмотреть отрывок «Несмотря на великие преимущества...» в ракурсе аллегории Л. Тика: «По отдельным фрагментам красивой колонны можно догадаться о ее пропорциях и представить себе ее в цельном виде» [4, с. 109], то «колонна» — т.е. представление о мире литературы и понимание сложностей писательского труда — формируется в сознании читателя на основании «фрагмента» колонны — в данном случае, иллюстрации эпизода из частной жизни одного «стихотворца».

Резюмируя, можно обозначить художественные принципы, сближающие метод фрагментарного письма со спецификой прозаического отрывка Пушкина.

Понимание постоянства движения бытия и трансформации человеческой мысли эксплицирует открытость художественного текста, которая, предполагая неисчерпаемость выводов и идей, оставляет простор для вариативности интерпретаций.

Потенцию изменчивости фрагмента реализует воспринимающий субъект, ориентации на сотворчество с которым придерживается как Пушкин, так и романтики.

Незавершенность, при данном подходе, оставляющая не проясненными некоторые сюжетные линии и демонстрирующая неполноту информации, активизируя читателя, вынуждает его вникать в суть сказанного, открывать новые смыслы. В связи с чем характер рецепции фрагментарного произведения своеобразен: не принять авторскую точку зрения, а, продолжая брошенное рассуждение, сделать собственные умозаключения.

Кроме того, отличает две поэтики стремление сблизиться с жизнью, создать литературную форму, которая, предоставляя свободу выражения, была бы имманентна действительности по духу и по языку.

Литература

1. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») / Полное собрание сочинений в 12 т. Т. 9. М.: АН СССР, 1956.
2. Вайнштейн О. Б. Язык романтической мысли: О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, ин-т высш. гуманитар. исследований, 1994.
3. Гиришман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Высшая школа, 1991.
4. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980.
5. Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство, 1999.
6. Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М.: Наука, 1976.
7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. VIII. М. — Л.: Изд-во АН СССР.
8. Сахаров В. И. Гармония и хаос / Страницы русского романтизма: Книга статей. М.: Художественная литература, 1988.
9. Эстетические категории и искусство / Под ред. В. В. Чернявской. Кишинев, 1989.

ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ПОЭТИКИ ОБРАЗА ЕВГЕНИЯ В ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

В статье рассматривается мифопоэтический смысловой уровень образа Евгения, героя поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», воплощенный в глубинных архетипических мотивах, лежащих в основе этого персонажа. При подобном расширении диапазона интерпретации пушкинского героя открывается связанное с ним огромное семантическое поле, имеющее фольклорно-мифологические истоки, в котором формируется и проявляется в поэтике произведения его онтологическая значимость, связанная с мифологемой Пути, а также художественный тип «лишнего человека».

Ключевые слова: мотив сиротства, мифологема ночи, избранность, мифологема Пути.

A. B. Perzeke
Simferopol, Russia

FOLK-MYTHOLOGICAL MOTIVES OF THE POETICS OF EUGENE'S IMAGE IN A. S. PUSHKIN'S POEM «THE COPPER RIDER»

The article deals with mythopoetic notional level of the image of Eugene as a character of A. S. Pushkin's poem «The Copper Rider» («Medniy Vsadnyk») embodied in basic archetypal motives that underlie this character. It becomes clear, while such range of extension of interpretations of Pushkin's character is performed, that there reveals connected with it enormous semantic field that has folk-mythological background where its ontological significance, connected with the mythologem of Path and the artistic model of «unnecessary man», are formed and shown in the forms of poetics.

Key words: the motive of orphanage, the mythologem of Night, distinction, the mythologem of Path.

Существует позитивный опыт прочтения пушкинских произведений в мифопоэтическом измерении. Так, например, обращаясь к анализу повести «Пиковая дама», М. Евзлин замечает: «Всякий историко-филологический комментарий повести Пушкина соотносился бы исключительно с верхним слоем текста, нисколько не касаясь ее структуры (мифологической во всех отношениях) и глубинных архетипических мотивов» [4, с. 31]. Этот же принцип подхода оказывается приложим и к «петербургской повести», позволяя значительно расширить представления о заключенных в ней смыслах, и на многие из них взглянуть по-другому.

При расширении диапазона интерпретации образа Евгения за счет включения уровня мифопоэтики, оказываются задействованы новые существующие смысловые возможности этого персонажа и открывается связанное с ним колоссальное семантическое поле. Важно, что онтологическая значительность Евгения, создающая онтологический ракурс его превосходства над Петром, находит подтверждение на мифопоэтическом уровне прочтения «Медного всадника». Создание текста подобной многослойности и повышенной смысловой напряженности, определяющих его «загадочность», «занавешенность», по определению литературоведов разных времен [1, с. 113], связано со свойствами пушкинского художественного мышления, определившего своеобразие формирования словесно-образных решений для воплощения замысла, а в данном конкретном случае — принципы воплощения героя нового типа.

Обратимся к мотиву сиротства, широко распространенному в мифах и сказках, связанному в поэме с образом Евгения, а также с фигурой Параши. В фольклоре с сиротой, наряду с его покинутостью, связана семантика избранности, выделенности по сравнению с другими членами социума теми или иными его сторонами, среди которых может быть и принадлежность к непростому роду.

Избранность Евгения в «Медном всаднике» подтверждается многократно, начиная с его внутренних характеристик и продолжаясь в его позиционировании в сюжетном действии. Так, например, во время похода Евгений оказывается на возвышении, недоступном для воды, касающейся только его подошв. Этим он оказывается уподоблен тем мифическим персонажам, которым боги позволили спастись во время всеобщей гибели [12, с. 324–325], поскольку ему было предназначено не разделить судьбу Параши и других жертв катастрофы, а пройти через многие испытания.

С незащищенностью, но в то же время с избранностью героя-сироты в фольклоре связана еще одна семантика, которая «реализуется в сюжетах о преследовании, гонении или грозящей гибели» [7, с. 384]

этого персонажа. В поэме такая избранность хорошо просматривается в положении, которое занимает Евгений в мире Медного всадника, и непосредственно в сцене преследования, поскольку гонимый является сиротой. Одновременно это предстает одним из проявлений неотмирности «нашего героя» по той причине, что его присутствие в жизни оказывается никому не нужным, лишним.

В сюжетной линии Евгения можно увидеть элементы сказочной структуры, имеющие свою функциональность при изображении героя и подробно описанные в классической работе В. Я. Проппа [8, с. 95]. Возвращение Евгения домой от Параша в этой связи становится сказочной отлучкой. По логике сказки отлучка мужчины из семьи может нарушить равновесие, поскольку слабые остаются без защиты. «Это создает почву для беды» [8, с. 37] — неотъемлемого составного элемента сказки, играющего в ней особую конструктивную роль. «Какая-либо беда — основная форма завязки, — пишет В. Я. Пропп. — Из беды и противодействия создается сюжет» [8, с. 46]. В поэме такой бедой выступает наводнение, которое становится причиной гибели Параша. Здесь можно увидеть сказочный сюжетный ход похищения невесты, причем в набросившейся на город стихии в ее пушкинском изображении просматривается и фигура сказочного похитителя двойственной водно-огненной природы. «Основной, главнейший похититель де-вушки — змей» [8, с. 46].

Далее в поэме проявляется следующий сказочный элемент — «отправка героя в путь» [5, с. 47]. При этом в соответствии с жанровой логикой, «лодочник доставляет Евгения буквально в царство мертвых» [13, с. 152]. Отметим, что Евгений-сирота абсолютно соответствует принципам сказки: «Сказка берет обездоленного под защиту, — пишет Е. А. Костюхин, — и делает своим героем» [6, с. 99]. Кроме того, он фактически предстает как младший в роду и как условный сказочный дурак, просящий ума, — традиционный для этого жанра персонаж, к тому же еще и подвергаемый испытанию сном. Похожий сюжет можно увидеть и в первой главе поэмы Пушкина «Вадим».

Волшебная сказка (а речь идет именно об этой жанровой разновидности) становилась на защиту социально обездоленных, невинно гонимых, которыми, прежде всего, выступали сироты. Она, в соответствии с принципами народной нравственности, отразила стремление компенсировать их незавидное жизненное положение в ее идеальном пространстве, хотя бы здесь восстановить попорченную в окружающем мире справедливость. Поэтому на их стороне оказываются волшебные силы, которые помогают обиженным, ставшим сказочными персонажами, преодолеть препятствия в несправедливом мире, утвердиться и возвыситься [6, с. 98–99].

Пушкин, вслед за сказкой, избирает в герои сироту, заключающего в себе массу достоинств, усиливает его нравственный и онтологический масштабы, выражает авторскую поддержку, которая в сказке принадлежит народному сознанию, породившему ее. И в этом проявляется гуманизм Пушкина. Но он, прекрасный знаток природы сказочного фольклорного жанра, стоящий у истоков генезиса русской литературной сказки [3, с. 38], в поэме «Медный всадник» идет по пути широкого реалистического обобщения, создавая качественно иное повествование. В нем посредством героя находят свое воплощение страшные парадоксы бытия, выходящие далеко за пределы насущных социальных проблем. Это, прежде всего, противоречие между невероятной остротой личностного самоощущения человеком своей неповторимости, самости, суверенности, его равным миру (а как будет показано дальше — и превышающим мир) сознанием, и агрессивным равнодушием этого мира к сокровенной душе, абсолютной незащищенностью человека от могучих надличностных сил-стихий, включая социальные, и хрупкостью, легкой гибельностью его земного существования.

Подобная философская высота становится по воле автора достоянием мироощущения Евгения в первом и втором эпизоде его прозрения. Для выражения своей трагической философии личности в мире Пушкину нужны были иные художественные средства и иной творческий метод, нежели те, что входили в арсенал жанра сказки. Поэтому в «Медном всаднике» нет помощи герою со стороны волшебных сил, его победы над злом, свадьбы и прочих атрибутов счастливого сказочного финала, художественно «снимающего» острые конфликты действительности.

Есть иное. Это реалии в формате жизненных фактов — правда житейской плоти бытия, вызывающая высокую духовную реакцию читателя изображением нарушения в ней меры, гармонии, справедливости и попрания человечности гениальным совершенством пушкинского произведения, безупречно выверенного нравственно и эстетически. При этом носителем авторской истины о мире выступает герой, избранный по всем своим свойствам, во всех отношениях значительный, не человек толпы, и одновременно нежеланный и неотмирный, что постоянно находит подтверждение на уровне мифопоэтики пушкинского текста.

Невероятно семантически насыщенной, постоянно привлекающей внимание исследователей предстает сцена, к которой возникает необходимость возвращаться не раз, когда Евгений оказывается на од-

ном из мраморных львов. М. Виролайнен, автор интересной интерпретации пушкинской поэмы и образа героя, считает его в данном положении «окаменевшим всадником» и приводит различные варианты понимания этой сцены. «Льва иногда сближают со шведским геральдическим львом — аллегорией свирепого, но подавленного врага, — пишет она. — Фигура верхом на звере соотносится с апокалиптической вавилонской блудницей; кроме того, в контексте Апокалипсиса лев символизирует Вавилон, чьим именем постоянно нарекается Петербург в антипетровской публицистике. Всадник бледный, каким является здесь Евгений, подкрепляет ассоциирование заглавного образа с апокалиптическим всадником» [2, с. 211]. В позиции Евгения исследователю видится также поза Наполеона («руки сжав крестом»), а в кругу ассоциаций «Петр-Наполеон», которые неоднократно возникали у Пушкина, М. Виролайнен считает, что «поза, выбранная Пушкиным для Евгения, сближает его с тем темным началом Петра, опровержением которому служит пушкинский гимн Петербургу во вступлении к поэме» [2, с. 212].

Однако все предложенные смыслы фигуры Евгения-всадника не имеют контекстуальных обоснований, выходят за пределы художественной логики, лежащей в основе образа героя. Применительно к нему, они носят умозрительный характер: ни поверженные шведы, ни вавилонская блудница, ни сам Вавилон, ни всадник Апокалипсиса, ни Наполеон не входят в семантический круг этого образа в данном эпизоде. Пушкинская поэтика изображения Евгения здесь призвана передать и подтвердить его выделенность и одновременно незащищенность, высокое состояние души и неотмирность — основные черты этого художественного типа.

Помещая своего героя во время потопа на возвышение, в качестве которого выступает лев, Пушкин создает ему мифологическую семантику избранности среди других. Лев по своей ведущей символике несет на себе печать царственности. Сидя на нем, забыв о себе и глядя в сторону домика Параша и матери, болея душой за их судьбу, Евгений обретает в поэме скульптурность, выражающую тревогу, заботу, любовь. Нельзя забывать, что здесь присутствует Медный всадник, олицетворение государственности, стремящийся «простертою рукою» остановить мятежные воды. Не уступая ему в значительности как символ человечности в ее лучших, высоких и искренних проявлениях, Евгений — живой, самоотверженный человек, одновременно оказывается антитезой «кумиру на бронзовом коне», ложному богу, не видящему людей, мертвому истукану.

Обратимся к другим смысловым аспектам «статуарного» Евгения. Он сидит на мраморном льве, но львов два, и в произведении они определены авторским эпитетом «сторожевые». Это является точным указанием на их мифопоэтический смысл: «страж» — одно из самых распространенных, наряду с символикой царственности, мощи, власти и величия» [5, с. 41], значений львиной символики, которая в отмеченном эпизоде проявляется контекстуально. Дело в том, что в художественном пространстве поэмы львы как бы сопровождают конную фигуру царя, находясь, согласно описанию автора, сзади него и образуя вместе с ним симметричную группу. Медный всадник с «простертою рукою» охраняет свой мир, и такая же семантика лежит на львах. Одновременно правитель на каменном постаменте и каменные львы находятся в центре мира из камня, являются его осью, воплощением царящей в нем власти с семантикой неживого, неподвижного, холодного, неумолимого, не несущего помощь в бедствии. То, что памятник и львы составляют единое целое, подтверждается во втором эпизоде «на площади Петровой», где происходит описание той же группы (а не одного царя), которую узнал обретающий память Евгений.

Это в поэме выраженный в пластике камня миф о Медном всаднике, который оказывается губителем Евгения — не «окаменевшего», как пишет М. Виролайнен, но *каменеющего* в эпизоде на льве. Деталь, проявляющаяся в сорванной ветром шляпе, подчеркивает его незащищенность. Бледность и скрещенные руки — это печать смерти, а не пародирование Наполеона. Живой, страдающий, влюбленный испытывает на себе мертвящую власть камня, околдованный и прикованный ею, лишаемый в этот миг собственных силы и воли. При этом кумир, мимо чего не проходит ни один исследователь, «обращен к нему спиной», то есть, для Медного всадника «наш герой» не существует. Кроме того, находясь на одном из львов, Евгений не вписывается в пространственную симметрию каменной группы, какой она изображена в поэме, нарушая ее.

Для понимания сущности и масштаба Евгения очень важно обратить внимание на его связь с ночью и вернуться к его мечтам с иных позиций, поскольку в них особым образом присутствует мифологическое измерение и проявляются ведущие черты типа — его избранность и неотмирность. Именно ночью бедный чиновник «размечтался как поэт», и сквозь совершенно реалистическую, бытийную плоть этого эпизода стали проступать его мифопоэтические смыслы.

Ночь — это особый мир, породивший особую культуру и особый *тип героя-мечтателя*, черты которого в этом эпизоде проявляются в Евгении. Если *день*, как отмечает С. М. Телегин, время разума,

позитивизма, «стихия убогих ремесленников и рационалистов», то ночь, напротив, «выражение иррациональности, фантазии, иллюзии». На человеке, стихия которого ночь, — считает ученый, — лежит печать избранности, поскольку он оказывается ближе к первоосновам мира. При этом его фантазия «преодолевает мир повседневных явлений, воображение предлагает миф в качестве реальности» [11, с. 3]

Подобный герой, выступающий особым мифологическим персонажем, «несет в себе некое предначертание; он отторгнут от этого мира потому, что не принадлежит ему полностью, а частично уже слился с миром потусторонним». Мечтатель, указывает С. М. Телегин, стремясь уйти от страха внешнего мира и обрести свой, погружается в миф о Золотом веке. Здесь происходит его освобождение от времени, от истории, а вместе с ними — от страданий, и торжествует «абсолютное бытие, идеальное время мифа» [11, с. 5].

Вытесненный, начиная с забытых предков, на самый низ социума, Евгений может реализовать себя только в мечте, которой в реальности сбыться не суждено, и предстает едва ли не первым в русской литературе петербургским мечтателем, тип которого в дальнейшем нашел в ней свое широкое и многогранное развитие.

Но почему же нереальны мечты Евгения, в которых он отнюдь не отрывается от земли? Прежде всего, потому, что он живет в *мифе Медного всадника*, где по логике может быть только один герой. Обрести в этом медно-каменном мифе, в котором человек не принадлежит себе, «и независимость и честь» невозможно, равно как построить свой защищенный от стихий космос. Герой предстает «лишним», неотмирным, живым, но как бы не существующим, что и проявилось в эпизоде на льве. Не случайно в этом эпизоде дождь ему «в лицо хлестал» и пришло экзистенциальное понимание, сформулированное в риторическом вопросе гамлетовского масштаба о жизни как пустом сне. В сам момент светлой мечты в тексте поэмы не случайно вторгаются тревожные знаки. Герою «грустно было», поскольку в его мечту рвались стихийные силы, знаменуя собой ее обреченность, а вместе с ней и героя, удел которого в мире-мифе Медного всадника — быть изгоем, страдальцем и жертвой.

Мифологема ночи как признак потусторонности Евгения сопровождает его постоянно и присутствует во всех поворотных моментах судьбы, создавая «мифологическую атмосферу» (С. М. Телегин) событий. В момент безумия, когда герой, осознав гибель возлюбленной, захохотал, «*Ночная мгла / На город трепетный сошла*» [9, с. 267], охватив его сознание и погрузив во тьму «ужасных дум». «*Во тьме ночной*» [9, с. 270] происходит и пробуждение Евгения через год после гибели Параша от беспамятства, узнавание сакрального места, где «*Над огражденною скалою / Кумир с простертою рукою / Сидел на бронзовом коне*» [9, с. 270]. Именно ночь создает в пушкинской поэме то мифологическое пространство, в котором происходит прозрение героем тайны «мощного властелина судьбы», его мятежная угроза с семантикой мифологического бунта против отца [13, с. 51], слышится фантазмагорическое «тяжело-звонкое скаканье» за спиной героя.

Образ Евгения концентрирует в себе ряд фундаментальных мифомотивов. Одним из них выступает упоминавшееся выше безумие. «Смятенный ум» героя под напором «ужасных потрясений» «не устоял» — об этом говорит автор и это видимая психологическая причина душевной немощи Евгения, выводящей его за пределы социума и имеющей в то же время глубинные семантики.

Печать смерти, обозначившись в бледности Евгения и мертвящем воздействии на него царственно-го камня, усиливается в его безумии, усугубляя семантику неотмирности. «Безумие и смерть... имеют единое происхождение», — считает М. Евзлин [4, с. 49]. По мифологической мотивации, приводимой исследователем, «всякое соприкосновение с подземным царством имеет своим первейшим и страшным действием Безумие, т. е. распад под действием хаотических сил» [4, с. 49]. Этому точно соответствуют перипетии героя, переправившегося на другой берег (переправа в иное царство в поисках невесты, по В. Я. Проппу, является осью сказки [6, с. 202] и оказавшегося среди мертвых тел, в иномирии, после чего и следует безумие, поскольку Евгений прикоснулся к тайне, убивающей живого человека.

Если вспомнить, что в состоянии безумия, точно названном Ю. Н. Боровым «высокое» [1, с. 146], герой постигает темную сущность Медного всадника, саркастически называет его, поднявшего на дыбы Россию, «строитель чудотворный», что в едином контексте с предшествующим откровением выглядит как обвинение, и откровенно грозит ему, — то здесь можно усмотреть поведение юродивого, особой фигуры в русском национальном мире. Его мимолетный, но выразительный образ Пушкин создал в «Борисе Годунове». Здесь так же, как в «Медном всаднике», звучит обличительный сарказм прямо в лицо правителю, исполняя миссию гласного произнесения Правды, занимающей центральное место в системе народной нравственности.

Существует еще одна возможность интерпретировать безумие героя с позиций мифологической логики, которая, по приводимой уже мысли М. Евзлина, всегда лежит глубже поверхностного социологизма и социально-психологического детерменизма [4, с. 49], и увидеть в постигшем Евгения состоянии расплату за преступление, совершенное им в мире Медного всадника. «Безумие всегда является следствием преступления, поскольку есть преступление мирового порядка, разрушение божественной структуры мироздания. Поэтому преступление и безумие онтологичны» [4, с. 50].

Б. Сарнов предположил, что преступление в поэме герой совершает в тот момент, когда «Прояснились / В нем страшно мысли» [10, с. 48]. Между тем, произошло это гораздо раньше, поскольку в отмечаемый исследователем момент Евгений был уже безумен и от этого прозорлив, хотя постижение истины о создателе города тоже было преступлением. Главным преступлением героя явились его планы и мечты в ночь накануне беды. Стремясь обрести уже не раз упоминавшиеся «И независимость и честь», построить свой космос, продолжить и возглавить свой род, хотя субъективно все это представлялось ему в виде «смирненного и простого приюта», Евгений, согласно логике мифа, посягал на «структуру мироздания» Медного всадника. Преступление совершилось в мыслях, а расплата за него пришла в объективном мире. Именно об этом случае действия мифологического детерминизма говорит в своей работе К. Г. Юнг: «Кто беден, тот желает, и кто желает, навлекает на себя какую-нибудь фатальность» [4, с. 50]. Наказанием, таким образом, по этой семантической версии, стало безумие и отщепенство для героя, но не только это. В кругу данной логики получается, что и гибель Параша случилась постольку, поскольку герой вовлек ее в орбиту своих онтологических желаний, и этим невольно подставил под удар потопа.

Итак, ведущие черты образа Евгения в диалектике типического и индивидуального проявляются на мифопоэтическом уровне семантики «Медного всадника» и интегрируются в пушкинский вариант художественного типа «лишнего человека», многогранного и значительного в своем высоком строе души и разладе с миром.

В «Медном всаднике, несмотря на лаконизм, пунктирность и умолчания при изображении образа героя, оказываются созданы представления о его характере и типе судьбы в сюжетной линии, доминирующей в основной части поэмы. В ней с полным основанием можно увидеть выстроенную Пушкиным мифологему Пути, присущую мифопоэтической традиции как обозначение пространственного и духовного движения героя, преодоления им внешних и внутренних препятствий к высшим сакральным ценностям. Степень активности пушкинского творческого начала во взаимодействии с традицией невероятно высока. Это накладывает на общую мифологическую схему произведения неповторимую печать авторского замысла и его воплощения, делает Путь Евгения ярким, новаторским проявлением авторского конструкта, в котором в то же время не исчезает связь с архетипической основой, придающей ему онтологические смыслы, воплотившиеся в исторической плоти произведения.

Литература

1. Боров Ю. Н. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М.: Советский писатель, 1981.
2. Виролайнен М. «Медный всадник. Петербургская повесть» // Звезда. 1999. № 6. С. 208–219.
3. Дереза Л. В. Романтизм и русская литературная сказка первой половины XIX века. Полтава, 2003.
4. Евзлин М. Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993.
5. Иванов В. В., Топоров В. Н. Лев // Мифы народов мира: В 2-х т. Т. II. М.: Советская энциклопедия, 1992. С. 41–43.
6. Костюхин Е. М. Лекции по русскому фольклору. Учебное пособие для вузов. М.: Дрофа, 2004.
7. Новик Е. С. Дитя // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 384–385.
8. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.
9. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. III. М.: Правда, 1981.
10. Сарнов Б. Бывают странные сближенья: «Медный всадник». Взгляд из двадцать первого века // Вопр. литературы. 2002. Вып. 5. С. 45–74.
11. Телегин С. М. Миф и литература // Миф — Литература — Мифореставрация: Сб. ст. М., Рязань: Узорожье, 2000. С. 3–15.
12. Топоров В. Н. Потоп // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. Т. II. М.: Сов. энциклопедия, 1992. С. 324–326.
13. Фесенко Ю. П. История и современность в «Медном всаднике» А. С. Пушкина // Пушкин и Крым: Материалы IX Международной науч. конференции: В 2-х кн. Кн. 1. Симферополь: Крымский Архив, 2000. С. 149–152.

РОКАЙЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «ДУБРОВСКИЙ»

В статье ставится задача выявить черты рокайльной эстетики в романе А. С. Пушкина «Дубровский». Рассмотренные примеры убедительно свидетельствуют о том, что в образе князя Верейского и в эпизоде визита в его поместье скрыты многочисленные отсылки к рокайльной эстетике, такие как камерность повествования, любовь к роскошному, гедонистическому образу жизни, установка на светскость и галантность поведения, а также ценность молодости.

Ключевые слова: рококо, А. С. Пушкин, Дубровский, рокайльная эстетика, Верейский

P. S. Tsema
Pskov, Russia

ROCOCO AESTHETICS IN THE ALEXANDER PUSHKIN'S NOVEL "DUBROVSKY"

The article represents an analysis of the Alexander Pushkin's novel "Dubrovsky". It is shown that in the scene of a visit to prince Vereysky's manor there are some characteristics of rococo aesthetics such as a low-key environment, an idea of pleasure as the highest good, a gallantry, a value of the youth.

Key words: rococo aesthetics, Alexander Pushkin, Dubrovsky, Vereysky.

Обращаясь к рокайльной эстетике в творчестве А. С. Пушкина, исследователи не перестают ссылаться на его рецензию на изданное в 1936 г. собрание частной переписки Вольтера. Привлечённый неизвестным стихотворением «фернейского мудреца», Пушкин пишет: «Признаемся в *rococo* нашего запоздалого вкуса: в этих семи стихах мы находим более *слога*, более жизни, более мысли, нежели в полдюжине длинных французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным однообразием, а остроумие — площадным цинизмом или вялой меланхолией» [12, с. 79]. В этом признании великого поэта заключён ответ на вопрос, почему литературоведы снова и снова обращаются к рокайльной эстетике в его творчестве.

И действительно, данная проблема представляет филологам широкое поле для научной деятельности. Влияние рококо на творчество А. С. Пушкина становилось объектом исследования в работах Е. Е. Дмитриевой [4], К. И. Шарафадиной [13]. Данная проблема интересует литературоведов также с точки зрения поиска примеров из мировой литературы, которые Пушкин во множестве привлекал для обогащения собственных произведений. Так, например, можно назвать работы Ю. М. Лотмана [7, с. 153], а также Е. Э. Ляминой [8], посвящённые сопоставлению XVI, XVII, XXIII и XXIV строф первой главы романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и сатир Вольтера «Светский человек» («Le Mondain») и «Защита «Светского человека» или Апология роскоши» («Défense du Mondain, ou L'Apologie du luxe»).

Наша статья посвящена анализу некоторых примеров рокайльной эстетики в романе А.С. Пушкина «Дубровский», что до сих пор не являлось объектом исследования. Мы полагаем, что в романе она проявляется в образе князя Верейского и в сцене приёма в его поместье.

Обратившись к истории создания романа «Дубровский», мы отмечаем, что А. С. Пушкиным были намеренно убраны намёки на точное время действия. Внутренняя хронология романа уже давно является предметом споров исследователей. К пушкинскому упоминанию «славного 1762 года» обращались Б. В. Томашевский, Н. Н. Петрунина, Д. П. Якубович, М. С. Кислина. В своей статье И. Н. Кубиков подробно анализирует документы и автографы, приходя к выводу, что указание на 60-е гг. XVIII века «утрачивает всякий резон», поскольку Троекуров в это время «не мог даже и родиться» [6, с. 97]. И несмотря на это, большинство литературоведов сходятся во мнении, что данная эпоха имела решающее значение и должна была выразить волновавшие А. С. Пушкина мысли о расслоении дворянства. Нельзя не отметить тот факт, что уже в XIX веке исследователи творчества А. С. Пушкина ощущали принадлежность Троекурова и Верейского к веку XVIII. Так, И. Н. Кубиков приводит следующую цитату из речи одного из крупнейших русских историков, В. О. Ключевского: «Троекуровы родились при Елизавете, процветали в столице, дурили по захолюстьям при Екатерине II, но посеяны они еще при Аннах» [5, с. 397]. Представляет определённый

интерес и его определение князя Вере́йского: «постаревший петиметр в отставке, приехавший в деревню душить на досуге» [5, с. 397]. Таким образом, уже беглый взгляд на роман А. С. Пушкина «Дубровский» позволяет нам предположить наличие определённой связи с рокайльной эстетической системой.

Как утверждает Л. Е. Пинский, «искусство рококо не ограничивается несколькими десятилетиями, но проходит через весь XVIII век, захватывает все области литературы» [10, с. 511]. Исследователь отмечает камерность, интимность стиля, как одну из его основных черт. Известный исследователь рокайльной литературы, Н. Т. Пахсарьян, развивает данную мысль, говоря о романе рококо, как о романе интерьера, поскольку «характерная для рокайльно-сентиментальной культуры редукция «правдивого» к «частному», «приватному» закономерно ведет писателей к определенной модели художественного пространства — пространства уменьшенных, в сравнении с барочно-классицистической монументальностью, размеров, к изображению места действия, скроенного как бы «по мерке человека» [9]. Этот тезис находит своё отражение в сцене приёма в поместье князя Вере́йского.

В романе «Дубровский» А. С. Пушкин представляет описания двух застолий. Сопоставляя эпизод визита к князю с пиром у Кирилы Петровича, мы приходим к выводу, что они во многом контрастны. В отличие от эпизода праздничного пира у Троекурова, где А. С. Пушкин обращается к описанию работы многочисленных слуг («В зале накрывали стол на 80 приборов. Слуги суетились, расставляя бутылки и графины, и прилаживая скатерти. Наконец дворецкий провозгласил: кушание поставлено... <...> Слуги стали разносить тарелки по чинам, в случае недоумения руководствуясь Лафатерскими догадками, и почти всегда безошибочно» [11, с. 191–192]), визит к князю предстаёт, как нечто более камерное. В сцене приёма у князя мы находим лишь описания результатов работы прислуги: «Они вошли в великолепную залу, где стол был накрыт на три прибора», «После обеда хозяин предложил гостям пойти в сад. Они пили кофей в беседке...», «Вдруг раздалась духовая музыка, и шестивесельная лодка причалила к самой беседке», «самовар их ожидал» [11, с. 209].

Отсутствие образов прислуги при описании визита в поместье князя, кроме стремления придать сцене более интимный характер, может иметь и ещё одну цель — указать на автоматизм деятельности, отсутствие человеческого вмешательства, как признак роскошного образа жизни. Материалистическая философия приводит человека к восхищению механизмом, что подтверждается примерами из рокайльной литературы: «Он возлагал надежды на десерт. Когда наступило его время, стол стремительно опустился вниз — в кухонные помещения, располагавшиеся в подвале, и она увидела, как с верхнего этажа спустился другой стол, который мгновенно заполнил пространство, временно образовавшееся в отверстии, защищенном на всякий случай балюстрадой из позолоченного железа. Это чудо невольно заставило ее обратить внимание на красоту и декор места, где оно было явлено ее восхищенному взору...» [1, с. 247]. Как отмечает Мишель Делон, «машина, механизм, как и любой технический изыск, становятся роскошью, доступной лишь узкому слою элиты» [3, с. 72].

Особо следует подчеркнуть, что в сцене, посвящённой описанию посещения князя Троекуровым А. С. Пушкин словно бы оставляет Вере́йского с Марьей Кириловной наедине: «Князь объяснял Марье Кириловне их различное содержание, историю живописцев...», «Марья Кириловна слушала его с удовольствием...», «...памятник с таинственной надписью, возбуждавшей в Марье Кириловне девическое любопытство, не вполне удовлетворенное учтивыми недомолвками князя...», «Князь просил Марью Кириловну хозяйничать...», «Князь подал Марье Кириловне шаль...», «Марья Кириловна веселилась как дитя. Князь Вере́йской радовался ее восхищению...» [11, с. 209]. Троекуров, несомненно, присутствует в данных сценах, но его реакции и действия перестают быть предметом интереса автора, и если в начале Пушкин говорит о том, что «Кирилы Петрович отправился с дочерью в гости», то к концу визита мы видим следующие строки: «Князь подал Марье Кириловне шаль и позвал её и Троекурова на балкон» [11, с. 209].

Обратившись к данному эпизоду, мы находим, что и дом, и сад становятся театральной сценой для происходящих событий. Этот визит представляет собой единое действие, каждый эпизод которого последовательно обращается к тому или иному виду чувственных удовольствий. Здесь проявляется и ещё один признак рокайльной эпохи — реабилитация философии наслаждения. Приём открывается созерцанием пейзажа за окном и галереи картин, затем гости наслаждаются прекрасным обедом, далее Кирилу Петровича и Марью Кириловну приглашают на прогулку по озеру под звуки музыки и завершается всё фейерверком.

Представляет интерес тот факт, что смена «декораций» происходит именно в тот момент, когда действие подходит к своему логическому финалу. Так, музыка раздаётся в саду и лодка причаливает к беседке именно тогда, когда гости закончили пить кофе, а фейерверк начинается в тот момент, когда Марья Кириловна разливает чай. Вере́йский же предстаёт как режиссёр хорошо спланированного спектакля, участникам которого суждено испытывать те или иные чувства в соответствии со сценарием. Его поместье

представляет собой «храм искусства», где всё призвано доставлять эстетическое удовольствие — избыток крестьян, коровы, звенящие своими колокольчиками, картинная галерея, вид на Волгу, лодки-душегубки, вино, искусство повара, музыка, фейерверк...

Особый значение для нашего анализа приобретает сцена прогулки: «Они поехали по озеру, около островов посещали некоторые из них — на одном находили мраморную статую, на другом уединенную пещеру, на третьем памятник с таинственной надписью, возбуждавшей в Марьи Кириловне девическое любопытство, не вполне удовлетворенное учтивыми недомолвками князя — время прошло незаметно — начало смеркаться» [11, с. 209]. Здесь актуализируются сразу несколько специфических черт рокайльной эстетики.

Во-первых, сюжет посещения острова не является новым в литературе. Катание на лодке из обычного увеселения превращается в картину на мифологический сюжет, в котором содержатся отсылки на все вариации на тему острова любви и путешествия на остров Цитеры.

Во-вторых, данная сцена обладает ярко выраженным идиллическим потенциалом, что было характерной чертой рококо. Действительно, поместье князя удовлетворяет критериям, предъявляемым к идиллическому пространству, выделенным М. М. Бахтиным [2, с. 376–384]. В первую очередь, тот факт, что князь на склоне лет возвращается в родное поместье, позволяет говорить о роли, которое оно играет для связи времён. М. М. Бахтин отмечает, что «идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки» [2, с. 374]. Другая особенность — замкнутость пространства на самом себе, а подчас и его противопоставление внешнему миру. Уклад жизни в поместье князя с его концентрацией на чувственных удовольствиях не позволяет ему ощущаться единым целым с реальным миром, где торжествует несправедливый суд, имение переходит в руки Троекурова, а Дубровский вынужден податься в разбойники. И даже сам Верейский мало интересуется этими событиями: «Тут Кирила Петрович начал рассказывать повесть о сво<ем> франц<узе>-учителе. Марья Кириловна сидела как на иголках, Верейский выслушал с глубоким вниманием, нашел все это очень странным, и переменял разговор» [11, с. 208].

Следующая характерная черта идиллии — сочетание человеческой жизни с миром природы, что находит своё отражение в эпизоде прогулки, который имеет не меньший вес, чем обед или посещение галереи картин князя. Стоит также отметить, что идиллия, по мнению М. М. Бахтина, «не знает быта» [2, с. 374], а все основные события жизни предстают перед читателем в сублимированном виде. Так, повышенный интерес князя к области прекрасного и та продуманность, с которой он выстраивает собственную «Карту Страны Нежности» соседствуют с отсутствием интереса к прозаическим вещам, происходящим в его поместье: «... кстати, князь, Дубровский побывал ведь у тебя в <Арбатове>? — Да, прошлого году он, кажется, что-то сжег или разграбил. — Не правда ли, Марья Кириловна, что было бы любопытно познакомиться покороче с этим романтическим героем?» [11, с. 208].

Обратившись к образу самого князя Верейского, мы обнаруживаем, что в нём А. С. Пушкин весьма лаконично представляет нам пример светского обхождения. На протяжении всего романа князь проявляет себя как человек светский, что позволяет сделать отсылку к сатире Вольтера «Светский человек». Его речевое поведение характеризуется лёгкостью в обращении, галантностью: «Кн<язь> был оживлен ее присутствием, был весел и успел несколько раз привлечь ее внимание любопытными своими рассказами», «шутя над своею подагрой», «Марья Кириловна с удовольствием слушала льстивые и веселые приветствия светского человека», «Он говорил о картинах не на условленном языке педантического знатока, но с чувством и воображением», «неистощимы<е> рассказы любезного говоруна». Термины «sprezzatura», «nonchalance» («небрежность») постоянно появляются в текстах французских писателей XVIII века. Как отмечает М. Делон, «она есть утверждение не только своего аристократического «я», но также и умения приспособиться к светской жизни; она чужда принуждению, которое ущемляет человека благородного происхождения, она не позволяет проявляться шероховатостям характера и поведения, которые выглядят шокирующими в светской жизни. Она тяготеет ко все большей свободе, надевая вместе с тем на себя маску приличий» [3, с. 48].

Но несмотря на внешне привлекательный образ, в эстетической системе рококо роль, которую играет князь Верейский, не может считаться заслуживающим внимания. Как утверждает Л. Е. Пинский, герой рококо всегда юн, образцом для него является образ Керубино. М. Делон развивает данную идею, выдвигая предположение о том, что «несправедливость, и тогда влюбленная старость, чьим воплощением бывают чаще всего представители мужского рода, становится эмблемой общественного строя, преследующего молодость и препятствующего ее свободному расцвету» [3, с. 197]. Многочисленные приведённые им примеры из французской литературы свидетельствуют о том, что в основном сюжеты, предполагающие наличие подобного персонажа, группируются вокруг темы сватовства и нелюбимого жениха.

В заключение мы можем сказать, что рассмотренные нами примеры убедительно свидетельствуют о том, что в образе князя Верейского и в эпизоде визита в его поместье скрыты многочисленные отсылки к рокайльной эстетике, такие как камерность повествования, любовь к роскошному, гедонистическому образу жизни, установка на светскость и галантность поведения, а также ценность молодости.

Литература

1. Бастид Ж.-Ф. Маленький домик // Делон М. Искусство жить либертена / Мишель Делон. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 229–251.
2. Бахтин М. Идиллический хронотоп в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 376–384.
3. Делон М. Искусство жить либертена / Мишель Делон. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
4. Дмитриева. Е. Е. Высокое искусство вуалировать, или О некоторых проявлениях рокайльной эстетики в поэзии Пушкина // Моск. пушкинист. Вып. 8. С. 181–191.
5. Ключевский В. О. Речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 6 июня 1880 г. в день открытия памятника Пушкину // В. О. Ключевский. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / Сост., вступ. ст. и прим. В. А. Александрова. М.: Правда, 1990. С. 397–399.
6. Кубиков И. Н. Общественный смысл повести «Дубровский» // Пушкин. Сб. II. М. — Л., 1930. С. 81–100.
7. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1983.
8. Лямина Е. Э. Об одном «жанровом следе» в «Евгении Онегине» // Тыняновский сборник. Выпуск 13: XII — XIII — XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: Водолей, 2009. С. 76–86.
9. Пахсарьян Н. Т. Роман рококо как роман интерьера // Язык в пространстве и времени. Т. 2. Самара, 2003. [Электронный ресурс]: URL: <http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-03a.htm> (дата обращения: 12.03.2016г.)
10. Пинский Л. Е. Просвещение XVIII век. Рококо // Л. Е. Пинский. Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. М.: РГГУ, 2002. С. 511–557.
11. Пушкин А. С. Дубровский // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М. — Л.: Изд-во АН СССР. Т. 8. 1948. С. 159–223.
12. Пушкин А. С. Вольтер: (Correspondance inédite de Voltaire avec le président de Brosses...) // А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Т. 12. 1949. С. 75–81.
13. Шарафадина К. И. Игра «во вкусе госо» в мадригале Пушкина «Красавице, которая нюхала табак» (1814) // Русская литература. 2001. № 4. С. 118–141.

УДК 821.161.1

А. В. Кошелев
Великий Новгород, Россия

ОБ ОДНОЙ ПОЛЕМИЧЕСКОЙ СТАТЬЕ Н. И. ТАРАСЕНКО-ОТРЕШКОВА

Небольшая книга С. Корсакова посвящена обсуждению возможности «рассуждательных машин» (которые напоминают современные компьютеры). В статье рассмотрены две статьи о брошюре; обе приобретают актуальное звучание в наше время.

Ключевые слова: Н. И. Тарасенко-Отрешков, Барон Брамбеус, «рассуждательные машины».

A. V. Koshelev
Veliky Novgorod, Russia

ABOUT A POLEMIC ARTICLE BY N. I. TARASENKO-OTRESHKOV

A short book by S. Korsakov is dedicated to the possibility of «intellectual machines» (that resemble modern computers). The article considers two articles dedicated to the book, both of them are very actual today.

Key words: N. I. Tarasenko-Otreshkov, Baron Brambeus, «intellectual machines».

Наркиз Иванович Тарасенко-Отрешков (1805–1873; он подписывал статьи и полной своей фамилией, и Отрешковым, и Атрешковым) остался в истории русской литературы в связи с Пушкиным. Последний, по словам П. А. Плетнева, называл его «двуличным О<треш>ковым» [2, с. 295].

В 1832 г. Пушкин вместе с Отрешковым собирался издавать газету «Дневник» и даже выдал ему доверенность на ведение дел. Газета так и не увидела свет; Пушкин, по всей видимости, винил в неудаче

компаньона. Об этом предприятии вспоминал и сам Отрешков. По его версии выходило, что задумка не воплотилась потому, что поэт по природе своей не способен был «к трудам постоянным и к занятиям неизбежным при издании журнала или газеты» [4, с. 388].

Позднее они сталкивались разве что эпизодически. Имя Отрешкова Пушкин упомянул в письме к В. Ф. Одоевскому от ноября 1836 г.; в нем обсуждалась статья (недошедшая до нас) инженера Матвея Волкова в защиту железных дорог. Отрешков был одним из противников распространения нового вида транспорта в России [см. подробнее: 8, с. 210–211]. Волков написал статью, в которой оппонент «отделан очень смешно» [10, с. 210]: Пушкину, по всей видимости, понравилась и само выступление, и в особенности то, как Волков прошелся по своему оппоненту.

После смерти Пушкина Тарасенко-Отрешков был назначен членом опеки над детьми и имуществом поэта; его деятельность не была компетентной и добросовестной. Еще позднее, в 1858 г., Отрешков написал большую работу под заглавием «Значение Пушкина в русской словесности». Н. О. Лернер, опубликовавший из нее выдержки мемуарного характера, так охарактеризовал выступление «этого <по словам ученого — А. К.> недалекого человека»: «Это очень плохая критико-биографическая работа, наполненная наивными рассуждениями о Пушкине и вообще о литературе и весьма малосостоятельная в биографической части, где широко использованы недавно появившиеся анненковские "Материалы для биографии Пушкина"» [6, с. 428].

Нелестно высказался о Тарасенко-Отрешкове и сам П. В. Анненков. По его словам, он «успел составить себе репутацию серьезного ученого и литератора по салонам, гостиным и кабинетам влиятельных лиц, не имея никакого имени и авторитета ни в ученом, ни в литературном мире. Он прослыл агрономом, политико-экономом, <...> не соприкасаясь с людьми науки» [1, с. 258]. В 1833–1835 гг. Тарасенко-Отрешков организовал собственное периодическое издание — «Журнал общепользных сведений, или Библиотека по части промышленности, сельского хозяйства и наук». Анненков, назвав его «салонным» агрономом и политико-экономом, имел в виду это предприятие. Однако репутация «недалекого человека» утвердилась за Тарасенко-Отрешковым позднее.

В 1856 г. Тарасенко-Отрешков стал одним из оппонентов Осипа Сенковского в «Листках Барона Брамбеуса».

В третьем «Листке» Брамбеус разобрал большое экономическое исследование Отрешкова — книгу, изданную в 1856 г. в Париже на французском языке под заглавием: «О золоте и серебре: происхождении их, количестве, добытом во всех известных странах света с глубокой древности по 1855 год; ныне существующем их накоплении в главнейших государствах и взаимном отношении золота к серебру по их весу и ценности». Назвав автора «мосье Нарсиссом», Барон иронически оценил стремление русского автора писать ученые исследования на французском языке: «У нас, на Руси, мы пишем и говорим по-французски только то, что не стоит быть сказанным или написанным по-русски <...> — пишем любовные записочки, пустые письма без дела, любезную ложь, девичьи дневники и тому подобное <...> Вы, благовоспитанные русские люди, которые по-русски не знаете, вы и не вообразите, понятия не имеете, представить себе не можете, как нужно быть умным, чтобы хорошо говорить или писать по-русски. Тут нет готовых, красивеньких фраз, оборотов, общепринятых за изящные и общепринятые и неизбежные, которыми можно было бы придать блеск пустячкам, прикрыть пошлость мысли или отсутствие логики: тут бери все на чистый ум, на наличные идеи; не то вас не слушают и не читают» [7, с. 31–32]. Язык, на котором написана книга, определил ее качество: вместо ума в ней можно найти лишь изящные пустячки, уместные разве что в любовных письмах.

Этот упрек не до конца справедлив. В том же 1856 г. Отрешков издал свою книгу по-русски, а в январе следующего года сообщал читателям «Северной пчелы», что полтора года находился за границей. Французский язык был выбран по вполне естественным причинам: Отрешков искал читателя за пределами родины. Брамбеус в «Листках» прошел мимо русскоязычного издания: к «пошлой» книге он больше не возвращался.

Незавидная репутация Отрешкова утвердилась и благодаря его статьям на экономические темы, которые он публиковал в той же «Северной пчеле». Обратим внимание лишь на одно выступление, в котором он попытался разобраться в причинах роста цен в России, наблюдающемся в начале эпохи реформ.

«Отчего возвышаются у нас цены на все предметы?» — так озаглавлена статейка. Отрешков приходит к такому выводу: «... причины заключаются в появившихся ныне требованиях больших удобств жизни и роскоши. <...> Естественно, что в подобном нынешнем преуспевающем положении России, требование проявляется преимущественно на предметы удобств жизни и роскоши, на экипажи, мебель, яства и питья, всякого рода увеселения, а также на предметы изучения наук и искусств, и вообще высшего

или умственного образования, тогда как цены на предметы первых потребностей жизни, как-то на хлеб, на сукна и даже на домовое помещение, хотя и возвышаются, но весьма мало» [12].

Отрешков просто не заметил наиболее обсуждаемой проблемы: людей волновал рост цен на самые необходимые продукты. В результате у него все поставлено с ног на голову: рост цен объясняется не экономическими проблемами, а, наоборот, «преуспевающим положением» страны, у которой оказалось слишком много денег. Население позволяет себе расходовать средства не на «первые потребности жизни», а на различные «увеселения» и на «предметы изучения наук». Вывод Отрешкова поражает своей парадоксальностью: «вздорожание есть естественное последствие большого образования или гражданственности вообще».

В настоящей заметке хотелось бы подробнее остановиться на одном раннем выступлении Отрешкова.

В 1832 г. в Петербурге была опубликована (на французском языке) небольшая брошюра под заглавием: «Взгляд на новый способ рассуждения при помощи машин для разбора понятий». Автором ее был петербургский чиновник Семен Николаевич Корсаков (1787–1853). В том же году Корсаков предпринял попытку представить свое изобретение в Императорской Академии наук, однако его машины не встретили поддержки в научной среде.

Книга Корсакова известна ученым в области истории кибернетики: в 2009 г. она была издана на русском языке [5]. Публикация сопровождается следующей характеристикой: «... работы Корсакова являются неожиданно открытой жемчужиной истории как отечественной, так и мировой кибернетики и информатики» [5, с. 5]. Корсаков заявил об изобретении механического устройства, которое способно хранить и систематизировать информацию. Идея Корсакова надолго опередила время: специалисты в этой области называют машины Корсакова первыми устройствами, которые работают с перфокартами. Можно полагать, что идея этих машин пришла Корсакову после того, как английский инженер Чарльз Беббидж разработал (но не смог создать образец) механическое устройство, способное делать сложные математические вычисления. Об этом изобретении писали в российских периодических изданиях [см., например: 9].

Автор предложил записывать на карты информацию с помощью знаков, которые можно обрабатывать механическим способом. Значение своих машин он определил в трех пунктах:

«1. Наш разум может сам по себе одновременно охватить лишь небольшое количество деталей; используя такой метод, можно одновременно охватить тысячи деталей.

2. Мы не можем сравнивать, по той же причине, более двух предметов одновременно, и если необходимо охватить вниманием большее число объектов, мы вынуждены лишь производить последовательные сопоставления; с помощью описываемого метода можно сопоставлять между собой сразу и одновременно практически неограниченное количество деталей и мгновенно получать все результаты сопоставления.

3. Наша память, сколь бы хорошей она ни была, все же не является безошибочной, и это несовершенство устройства нашего организма часто заставляет упускать из виду более или менее важные детали, а мы об этом даже не подозреваем. Память, устроенная чисто механическим образом, не может ошибаться...» [5, с. 7–8].

Следует обратить внимание на то, что Корсаков ничуть не преувеличивал значения своего изобретения: его машины способны лишь систематизировать информацию, но не могут самостоятельно совершать мыслительные операции: этой способностью может обладать исключительно человек.

Мысли, озвученные Корсаковым, оказались востребованными только век спустя. Однако и в 30-е гг. XIX века эта интереснейшая книга была замечена критиками. Ниже мы остановимся на двух малоизвестных отзывах (единственных, насколько нам известно, статьях об этой брошюре), опубликованных в той же «Северной пчеле».

Первый отзыв принадлежит Барону Брамбеусу. Рецензия подписана в газете условным псевдонимом: «ССС.». Под этими тремя буквами Сенковский публиковал в газете и серию очерков, которые позже были объединены в одно произведение под общим заглавием «Петербургские нравы». После шумного успеха «Фантастических повестей», вышедших в начале ноября 1833 г., Сенковский подписал «петербургский» фельетон «Арифметика» своим знаменитым псевдонимом, сопровождая публикацию следующим примечанием: «Сему же сочинителю принадлежат все статьи, напечатанные в Сев.<ерной> Пчеле под фирмою СССР» [11]. Таким образом, рассматриваемую рецензию можно считать первым выступлением Брамбеуса-критика.

Барон часто посмеивался над попытками умозрительных рассуждений. Книга Корсакова о «самодумках» (так Брамбеус перевел латинские названия, которые предложил изобретатель своим машинам) стала для него поводом для того, чтобы развернуть свою «брамбеусину». Критик не вполне точно передает мысли изобретателя, однако и эта неточность приобретает большое значение.

По словам Брамбеуса, «... можно придумать такую машину, которая сама будет рассуждать и выводить умозаключения, — и даже рассуждать умнее самих людей, потому, что у нее ни страстей, ни прихотей, ни мод, ни предрассудков, ни карет, ни взяток, ни наушников, ни собак, ни льстецов, ни попугаев, ни умных жен». Барон, как видим, «наделил» устройства Корсакова интеллектом, заявив о том, что «самодумки» могут сравниться с человеком: «Машины эти сделаны так, что стоит только бросить в них какое-нибудь понятие, какой-нибудь помысл, со всеми его обстоятельствами и подробностями, — хоть бы их было тысяча, десятки тысяч, даже целый миллион, — и привести ее в движение: вдруг это понятие начинает в ней бродить, разлагаться, перерабатываться, точно так же, как в самой лучшей голове человеческой, — начинает сочинять предложения, разбирать и сравнивать доводы, составлять из них мысли, и, наконец, выкидывает вам прямо под ноги результат, то есть строгое логическое умозаключение, подобно тому, как чеканная машина на Монетном Дворе выкидывает медаль в память вашего посещения». Нельзя не отметить, что, в описании Брамбеуса, даже внешний вид «самодумок» напоминает современные компьютеры. Корсаков предложил пять видов машин; вот как Барон описал внешний вид одного из них: «Омеоскоп плоский, с клавиатурою: <...> род фортепиана для умственных рассуждений». Удивительно, но Корсаков не упоминал ни о какой клавиатуре. Шутки Брамбеуса поражают злободневностью: «Сии машины служат ко всему: посредством их можно думать, придумывать, раздумывать, сравнивать, соображать, советовать, судить, рядить, вести переговоры, заключать трактаты, писать диссертации, заказывать обед на сто кувертов, управлять имением и лечить всякие болезни» [11].

И — наконец — безрадостное описание мира, когда «самодумки» заменят людей: «Тогда головы соделаются совсем для нас бесполезными: мы можем завернуть их в бумагу и спрятать в сундук вместе с парадным форменным платьем для большого праздника, или заложить в банк. Не знаете ли, любезный читатель, сколько дают там рублей под залог такой головы, как, например, моя, или как, например, ваша?.. Они, кажись, ничего!.. Что-нибудь да отпустят нам за них при случае» [11].

На эту шутивную статью и отозвался Тарасенко-Отрешков. Оценив остроумие своего оппонента, он отметил, что рецензент не вполне точно передал содержание книги: «Критик, в разборе сем о чудесных свойствах механики, помощью коей устроены ныне великие машинные средства, составляющие причину богатства и могущества народов, прибавляет, что не менее того для изобретения машин признавалось до сего времени необходимым участие ума; но что будто бы теперь способность сия сделалась вовсе излишнею после открытия, изложенного в вышеупомянутой книге, где будто бы доказано: что посредством изобретенных сочинителем оной машин самодумок можно думать, сравнивать, советовать, судить, заключать трактаты, писать диссертации, заказывать обед на сто кувертов, управлять имением, лечить болезни, составлять остроты <...> Читая с постоянным удовольствием упомянутый разбор, я, как вероятно и все читатели Северной Пчелы, искренне смеялся над машинами самодумками, и невыгодное мнение о разобранный книге осталось до тех пор, пока случай не заставил меня прочесть самую книгу» [3].

Далее Отрешков возвращается к мысли Корсакова о том, что изобретенные им машины не заменят человека: «Сочинитель *Взгляда* испробовал представить материально самое действие, умом нашим совершаемое <...> таковой механизм ни сколько не есть саморассуждающее произведение, но только изображающее ход ума; а потому есть изобретение, могущее служить к дальнейшим любопытным выводам, и даже вероятно деятельно споспешествовать к раскрытию действий высшей человеческой способности...» [3]. Значение самодумок, по мнению рецензента, сродни микроскопу, с изобретением которого неизмеримо возрастают возможности исследования: «...способности человека <...> духовны, со всем тем многие из них получают нарочитое усовершенствование чрез усиленное действие механизма оных и чрез переведение оных в материальные формы: так зрение, размноженное и усиленное телескопами и микроскопами, открывает в неизмеримой отдаленности бесчисленное множество огромных тел вселенной и бесконечно малых пресмыкающихся существ нашей планеты...» [3]. С другой стороны, значение механизма ограничивается, по мнению Тарасенко-Отрешкова, функцией удобного справочника.

В конце своей статьи он справедливо констатировал: «После всего вышесказанного, кажется, не нужно объяснять причины, заставившей меня изложить несколько приведенных здесь мыслей, родившихся при чтении *Взгляда* и помещенного в «Северной» Пчеле» об оном разбора, разбора весьма остроумного, но по мнению моему, одностороннего» [3].

Время показало актуальность мыслей Корсакова о самодумках. Оба выступления приобретают поэтому особое звучание: в статье Отрешкова обрисованы действительные возможности техники. Брамбеус же своей рецензией предвосхитил многочисленные антиутопии о столкновениях человеческого рода с «рассуждательными» машинами. А столь однозначные высказывания Лернера и других ученых о репутации Наркиза Ивановича Тарасенко-Отрешкова не во всем справедливы.

Литература

1. Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. СПб., 1881.
2. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1–2. Л., 1985. Т. 2.
3. Артешков Наркиз. О новой книжке // Северная Пчела. 1833. № 44.
4. Бычков А. Ф. Несостоявшаяся газета Пушкина // Исторический вестник. 1886. Т. 23. С. 388–391.
5. Корсаков С. Н. Начертание нового способа исследования при помощи машин, сравнивающих идеи. М.: МИФИ, 2009.
6. Лернер Н. О. Из неизданных материалов для биографии Пушкина. Воспоминания Н. И. Тарасенко-Отрешкова // Русская Старина. 1908. Февраль. С. 428–433.
7. Листки Барона Брамбеуса. В 2-х ч. СПб., 1858. Ч. 1.
8. Микишатев М. Н. Железная дорога // Быт пушкинского Петербурга. Опыт энциклопедического словаря. А–К. СПб., 2003. С. 210–215.
9. Последнее сочинение г. Беббежда // Библиотека для Чтения. 1834. Т. 1. Смесь. С. 30–35; Числительная машина г. Беббежда // Библиотека для Чтения. 1834. Т. 1. Смесь. С. 35–36.
10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Тт. I–XVI. М. — Л., 1937–1949. Т. XVI.
11. ССС. <Сенковский О. И.> Aperçu d'un procédé nouveau d'investigation au moyen des machines à comparer les idées; par S. Karsakof; avec deux planches. St. Pétersbourg, 1832, 8-vo, P. 22 (Взгляд на новый способ рассуждения при помощи машин для разбора понятий, соч. С. Корсакова) // Северная пчела. 1833. № 10–11.
12. Тарасенко-Отрешков Н. Отчего у нас возвышаются цены на все предметы? // Северная пчела. 1857. № 10.

УДК 82.09

Н. В. Цветкова
Псков, Россия

ПОЗДНИЙ С. П. ШЕВЫРЕВ: СТАТЬЯ «СОЧИНЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА» (1841)

Анализируя произведения трех последних томов посмертного издания «Сочинений Александра Пушкина» с позиции «христианского гуманизма», С. П. Шевырев оценивает их не только и не столько как эстетический и исторический феномены, высоко отзываясь о лирике, драме и прозе, но осмысляет их «нравственные идеи». Особый интерес он испытывает к пушкинским героям, их поступкам, поведению и судьбе, интерпретируя их в свете христианской истины.

Ключевые слова: эстетическая оценка, историческая оценка, «христианский гуманизм».

N. V. Tsvetkova
Pskov, Russia

S. P. SHEVYREV IN HIS LATER YEARS: THE ARTICLE «ALEXANDER PUSHKIN'S LITERARY WORKS» (1841)

Analyzing A. Pushkin's literary works from the last three volumes of the posthumous edition «Alexander Pushkin's Literary Works» from the «Christian humanism» point of view, S. P. Shevyrev evaluates them not only as aesthetic and historic phenomena — the lyrics, drama and prose being reviewed very positively — but finds moral meanings in them too. He takes a particular interest in Pushkin's characters, their behavior and fate, interpreting them in the light of the Christian truth.

Key words: aesthetic evaluation, historic evaluation, «Christian humanism»

В современных исследованиях предлагается упразднить сложившуюся в работах советского времени (Аронсона М. И., Манна Ю. В., Маймина Е. А.) «традицию резкого противопоставления раннего Шевырева позднему» [3, с. 7], когда временной границей считался конец 1830-х гг. — период второй заграничной поездки. «В его трудах, созданных в разные годы, явно прослеживаются общие основания», — считает О. А. Бознак. «Общими основаниями» для исследовательницы станут начатые еще в Италии поиски Шевырева в области литературной герменевтики, близкие немецким ученым Шлейермахеру и Дильтею, с особым «вниманием к человеческой личности, выражающей себя посредством языка в тексте» [3, с. 12] и выработанный «принцип культурно-исторической интерпретации» [3, с. 13], использованный критиком в 40-е гг.

Близкую позицию найдем в другой современной работе, где утверждается, что «в главном взгляды Шевырева оставались постоянными на протяжении всей его жизни. Менялись оценки исторических событий, уточнялись представления об историческом процессе в целом. Но основные выводы были сделаны еще в 1831 г.» [10, с. 172–173].

В. А. Мартынов проследит в своей книге суждения Шевырева о Пушкине и его творчестве со времени «Московского вестника» (1828–1830) до статьи 1841 года в «Москвитянине». В поле зрения здесь и понимание молодым критиком пушкинской «гениальности и несоизмеримости со всем, что было в литературе тогдашней России», и вывод о развитии таланта Пушкина, развернувшийся в статье 1828 года как «высшее достижение русской критики 20-х гг.», и сравнение русского поэта с Байроном не в пользу последнего, и обретение народности в «Борисе Годунове» и т. д. [10, с. 111–112], о чем писали в советское время Е. А. Маймин, Ю. В. Манн, В. М. Маркович.

В. А. Мартынов считает, что «логическим завершением этих суждений стали заметки о Пушкине в «Перечне наблюдателя» в августе 1837 г. и статье 1841 г., в которых «обычное для Шевырева соединение этикетной почтительности к Пушкину с непониманием тех масштабов, которыми Пушкин «измерял» жизнь, выразилось в риторической патетике и одновременно жесткой, даже «глухой», критике» [10, с. 112].

С осуждением ученый воспринимает высказывание Шевырева 1837 и 1841 гг. о «Медном всаднике» и некоторых других произведениях Пушкина («эскизованность», «неоконченность идеи в целом» наряду с «высшим совершенством формы»), солидаризируясь с Е. А. Майминым, увидевшим в шевыревской оценке «Медного всадника» и поздней лирике «непонимание пушкинской поэтики и пушкинской поэмы» [7, с. 139], а также с В. М. Марковичем, заметившим неприемлемость для критика ее «трагедийного полифонизма» [9, с. 31].

Совсем иной смысл и иное отношение вкладывает в вызвавшие осуждения названных ученых шевыревские оценки О. А. Бознак, которая исследует их с позиции примененного ученым принципа культурно-исторической интерпретации: «Называя характерными чертами пушкинского художественного мира объективность и «эскизованье» («недостаток полного развития в отношении к подробностям и целому»), Шевырев видит их источник в самой русской жизни и истории России. Критик считает, что в подлинном произведении искусства всегда верно отражается духовно-психологический строй авторской личности, культурно-историческое своеобразие эпохи и духовная атмосфера времени, а потому интерпретация произведения является ключом к пониманию духа эпохи и личности автора» [3, с. 14]. Объективны, по нашему мнению, не только эти выводы исследовательницы, но и ее высказывание о том, что шевыревские оценки в статье 1841 года «являются частью того процесса осмысления пушкинского творчества, которое в последующей литературной, критической и философской традициях будет неразрывно связано с вопросами исторического, культурного, духовного национального самосознания» [3, с. 14]. Из этого контекста естественно вытекает ее утверждение, что «Шевырев предвосхищает высказывание Достоевского о «всемирной отзывчивости» Пушкина» [3, с. 14].

Таким образом, выводы современных ученых о статьях «раннего» и «позднего» Шевырева, воспринимающих шевыревские оценки личности и творчества Пушкина как то, в чем нет глубинных изменений, оказываются удивительно разными, что заставляет нас снова вернуться к осмыслению проблемы, тем более что о Пушкине ученый будет говорить и в своих публичных лекциях начала 40-х гг., и писать о нем до 1864 года.

Вернемся к высказыванию Шевырева о поэме «Медный всадник» в статье 1837 года «Перечень Наблюдателя», итоговой, по нашему убеждению, для деятельности «молодого» критика и вызвавшей упреки исследователей: «Главная мысль поэмы <...> не развита вполне, а эскизована<...>. Великий мастер в отделке, всегда оконченной до возможной полноты, и потому первый художник русского стиха, <...> почти всегда довольствовался одним эскизом в изобретении» [17, с. 134]. Критика занимает, в первую очередь, эстетическая оценка, в содержании которой присутствует весь опыт европейской, особенно немецкой, науки, что и позволяет О. А. Бознак и В. А. Мартынову считать, что нет принципиальной разницы в методологии критической деятельности и оценках «молодого» и «позднего» Шевырева. Не случайно о широте эстетического образования русского критика, о его целенаправленном интересе к немецким эстетическим теориям говорит В. А. Мартынов, замечая, что к середине — концу 1830-х гг. критик был особенно увлечен идеей, что русская литература «должна развиваться не стихийно, но под руководством науки или какого-либо иного духовного руководителя. Он был убежден, что успехи немецкой <...> литературы объяснимы лишь влиянием немецкой эстетики» [10, с. 99]. Но пушкинская поэма, с одной стороны, не подчинялась известным Шевыреву теоретическим основаниям («эскиз в изобретении», «неполнота и неоконченность идеи в целом»), а с другой, — влекла масштабностью картин и тем («блистательное наводнение») и требовала дальнейшего осмысления («Но об этом после»).

К эстетическим оценкам «Медного всадника» он еще неоднократно обратится в своих последующих статьях или высказываниях о Пушкине, наполняя их новыми смыслами и подробностями. Но в статье 1837 года Шевыреву не менее важна до настоящего времени не замеченная исследователями и этическая составляющая поздней лирики Пушкина, проявившаяся в осмыслении его личности, в рецепции образа творца, отраженного в стихах, опубликованных в первой книжке «Современника» за 1837 год: в «Лицейской годовщине» («Была пора; наш праздник молодой...»), «Молитве» («Отцы пустынноики и жены непорочны...»), во «...Вновь я посетил...».

Шевырев говорит об их содержании, а не о форме, воссоздавая и анализируя образ поэта и человека, у которого «чувство дружбы» было «чем-то святым, религиозным» [17, с. 132], у которого «глубокое религиозное чувство всегда таилось на светлом дне души его» [17, с. 132], который убеждал в своих произведениях в том, что «истинный поэт и человек бывают нераздельно слиты» [17, с. 133]. В стихотворении «...Вновь я посетил...» критика поражает способность поэта «к великому самоотвержению» [17, с. 133] в отношении к молодому поколению. В словаре В. И. Даля найдем адекватное времени Пушкина и Шевырева значение слова «самоотвержение», в восприятии людей нашей эпохи в большой степени утратившего духовный смысл. «Самоотвержение <...> состояние человека, который жертвует всеми суетными благами, и даже жизнью своею на пользу ближних, для частного и общего блага» [4, IV, с. 134].

Погружение в исконный смысл слов, которыми Шевырев объясняет образ Пушкина, открывает нам глубочайшее благоговение критика перед ним. Не случайно он называет его «добрый, благородный наш Пушкин» [17, с. 133]. Эпитеты «добрый» и «благородный» имеют в словаре Даля также духовную коннотацию: добро — это «благо, что честно и полезно, все, чего требует от нас долг человека и гражданина, семьянина» [4, I, с. 443], «благородный» — «честный, великодушный, жертвующий своими выгодами на пользу других» [4, I, с. 94]. По словам Шевырева, Пушкин последних лет жизни — «истинный поэт и человек» [17, с. 133], живущий по заветам веры, которые органичны и его творчеству.

По нашему глубокому убеждению, общий подход к Пушкину в статьях «молодого» Шевырева обусловлен «эстетическим гуманизмом» [16, с. 166–174]. Термин «эстетический гуманизм» принадлежит В. В. Зеньковскому как определение того отношения поэтов, писателей, критиков в России начала XIX века к творчеству, основу которого составило учение Шиллера о Schone Seele. Близкими этому эстетико-педагогическому учению историк русской философии назвал Жуковского, Карамзина, Любоумров (Д. Веневитинова и И. Киреевского), с которыми Шевырев был дружен на протяжении всей жизни.

Шевыреву, как Карамзину и Жуковскому, которых он любил и всегда испытывал к ним пиетет, «было близко сближение эстетической и моральной сферы у Шиллера — идеал Schone Seele». Близким Шевыреву было также «усвоение религиозного смысла искусства» [5, I, 1, с. 138], что свойственно Жуковскому. С позиций «эстетического гуманизма» «молодой» Шевырев воспринимал художественный мир пушкинских произведений и в самом авторе видел идеал «прекрасной души», в последние годы жизни подкрепленный глубокой религиозностью.

Поездка за границу в 1838–1840 гг., встреча с немецким теософом Фр. Баадером, впечатления от состояния западноевропейской философии, науки, образования и общественной жизни и многое другое заставляют Шевырева углубиться в чтение Отцов церкви, выписки из которых он делает в своем дневнике, прийти к новым мировоззренческим выводам. Внутренне близкими для него в этот период оказываются «тевтонский философ» Я. Беме, аббат Ботень, и особенно теософ Ф. Баадер, беседы с которым тоже зафиксированы в дневнике. Баадер, по словам Шевырева, «принадлежит к таким мыслителям, которые не строят систем, но своими сочинениями в других расшевеливают, возбуждают мысль» [11, 1848, № 4, с. 75].

Заграничные встречи с ним и общение «расшевеливают и возбуждают мысль» самого Шевырева, подтверждают его представления об истинной философии, непременно связанной с религией. В этот период он обретает и свою собственную философию и эстетику в идеях Баадера, потому что «некоторые мысли его дали» «повод к дальнейшему развитию их», и русский ученый и последователь позволяет себе, по его признанию, «выводить и последствия, истекающие из Баадерова учения и применять их к разным явлениям» [11, 1841, № 6, с. 382], в первую очередь, к эстетике и критике.

В эстетическом учении Баадера Шевыреву близко положение о категории прекрасного, связанного с любовью: она «участвует в восприятии ощущений изящных. Прекрасное мы прежде всего любим, и без любви к нему нет полного им наслаждения. <...> В любви к красоте должно отличить начало духовное от эгоистического, ведущего к кумирслужению перед красотой, которое проповедуется новыми Эстетиками. В этом различии должен быть зародыш Эстетики Христианской. В прекрасном есть божественное, говорит Платон. Сие-то божественное мы должны любить в прекрасном» [11, 1841, № 6, с. 389]. Шевырев разделяет с немецким философом «эстетику христианскую», в которой, как и в его философском учении,

главная фигура — человек, «любимое творение своего создателя», поставленное «от Бога в центр природы» [11, 1841, № 6, с. 414]. По мысли ученого, «нет человека без религии», и «наклонность в человеке к удивлению есть уже начало религиозного чувства», равно как и начало «в наслаждениях наших произведениями искусства» [11, 1841, № 6, с. 418]. «В этом чувстве сходятся Религия и искусство, имеющие постоянное *духовное родство*» (курсив мой. — Н. Ц.) [11, 1841, № 6, с. 418–419].

Можно говорить о формировании к началу 40-х гг. религиозно-эстетического мировоззрения Шевырева — критика и теоретика искусства, приходящего к выводу о «духовном родстве» искусства и религии, о необходимости соединения искусства и религии, искусства и Церкви. Подобное происходит в эстетических исканиях и творческой практике Гоголя и Жуковского, И. В. Киреевского и В. Ф. Одоевского, в современности видящих «путь к обретению утраченной цельности, т. е. путь к господству в нас «внутреннего средоточия», — в «собирании» сил души» [5, Т. 1, Ч. 2, с. 15]. Зеньковский назвал это явление «христианским гуманизмом».

Искусство слова Шевырев с начала 1840-х гг. осмысляет как имеющее божественное начало и представляет художника слова человеком верующим, носителем христианского идеала, отражающегося в его произведениях.

Эти критерии он использует, анализируя три тома сочинений Пушкина в статье 1841 года в «Москвитянине». При этом Шевырев остается верен историческому подходу к его творчеству, вписывая его произведения в историю развития предшествующей и современной ему литературы, что справедливо отметил В.М. Маркович: «Концепция творческой эволюции Пушкина была соотнесена с общим ходом развития русской литературы. Его поэзия была осмыслена как явление, подготовленное всей исторической динамикой русского стихового слова <...> как своеобразный синтез двух близких к ней по времени поэтических школ: державинской <...> и школы Жуковского-Батюшкова <...> Движение Пушкина к прозе тоже рассматривалось как исторически обусловленное» [9, с. 273].

В статье 1841 г. Шевырев дает произведениям эстетическую оценку, рассматривая особенности пушкинской поэтики. Ее общей чертой по-прежнему считает «эскизованье», которое отнесет теперь не только к «Медному всаднику», но и «Полтаве», «Борису Годунову» и «Евгению Онегину». Однако в особенностях поэтики национальных шедевров Шевырев, как было замечено О. А. Бознак, увидит как объективные причины, заключающиеся «и в истории поэзии русской, и в характере нашего образования (ибо поэт зреет вместе со своим народом), и в отношениях, которые существуют у нас между искусством и жизнью», так и субъективные, заключающиеся «в стремительном, неудержном духе самого художника» [17, с. 162]. Пушкин в восприятии Шевырева олицетворяет русского человека, неотделимого от своих национальных корней, от почвы, от жизни со своими гениальными порывами и достижениями и со своими недостатками, имплицитно присущими русскому быту и бытию.

В том, как расшифрует Шевырев свои определения («эскизованье», «эскиз», «эскизованность»), негативная коннотация отсутствует: «<...> вся поэзия Пушкина, как современная ему Россия, представляет чудный, богатый эскиз недовершенного здания, которое народу русскому и многим векам его жизни предназначено долго, еще долго строить <...>» [17, с. 180]. Предвосхищая концепцию русской литературы, начало и центр которой творчество Пушкина, в понимании почвенников: А. А. Григорьева, Н. Н. Страхова, Ф. М. Достоевского, Шевырев первым в истории русского общественного и эстетического сознания высказывает мысль о творчестве поэта как начале и основе великих традиций классической литературы и культуры России.

Эстетическая сторона произведений в этой статье осмыслена Шевыревым сквозь призму красоты, в которой «должно отличить начало духовное» [11, 1841, № 6, с. 389]. В эстетической сфере Пушкин являет собой поэта, «который умел самый простой и грубый материал возвышать до красоты идеальной» [17, с. 164–165], который «глубоко понимал тесную, неразрывную связь изящного с нравственным» [17, с. 164], то есть духовным. От этих выводов критика прямая связь к наблюдениям В. С. Соловьева, который писал: «Поэзия может и должна служить делу истины и добра на земле, — но только *по-своему*, только своею *красотою* и ничем другим» [курсив автора — Н. Ц.]. «Неподдельная красота» пушкинской поэзии, считает он, «была внутренне нераздельна с добром и правдой» [13, с. 228–229].

Если Соловьев говорит о красоте стихотворений Пушкина, то Шевырев видит ее, в первую очередь, в прозе: «Всегда, на первом плане, выступает перед вами простое событие, взятое из жизни, истина верная, действительная, нагая и случайная <...> но из-за нее, безмолвно, невысказанно и как будто неумышленно, выходит *истина, всеобщая, неизменная*, всегда пребывающая в основе жизни человеческой и общественной, *истина, которая снимает с действительного события всю пустую ничтожность его случайности и, придавая ему значение постоянное и высокое, тем возводит его в мир искусства и спасает призвание*

художника» [17, с. 174] (курсив мой — Н. Ц.). Истина нравственная пребывает в жизни человека, который является центром в художественном мире Пушкина. Такое понимание пушкинского творчества теперь важно Шевыреву, особенно в контексте его серьезного изучения древней русской литературы, лекции о которой он начинает читать с 1840 года. Д. С. Лихачев считал, что ее «можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни» [6, с. 9]. Такая литература «при всех слабостях и падениях человека видела в нем искру Замысла, черты образа Божия» [12, с. 451].

В статье о Пушкине 1841 г. ключевым словосочетанием, определяющим суть критической оценки его произведений, станет «истина нравственная». Это выражение используется Шевыревым как синоним «духовного, душевного» в противоположность «телесному, плотскому» [4, II, с. 558].

В произведениях Пушкина критику открываются христианское мироощущение героев, их нравственные падения и стремление к духовной высоте, сообщающие текстам вечный смысл и универсальность. Он подчеркивает нераздельность этих свойств с совершенством художественной формы, за что высоко оценивает «Дубровского», называя «самым лучшим повествованием Пушкина» [17, с. 174] из опубликованного в рецензируемых томах.

Критик считает, что только «одна любовь Дубровского», человека «честного и благородного» «охранила от его ужасной мести» [17, с. 175], что «глубокая нравственная идея» выступает тогда, когда Дубровский сталкивается с «разбойничеством общественным, прикрытым законом» [17, с. 175]. Таким образом, в повести «Дубровский», по Шевыреву, сталкиваются закон и Благодать Божественного замысла о человеке.

В этой статье не случайно в основе анализа пушкинских произведений станет осмысление их «нравственных идей», проявится особая заинтересованность критика в поступках героев, в их поведении и судьбах. Он разбирает Дубровского и Онегина, Чарского и Импровизатора, Дон Жуана и Лауру... Шевырев видит в пушкинских произведениях то, о чем в XX веке напишет философ С. Л. Франк: в «составе нравственной жизни человека — в пределах его бытия в этом мире — эту двойственность, это сочетание святости, обязательности нравственных начал реальной человеческой жизни с их несовершенством» [14, с. 198].

Франк назовет такое изображение мира и человека в нем «христианским реализмом», в котором «признание неизбежности зла в мире сочетается в христианском сознании с действенным стремлением — в ином плане бытия — к абсолютному совершенству, с исканием Царства Божия и правды его», а в практике жизни есть «стремление к свободному совершенствованию жизни и отношений между людьми, к свободному действию сил любви» [14, с. 198].

«Поздний» Шевырев именно так видит и понимает изображенный Пушкиным мир романа «Евгений Онегин». Утверждая, что «создание Тани принадлежит к лучшим идеалам Пушкина» [17, с. 172]. Он не меньше создателя романа восхищается героиней, как будто заранее оспаривая приговор «нравственному эмбриону» Белинского, о чем в Пушкинской речи с эмоциональной резкостью скажет Достоевский, продолжив критика и в отношении к герою романа, и в его оценке. Шевырев сурово судит Онегина как человека, оторванного от русской жизни, как «тип западного влияния на всех наших светских людях, тип ходячий, встречаемый всюду» [17, с. 172]. Негативная оценка героя-индивидуалиста («типа лишнего человека»), вообще типа русского человека, воспитанного по западному образцу, данная Шевыревым, находится в русле размышлений А. С. Хомякова, писавшего, что «отдельная личность есть совершенное бессилие и внутренний непримиримый разлад» [15, I, с. 161].

Шевырев говорит о духовной несостоятельности Онегина, об отсутствии в нем «внутреннего человека». Явным диссонансом его оценкам прозвучат через три года признания Белинского, с такой нескрываемой симпатией назвавшего пушкинского героя «страдающим эгоистом», «эгоистом поневоле» [2, с. 386–387], с таким нескрываемым восхищением писавшем о «резком, охлажденном уме» Онегина, превозносящем его над окружающими людьми, явной для славянофилов греховной гордыней. Если Шевырев в несостоявшейся жизни Онегина видит его собственную вину, то западник Белинский считает, что бесцельность жизни героя, его одиночество порождены веком, и «зло скрывается не в человеке, но в обществе» [2, с. 393].

Подчеркнем, что критический метод «позднего» Шевырева заключается в совмещении исторической и эстетической оценок с христианской, что его интерес углубляется в область «внутреннего человека», потому что у Пушкина, по словам критика, всегда рядом «изящное» и «нравственное»: в области прозы «Пушкин доказал <...> как глубоко разумеет он ту важную роль, какую нравственное играет в мире изящного» [17, с. 174], в области драмы «Пушкин глубоко понимал тесную, неразрывную связь изящного

с нравственным, особенно в поэзии воли человеческой» [17, с. 164]. В контексте этих высказываний закономерны оценки отдельных произведений. Например, в «Дубровском» Шевыревым выделена «глубокая нравственная идея» [17, с. 175], в «Каменном госте» критик поражен «быстрой сценой преступления наказанием» [17, с. 164], в неоконченной «Русалке», по его словам, «покоилась драматическая идея произведения, имеющая такое же глубокое нравственное значение, как и идея «Каменного гостя»» [17, с. 165] и т. д.

По словам Шевырева, изображенный поэтом Чарский «имеет призвание к священному искусству» [17, с. 175], отражает сущность отношения к творчеству самого Пушкина, требует не только внутренней сосредоточенности и уединения, но и нравственной высоты служения, родственного по значению религиозному. «Священный» в словаре В. И. Даля то, что «святой» — «духовно и нравственно непорочный, чистый, совершенный <...> все, что относится к Божеству» [4, IV, с. 161].

Критик считает, что в основе «священного искусства» Пушкина «было смотреть на жизнь с думою важною и строгою, потому что истина этой жизни, особливо в его отечестве, была для него значительна» [17, с. 174]. Шевырев высоко оценивает призвание поэта быть провозвестником истины в своем отечестве, высоко оценивает и его нравственное служение в творческом воплощении истины.

В статье 1841 г. проявилось уникальное критическое чутье Шевырева, увидевшего в Пушкине «поэта чисто объективного, предметного», «поэта для эпоса и драмы» [17, с. 171]. И в эпосе, и в драме критик выявляет оригинальность поэтики и соответствие ее содержанию. Так, «миру действительной жизни» [17, с. 172] соответствует проза, которая «чужда всякого ненужного ей украшения» [17, с. 173]. Шевырев, в отличие от Белинского, высоко ее ценит, видит в прозе его «высокое нравственное призвание»: «здесь-то особенно Пушкин доказал, как понимает он искусство и как глубоко разумеет он ту важную роль, какую нравственное играет в мире изящного» [17, с. 173–174].

По мнению Шевырева, самое выношенное и завершенное прозаическое произведение Пушкина «Капитанская дочка», «в нем можно видеть переход к какому-то новому, дальнейшему развитию» [17, с. 162], в нем Пушкин — ученик Шекспира, влияние которого критик считает плодотворным и в драматическом роде: в маленьких трагедиях, «Борисе Годунове», «Русалке», «которая обещала быть <...> одним из самых народных произведений Пушкина» [1, с. 164]. Шевырева восхищает в этой драме, как «поэт умел самый простой и грубый материал возвышать до красоты идеальной» [17, с. 164–165]. Критик понимает, что «красота идеальная» должна быть связана с высокими духовными ценностями православного человека.

И хотя Шевырев обращается к трем последним томам посмертного издания «Сочинений Александра Пушкина», но осмысляет весь творческий путь русского поэта и писателя как движение к уровню мирового гения. Он первым в истории русской критики и культуры говорит о мировом значении Пушкина. В зрелом творчестве Пушкин соизмеряется с Данте, Ариосто, В. Скоттом, Байроном, Гете, Шекспиром и т. д. Но критик глубоко чувствует то, что отличает от них русского поэта. Он называет эту особенность «чудным сочувствием» «со всеми гениями поэзии всемирной», считая способность Пушкина легко «усвоивать себе и претворять в чистое бытие русское их изящные свойства» «чертой национальной» [17, с. 164]. Белинский так и не решится назвать Пушкина мировым поэтом, но через четыре года после Шевырева сравнит его с Протеем, а Достоевский вслед за Шевыревым в знаменитой речи скажет о «всемирной отзывчивости» русского гения.

Таким образом, в статье 1841 года в шевыревской концепции творчества Пушкина происходят качественные изменения: критик уходит от критериев «эстетического гуманизма» и осмысляет сочинения поэта в русле идей «христианского гуманизма», объясняя его художественный мир как эстетический и как этический феномены. Причем последний особенно дорог Шевыреву, потому что он видит, что пушкинский «мир покоится на основании, положенном исповеданием и культурой допетровской Руси с ее исполненным надежды взглядом на человека в свете христианской истины о нем, с ее ясным пониманием драмы отпадения, но и с упованием на образ Божий в человеке...» [12, с. 480], это мир, где главное — изображение «внутреннего человека», «цель жизни которого есть идеал» [12, с. 478].

Литература

1. Аронсон М. И. Поэзия С. П. Шевырева // С. П. Шевырев. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1939.
2. Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1983.
3. Бознак О. А. Литературная деятельность С. П. Шевырева 1840–1850-х годов. Автореф. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. С. 7.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1989, 1991.
5. Зеньковский В. В. История русской философии: В 2 т., 4 ч. Л.: Эго, 1991.
6. Лихачев Д. С. Изборник. М.: Художественная литература, 1969.
7. Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М.: Наука, 1976.
8. Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М.: Искусство, 1969.

9. Маркович В. М. Уроки Шевырева // С. П. Шевырев. Об отечественной словесности. М.: Высшая школа, 2004. С. 7–56.
10. Мартынов В. А. Эпизод из жизни «русской идеи». С. П. Шевырев. Омск: Омск. госуниверситет, 2011.
11. Москвитянин. М., 1841–1853.
12. Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира. Серия «Пушкин в XX веке». Вып. VI. М.: Наследие, 1999.
13. Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // В. С. Соловьев. Литературная критика. М.: Современник, 1999. С. 228–229.
14. Франк С. Л. Свет во тьме. М.: Факториал, 1998.
15. Хомяков А. С. Полное собр. соч.: В 8 т. Т. I. М.: Университетская типография, 1900.
16. Цветкова Н. В. «Эстетический гуманизм» в журналистской деятельности С. П. Шевырева («Московский вестник» и «Московский наблюдатель») // Вестник Псковского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». Выпуск 1. Псков: Псковский государственный университет, 2015. С. 166–174.
17. Шевырев С. П. Об отечественной словесности. М.: Высшая школа, 2004.

УДК 82-7

**Л. А. Юрчук,
Псков, Россия**

ПОЭМЫ Я. П. ПОЛОНСКОГО «КУХНЕЧИК-МУЗЫКАНТ» И «БРАТЬЯ» И ТРАДИЦИИ КОМИЧЕСКОГО ЭПОСА

В статье на материале поэм Я. П. Полонского «Кузнечик-музыкант» и «Братья» рассматривается применение в литературе XIX в. тех приемов комизма, стилевых тенденций, характера образности и принципов построения сюжета, которые сформировались в русской литературе XVIII в. в жанре комической поэмы и были восприняты поэтами XIX в. сквозь призму творчества А. С. Пушкина.

Ключевые слова: эпос, комическая поэма, повествовательная модель эпоса, сюжетостроение, приемы комизма, ирония

**L. A. Yurchuk
Pskov, Russia**

POEMS BY Y. P. POLONSKY «THE GRASSHOPPER-MUSICIAN» AND «THE BROTHERS» AND TRADITIONS OF COMIC EPOS

In the article, poems by Y. P. Polonsky «The Grasshopper-musician» and «The Brothers» are examined to reveal the comic techniques, stylistic trends, the nature of imagery and plot construction principles that were developed in the 18th century Russian literature by the authors of comic poems and were adopted by 19th century poets through the prism of Alexander Pushkin's works.

Key words: epos, comic poem, narrative model of the epos, plot-making, comic methods, irony.

Комическая поэма, представленная произведениями В. И. Майкова, М. Д. Чулкова, Н. П. Осипова, И. Ф. Богдановича и других, бывшая одним из наиболее популярных жанров в русской поэзии последней трети XVIII в., уже в начале следующего столетия сошла со сцены литературной жизни. Однако выработанные в лучших ее образцах приемы комизма, стилевые тенденции, принципы сюжетостроения вошли в арсенал художественных средств русской литературы и получили новую жизнь в системе уже иных жанров, сменивших комическую поэму, ставшую для них своего рода «материнским лоном». Уже «Опасный сосед» В. Л. Пушкина (1811), созданный на исходе литературного бытования комической поэмы, демонстрирует, по мысли современного исследователя, переход «от ироикокомического жанра к другому виду поэмы, генетически с ним связанному. Это бытовая поэма с реалистическими тенденциями» [3, с. 36]. Этот переход получил окончательное оформление под пером А. С. Пушкина в его стихотворных повестях «Граф Нулин» и «Домик в Коломне». В «Опровержении на критики» поэт, остро ощущавший связь нового жанра с литературной традицией, «творцами шуточных повестей» назвал Ариосто, Виланда, Богдановича, Дмитриева [8, с. 151].

Принципы пушкинского стихотворного повествования привлекли к себе внимание поэтов, писавших в годы господства в русской литературе «натуральной школы». Жанр стихотворной повести становится в это время одним из любимых. В 1830–1870-е годы к нему обращаются Лермонтов, Фет, А. Толстой, Огарев и другие. В основном их произведения носят подражательный характер: с большей или меньшей

долей самостоятельности в них разрабатываются те элементы, которые составляют отличительные черты созданной Пушкиным художественной формы.

Вместе с тем, видимо, не без посредства Пушкина, в эту эпоху оказались востребованы и традиции комической поэмы. Один из интересных примеров прямого влияния комического эпоса представляют поэмы Я. П. Полонского «Кузнечик-музыкант» и «Братья».

«Кузнечик-музыкант», опубликованный в «Русском слове» в 1859 г., принес поэту литературную известность. В этой поэме, сюжет которой носит отчасти автобиографический характер, Полонский, по словам В. Н. Орлова, «задался целью в аллегорической форме изобразить незавидное положение «артиста» (кузнечик-музыкант), терпящего обиды в бездушном светском обществе» [6, с. 339]. Таким образом, в поэме была поставлена традиционная для произведений «натуральной школы» тема маленького человека. Однако решение этой темы явилось не вполне традиционным, чему, на наш взгляд, способствовало использование поэтом художественного опыта комического эпоса.

Комическая поэма была одним из первых жанров, обратившихся к жизни социальных «низов», однако герои «низкого» происхождения изображались в ней смешными, драматизм их судеб комическую поэму не интересовал. Литература словно не решалась на серьезное изображение обыденного жизненного материала. Пушкин, с именем которого в русской литературе связана постановка темы маленького человека, сумел осуществить тот «поворот к народу», который привел литературу к обрисовке «простых людей» с новой точки зрения. По мысли Л. Я. Гинзбург, в зрелом творчестве Пушкина «снимается понятие безотносительно низкого, грубого в том смысле, в каком оно присуще классицизму. Вещи движутся от торжественного к обыденному, от трагического к смешному и обратно... В этом равноправии вещей — глубочайший социальный смысл иронического стиля, его реалистические потенции» [2, с. 104]. На эту же особенность стиля поэта обращал внимание Б. В. Томашевский, писавший, что в «Домике в Коломне» Пушкин указал поэзии «путь объединения бытового иронического рассказа с сентиментально-лирическими темами». Однако с утверждением в литературе «натуральной школы» акцент был перенесен на драматизм судьбы маленького человека. По мысли Б. В. Томашевского, у авторов стихотворных повестей этой эпохи сентиментальные элементы «доминировали над деталями иронического описания» [10, с. 305]. Очевидно и то, что пушкинские повести выгодно отличались на этом фоне своей принципиальной многозначностью, многоплановостью.

В поэме «Кузнечик-музыкант» Полонский вновь обращается к пушкинским принципам разработки темы. С серьезным он пытается совместить ироническое начало, порожденное смеховой традицией. Рядом с проповедью человечности и сочувствия к горю и радостям маленьких людей в его поэме присутствует ироническая тональность, посредством которой автор дистанцируется от своего героя. Авторская ирония дает о себе знать в описаниях быта персонажей, в рассказе о событиях их жизни. Таково, например, изображение повседневных занятий кузнечика и окружающей его мещанской среды:

Помню, ты недаром слыл идеалистом:

<...>

Сядешь ты, бывало, и во славу ночи

На своей скрипиче пилишь что есть мочи [7, с. 270].

Иронично описание момента встречи героя с бабочкой:

Стало быть, в Петровки, около полудня,

Мой герой, кузнечик, понаевшись студня,

То есть за обедом начинив желудок,

Вышел насладиться видом незабудок.

<...>

Вдруг над ним порхнуло чудное виденье,

Бабочка — такая, что — мое почтенье! [7, с. 271]

Но еще более значим с точки зрения нашей темы тот факт, что авторская ирония реализуется в поэме Полонского на уровне ее сюжетного построения: на рассказ об исполненной драматизма истории любви бедного музыканта к светской барышне Полонский накладывает повествовательную схему эпопеи. Подобный ход использовался в жанре комической поэмы, который исходно содержал в себе установку на заимствование формы у эпоса. Посредством соблюдения основных принципов эпической композиции и применения эпических топосов в комической поэме создавалась иллюзия идентификации текста эпическому повествованию.

Использование Полонским в поэме «Кузнечик-музыкант» традиционной повествовательной модели героического эпоса создает эффект несоответствия формы содержанию. Вместо масштабного события, имеющего национальное значение, вовлекающего в историческое движение судьбы народов, в поэме Полонского излагается отдельный случай из жизни частного лица, трактованного в соответствии с эпическим каноном. «В раннем эпосе...», — пишет С. Н. Бройтман, — реализовался принцип иерархической вертикали, а автор и герой оказались разведены по разным ценностным мирам, притом герой укоренен в ценностно более высоком «абсолютном прошлом». Он — полубог, носитель, разрушитель и восстановитель мировой целостности и полноты» [1, с. 97]. Герой Полонского наделен чертами уникальности, выделяющими его из среды и служащими эквивалентом героизму центральных персонажей эпоса. Авторская ирония в рассказе о нем сочетается с характерной для эпопеи воспевающей интонацией. Так, первые стихи поэмы представляют собой пародию на зачин высокого эпоса:

Не сверчка нахала, что скрипит у печек,
Я пою: герой мой — полевой кузнечик!
<...>
Был он сущий гений — дар имел особый:
Музыкантом слыл он между насекомых
И концерты слушать приглашал знакомых [7, с. 269].

Такой способ представления героя характерен и для комической поэмы, герой которой выступает комическим двойником известного эпического персонажа. Так, заглавный персонаж поэмы В. И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх», пародийно замещающий Энея, представлен героем народной толпы, совершающим подвиги в празднично перевернутом мире:

Пою стаканов звук, пою того героя,
Который, во хмелю беды ужасны строя,
В угодность Вакхову, среди многих кабаков,
Бивал и опивал ярыг и чумаков [4, с. 77].

В соответствии с повествовательной моделью эпопеи (и отражением ее в зеркале комической поэмы) в исходной ситуации поэмы Полонского подчеркнута благополучие, на фоне которого более контрастно выступает последующая недостача:

В музыкальном мире был ты всепобедным,
Ты вполне блажен был! — но пришла невзгода... [7, с. 270]

После встречи с бабочкой следует испытание (предложение написать «злую эпиграмму»), корреспондирующее, например, с испытанием Елисея Вакхом в поэме Майкова. Справившийся с испытанием герой получает доступ в светский круг, и этот шаг приводит к завязке конфликта, который, в соответствии с эпической моделью, преодолевается через батальные сцены, странствования и подвиги персонажа — к обретению в финале. Причем эти композиционные элементы оказываются пародийно переосмысленными, как это происходит в комической поэме. Так, например, батальные сцены эпоса здесь трансформируются в комические потасовки, из которых герой часто выходит не победившим, а посрамленным. «Подобные сражения в большинстве поэм являются кульминационной сценой, ради которой поэма и создается (см. поэмы Тассони «Похищенное ведро», Скаррона «Тифон», Буало «Налой» и т. д.). В поэме Майкова такие сражения изображены в центре каждой песни», — пишет Г. Н. Ермоленко [3, с. 21]. В поэме Полонского отметим реализацию этого принципа в сцене комической схватки кузнечика с паучком:

Сам артист заметил, как его Сильфиду
Паучок какой-то, пренаивный с виду,
За крыло задевши чем-то вроде петли,
Притянуть старался...
<...>
Но артист ревнивый понял ухищренья,
Подскочил и порвал роковые нити.
Паучок надулся; а комар: «Смотрите, —
Пропищал артисту, — как вы замарались,

Точно в неприличном месте обретались!»
Покраснел кузнечик: видит — паутина
К рукаву прилипла. «Экая скотина!» [7, с. 282]

Следует эпической модели Полонский и в трактовке плана «чудесного». Олимпийские боги эпоса являются аллегорией высших сил, управляющих судьбами людей. В эпической фантастике находит поддержку героизация эпического мира. В «Кузнечике-музыканте» многие события в жизни героев также объясняются вторжением высших сил. Вмешательством Фортуны определяется благосклонность бабочки к кузнечику; Диана, «тучку золотым пожаром охватив», ставит на пути странников «яркие отметки», помогая им в поисках исчезнувшей героини. Мифологические персонажи выступают и в виде условных поэтических украшений пейзажа, открывающего ту или иную песнь (само по себе приложение характерного для эпоса деления на песни представляется показательным):

Эос поднимала алыми перстами
Темные покровы ночи — и местами
В небе загорались огненные пятна [7, с. 273],
... Тихо раздвигая
Облака, вставала зорька золотая, —
И когда все стало ясно от улыбки
Пламенной богини... [7, с. 290].

Такие зачины, включающие прозопопею, традиционны для эпоса (в том числе комического):

Уходя, день ясный плакал за горою
И, роня слезы, жаркою зарею
Из-за темной рощи обхватил край нивы.
Дню вослед глядела ночь — и переливы
Света отражались и дрожа блуждали
По ее ланитам... [7, с. 280].
Ср. в «Елисее» Майкова:
Еще завесу ночь по небу простирала
И Фебу в мир заря ворот не отворяла,
И он у своя любезной на руке
Еще покоился на мягком тюфяке... [4, с. 94],
Уж Феб чрез зодиак Близняток проезжал... [4, с. 113].

Подобные фразеологические массивы в тексте «Кузнечика-музыканта» позволяют говорить о пародийном применении Полонским стилистики эпоса.

Взаимодействие с комическим эпосом обнаруживает и незаконченная поэма Я. П. Полонского «Братья», отдельные главы первоначальной редакции которой печатались в разных журналах в 1866–1870 годах. Поэма была задумана Полонским как повествование о жизни бедного художника Игната Илюшина на широком фоне исторической жизни России и Европы конца 1840-х годов. В сокращенном авторском варианте произведение состоит из двух частей: в первой дается картина жизни Игната в Москве, во второй содержится рассказ о его пребывании в Риме во время революционных событий 1849 г. Ведущей в «Братьях» является гражданская тематика. Маленький человек, представитель демократической среды, в изображении Полонского оказывается способным стать равновеликим героям древности. Но эти качества его герой может проявить, только ощущая себя свободным. Преображение Игната Илюшина происходит в Италии, стране многовековой культуры, где:

...кисть Брюллова молнии с вулкана
Похитила, там Гоголь создавал
Нам типы мертвых душ, там Иоанна
Крестителя Иванов созерцал... [7, с. 380].

Образ же России, возникающий в первой части произведения, нарисован сатирическими красками. Соотношение «Италия-Россия» основано на контрасте. «Там — источник вдохновенья» [7, с. 380], здесь поэт ощущает себя обессиленным, лишенным творческого дара погрязшим в «жизни мелочной, // Холодной, грязной, вялой и тупой» [7, с. 380].

Комическая поэма, в изобилии дававшая примеры снижающего описания городского быта, могла подсказать Полонскому пути сатирического изображения московской жизни. Поэма «Братья» обнаруживает следы знакомства с этой традицией. Материал первой части произведения показывает, что Полонский использовал отдельные образы и сюжетные положения из комических поэм В. Л. Пушкина и А. А. Шаховского.

В основе сюжета «Опасного соседа» В. Л. Пушкина лежит рассказ о неудачном путешествии повествователя и его «соседа» Буянова в публичный дом. Завязкой событий служит предложение Буянова посетить «красотку» Варюшку, приняв которое, рассказчик покидает пределы своего жилища и окунается в мир, ярким представителем которого является в поэме Буянов:

Проживший все свое именье в восемь лет
С цыганками, с б..., в трактирах с ямщиками,
Пришел ко мне вчера с небритыми усами,
Растрепанный, в пуху, в картузе с козырьком,
Пришел, — и понесло повсюду кабаком [9, с. 136].

Рассмотренные сквозь призму жанровой традиции, персонажи поэмы — представители изнаночного мира, а также происходящие в ней события оказываются мотивированными атмосферой празднования масленицы [5].

Главный герой ощущает себя чуждым этому карнавалному миру, ищет укрытия от него и обретает его только в финале поэмы, вернувшись в свое жилище.

Сходное сюжетное положение имеет место и в поэме Полонского: перед отъездом в Италию брат Игната Алеша «зовет его кутить» (380) и вводит в мир, очень напоминающий тот, с которым читатель встретился в поэме В. Л. Пушкина:

[...] паркет
Гудел, трещал, Алеша мчался, топал,
И развевались волосы его,
И «Браво! Браво!» каждый выл и хлопал.
Лишь брат молчал... [7, с. 382]
Характерна и реакция героя.

В «Опасном соседе» дается топографически точное описание путешествия героев на одну из московских окраин:

Мы сели в обшивни, покрытые ковром
<...>
Пустился дым густой из пламенных ноздрей
По улицам как вихрь несущихся коней.
Кузнецкий мост, и вал, Арбат и Поварская
Дивились двоице, на бег ее взирая [9, с. 136–137].

В «пошевнях» — «ямских больших санях» — совершают свое путешествие на московскую окраину и герои Полонского:

Минуя Триумфальные ворота,
Летит стремглав веселая забота,
И ночь, и вихрь навстречу ей летят [7, с. 380].

Отметим, что путешествие за город в «Братьях» мотивировано следующим образом: «Кутить в Москве неловко показалось // По случаю великопостных дней» [7, с. 380]. Малозаметная деталь имеет существенное значение. Разрушая связь с праздничным временем, поэт вольно или невольно снимает присутствующую смеху в комической поэме амбивалентность: смех утрачивает свое жизнеутверждающее качество и становится средством сатирической обрисовки, что, безусловно, входило в задание поэта.

Бытописательский опыт В. Л. Пушкина Полонский использует и в дальнейшем построении поэмы, порой не уступая своему предшественнику в резкости натуралистических деталей. Так, определенное сходство обнаруживают картины, открывшиеся взорам героев, достигших желанной цели. «Пунш, пиво и

табак стояли на столе // ...самовар и карты на скамейке», — замечает герой «Опасного соседа» [9, с. 137]. В «Братьях» этим деталям обстановки соответствуют «вино» и «ломберные столы». Близостью отмечена и трактовка женских образов, подкрепленная выбором места действия. Герои В. Л. Пушкина в «веселом доме» обнаруживают «сводню ... с известной красоткой», Варюшку, которой дается следующая характеристика: «Шестнадцать только лет, бровь черная дугой, // И в ремесло пошла лишь нынешней зимой», впоследствии дополненная: «с нею будешь болен; // Она охотница подарочки дарить» [9, с. 136–137]. На даче, куда стремились герои Полонского, они оказываются в подобном окружении:

Тут были две цыганки, две сестрицы,
И Даша, первой молодости цвет,
И Палагея, прямо из больницы
Махнувшая к Алеше на банкет [7, с. 381].

В последующем сатирическом описании участников «пикника» в поэме Полонского, где «Все было глупо, шумно и беспечно» [7, с. 381], узнаются приметы героев «Расхищенных шуб» А. А. Шаховского — посетителей мещанского бала-маскарада, наблюдая за ходом которого, повествователь замечает: «Все движется, спешит, шумит и суетится» [11, с. 697]. Образ «толстого казначея», гуляющего «с парой румяных граций» и забывшего, «что он трех взрослых дочерей // Плешивый папенька» [7, с. 381], вызывает воспоминание о герое поэмы Шаховского, переплетчике Гашпаре, который «ум питал беседой трех девиц, // ...которых сухость лиц // Румяных Аонид личина сокрывает» [11, с. 697]; студент поэмы Полонского, «оравший» «Быть иль не быть!» [7, с. 381] корреспондирует с «из Юрьева студентом» поэмы Шаховского, «раздающим украдкой... // Стихи пресладкие пресладкого творца» [7, с. 697]. Любопытно, что в «Братьях» возникает мотив переодевания персонажа, сопряженный с карнавальной «сменой пола»: «Тут полицейский // Какой-то шляпку женскую надел» [7, с. 381]. Этот мотив «прочитывается» в поэме только с учетом ее взаимодействия с традицией комического эпоса, где данный мотив является важным элементом поэтики (ср. переодевание в женское платье героя поэмы Майкова).

Наблюдения над текстами подтверждают мысль об использовании поэтом художественного опыта русского комического эпоса, печать связи с которым несут на себе разные уровни текста поэмы Полонского: характер построения сюжета, образы героев, стиль. В обогащенном пушкинскими открытиями виде традиции комического эпоса оказались востребованы поэтами следующего поколения и предоставили им новые возможности раскрытия и осмысления человеческих характеров.

Литература

1. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001.
2. Гинзбург Л. Я. О старом и новом: Статьи и очерки. Л.: Советский писатель, 1982.
3. Ермоленко Г. Н. Русская комическая поэма ХУШ — начала XIX вв. и ее западноевропейские параллели. Смоленск: [б. и.], 1991.
4. Майков В. И. Избранные произведения. М. — Л.: Советский писатель, 1966.
5. Николаев Н. И. Русская литературная травестия. Вторая половина XVIII — первая половина XIX века. Архангельск: Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2000.
6. Орлов В. Н. Избранные работы. В 2-х тт. Т. 1. Л.: Художественная литература, 1982.
7. Полонский Я. П. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы. М.: Художественная литература, 1986.
8. Пушкин А. С. Мысли о литературе. М.: Современник, 1988.
9. Пушкин В. Л. Опасный сосед // «Арзамас»: Сб. В 2-х кн. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1994.
10. Томашевский Б. В. Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М. — Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 263–334.
11. Шаховской А. А. Расхищенные шубы // Ирой-комическая поэма. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. С. 669–699.

С. Н. ДУРЫЛИН О ПУШКИНЕ: МЕЖДУ «НАШЕ» ИЛИ «МОЕ»

В статье сравнивается восприятие творчества Пушкина в разных по жанру произведениях С. Н. Дурылина. Намеченные в его «дневнике» темы изучения Пушкина не отражены в исследованиях из-за полемичности Дурылина к современности, в том числе к современному ему пушкиноведению. Имя Пушкина в «дневнике» становится символом прошлой, классической литературы, всегда обращенной к личности. Научные же работы (особенно статья 1937 года) обобщают идеологически безопасный материал о восприятии поэта.

Ключевые слова: С. Н. Дурылин, восприятие А. С. Пушкина, история литературы, история литературоведения, приватный дискурс, публичный дискурс.

I. V. Motejunaite
Pskov, Russia

S. N. DURYLIN ABOUT PUSHKIN: BETWEEN «OUR» OR «MY»

In the article the perception of creativity of Pushkin in S. N. Durylin's works, different in a genre, is compared. The subjects of studying of Pushkin planned in Durylin's diary weren't reflected in his researches because Durylin was in opposition to the present, including to modern Pushkins studies. The name of Pushkin in the diary becomes a symbol of the last, classical literature always turned to the personality. Scientific works (especially the article of 1937) generalize ideologically safe material about perception of the poet.

Key words: S. N. Durylin, A.S. Pushkin's perception, history of literature, history of literary criticism, private discourse, public discourse.

Пушкинская тема у С. Н. Дурылина (1886–1954) никогда не была центральной, хотя его статья «Чтецы Пушкина» (1937) и брошюра «Пушкин на сцене» (1951), обращенные одновременно к истории литературы и истории театра, обязательно упоминаются в библиографиях, а околопушкинские работы (например, о П. А. Вяземском [2]; или «Архитектура эпохи Пушкина» (неопуб.)) небезынтересны историку культуры множеством наблюдений и деталей.

Исследовательская работа сочеталась у Дурылина с другими формами письма: художественным творчеством, мемуаристикой, ведением дневника. Последний — своеобразное жанровое образование эго-литературы под названием «В своем углу», занимает 806 страниц (публикация с купюрами). Эту книгу Дурылин не предназначал к печати; во всяком случае, во время ее создания в 1924–1939 годах он предполагал адресатами очень немногих близких. Самый большой объем в ней отведен теме русской литературы. Анализ пушкинских работ Дурылина и отражения этой темы в книге «В своем углу» позволяет рассмотреть тему объемно, а также показать драматичность существования исследователя в советскую эпоху, поскольку обнажает содержательные различия между публичным и приватным дискурсами.

В тетрадах книги «В своем углу» больше 110 упоминаний Пушкина в разных формах: имени, названия произведений («Капитанская дочка», «Медный всадник», «Евгений Онегин», «Борис Годунов» и др.), цитат, реже — выписок из мемуаров (например, о знаменитом экзамене в Лицее) или из статей. Созданный в книге образ Пушкина практически не отличается от уже устоявшегося тогда в русской культуре образца: это «солнце русской поэзии». «Пушкин — это Бог сжалился над Россией и послал ей солнышко. Оно и в небе одно, и навсегда потух — нет — другого не будет» [1, с. 641], — заносит Дурылин в тетрадь свое письмо В. К. Звягинцевой. Однако, учитывая полудиссидентское положение Дурылина в 1920-е — первой половине 1930-х годов, важно, что у него модель «мой Пушкин», выстраиваемая как отторжение от модели «Пушкин — наше все», на самом деле имеет черты сходства с последней. Символичность имени Пушкина для него поддерживается и личным восприятием поэта, и его репутацией.

Хотя количественно Пушкин — наиболее часто упоминаемый автор в тексте «В своем углу», вряд ли его можно назвать самым любимым. В тетрадах «Угла...» встречаются глубоко личные, взволнованные признания в любви к Лермонтову, К. Леонтьеву, Тютчеву, Случевскому, В. Розанову, и на этом фоне Пушкин не воспринимается фигурой, лично близкой Дурылину. Он просто всегда есть в сознании; «в своих письмах, устных рассказах и разговорах, по свидетельству современников и очевидцев, Дурылин постоянно цитировал Пушкина», — пишет А. П. Руднев [8, с. 170]. Освоенность пушкинского творчества

сказывается, в частности, в обилии цитат, легко приходящих на ум в разных ситуациях. Например, читая письма Чехова, он вспоминает о присуждении Пушкинской премии и формулирует вычитанную из писем позицию Чехова словами из сонета «Поэту»: «Во всем: не только в искусстве, в мастерстве художника, но и в мысли, в построении суждений общественных и политических, в отношении к людям, в суровой требовательности к самому себе — *везде*:

Всех строже оценить умеешь ты свой труд.

— Всякий труд: художественный, мыслительный, общественный, лично-жизненный...

И один вопрос существует, неотменим, настоятелен всегда:

Ты им доволен ли, взыскательный художник? —

Взыскательный мыслитель, взыскательный деятель, взыскательный человек?

Доволен? — Так пускай толпа его бранит,

И плюет на алтарь, где твой огонь горит

И в детской резвости колеблет твой треножник» [1, с. 612].

Это лишь один из целого ряда возможных примеров.

Обладая обширным читательским опытом, Дурылин имел в сознании свою картину литературного процесса, которая отличалась от утверждаемой советской доктриной. Описывая развитие литературы, он пользовался категориями обобщения и разграничения, часто выстраивая ряды поэтов и писателей на основе собственных критериев. Очень часто эти ряды начинаются именем Пушкина: «Есть сказочные русские писатели: Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, К. Леонтьев (восточные повести). В существование их в России едва веришь» [1, с. 120–121]; «Все писатели или на "ты", или на "вы" с миром. Флобер, Малларме, А. Франс — на "вы", Гете — на "вы". Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, вся русская литература — на "ты"...» [1, с. 755]; «В Пушкине, Лермонтове, Баратынском, Тютчеве, Фете, — Россия *изошла песней*, и с тех пор ей не пелось...» [Все выделения — авторские — И. М. 1, с. 311]; «Русский человек весь нецензурен. Нецензурны Пушкин, Л. Толстой, Писемский, Лесков, Горбунов» [1, с. 184]. Первое место, разумеется, и самое высокое. В записях 1927 года передается шутка: «В кабинете predisполкома, куда вход всем воспрещен и где никто не смеет курить, сидит Пушкин. К нему входит только секретарь Тютчев» [1, с. 325].

Поскольку к 1927–1928 годам у Дурылина нарастает полемичность к современности, имя Пушкина приобретает черты символа прошлой, классической литературы. Закономерно, что, осуждая современную ему литературу, автор отрешает ее именно от Пушкина: «Россия никогда не было так далека от Пушкина, как теперь, — далека по своей любви, вере, поэзии, уму, истории, по всему. Потому-то она так и любит его теперь: любит, как хмурый осенний деловой городской вечер любит исчезнувший золотой полдень над воспоминаниями...» [1, с. 516], — пишет он в 1928 году.

Авторитетное имя «солнца русской поэзии» часто привлекалось (и привлекается) пишущими, как мы знаем, для подкрепления любой позиции, и Дурылин в этом не был исключением. Особенность Пушкина заключалась для него, прежде всего, в его первенстве в иерархии русских литераторов. В содержательном же отношении как исключительный, особенный автор Пушкин называется лишь в одном контексте. Дурылин отрицательно оценивал критичность русской литературы XVIII–XIX веков и ценил отсутствие у Пушкина прямолинейной сатиры: «Все литературы мира *начинали* с "гимна" и хвалебной "оды". Мы — единственные выродки — *начали* с сатиры (Кантемир). <...> Русская литература "скалозубила" над веком Екатерины, над Суворовым, над 12-м годом, над дворянством, купечеством, духовенством, над русской церковью, над русской историей ("История одного города" Щедрина), — ну и "про-скалозубила" все...<...> Только один Пушкин всецело неповинен в грехе скалозубства (см. его письма к Чаадаеву)» [1, с. 345].

Сказанное выше доказывает, что восприятие Пушкина Дурылиным было традиционным: образ символизировался. Однако как всякий символ этот отражал и специфику мировоззрения автора дневника. В образе великого поэта отмечались дорогие лично ему человеческие черты. Из трех ипостасей образа: великий поэт; стихийный, радостный человек («Около Пушкина стоял ангел радости» [1, с. 114]) и человек, не чуждый христианской вере, — последняя была особенно важна для ссыльного священника Дурылина. Не впадая по этому поводу в крайности и осуждая работу Гершензона «Мудрость Пушкина», он, например, выписывает из заметки М. П. Погодина в «Москвитянине» следующее: «Пушкин не пропускал никогда в Одессе заутрени на Светлое Воскресение и звал всегда товарищей "услышать голос русского народа" (в ответ на христосование священника) "воистину воскрес". Слышал от Ал. Н. Раевского» [1, с. 582]. В обсуждении типологии изображений человеческого лица (икона, портрет, карикатура), автор

прибегает к пушкинской иллюстрации: «Чувство Пушкина перед портретом Барклая де Толли работы Доу есть историческое благоговение, переходящее в грустное философское раздумье» [1, с. 637]. Понятно, что эта грань образа поэта не могла быть широко воспринята в 1920-е и многие последующие годы. Но она тесно связана с другой, важнейшей, — поэтической.

Пушкин воплощает абсолютный дар гения, сравнимый с даром старчества [1, с. 601]. Поэтическая же гениальность в тексте книги «В своем углу» понимается с чуть сдвинутой доминантой, чем в написанной в 1913 году программной работе «Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства», в которой утверждается мысль о необходимости символического отражения жизни. «Единственный путь освобождения от тирании упадка в искусстве, от самочинного владычества форм без сущностей, есть путь с и м в о л з м а, как художественного метода, м и ф о т в о р ч е с т в а, как плоти искусства, религии, как животворящего духа искусства» [Выделено автором — И. М., 4, с. 23]. Это свойственное эпохе 1910-х годов убеждение Дурылин разделял со многими современниками. В частности, он, судя по переписке, сошелся с Эллисом в оценке современного им литературного процесса, «который видится им своего рода декаденством по отношению к традиции, классическому ряду имен русской и западноевропейской литературы; забвением и изменой идеалам подлинно символистского искусства» [7, с. 116]. В советскую же эпоху подобные мысли были во всех отношениях небезопасны, да и уже не слишком актуальны. Поэтому в книге «В своем углу» гениальность осмысливается иначе — это, прежде всего, совершенная независимость. «Пушкин писал ни для кого <...> В "Капитанской дочке" чувствуется, что — "никто" — все, для кого пишет Пушкин; *ни по чьему адресу* — там Пушкин не говорит ни слова; <...> Писать ни для кого — это, собственно, и значит, быть художником, а писать решительно ни для кого, как писаны "Капитанская дочка", "Медный всадник", "Каменный гость", — значит быть великим художником» [1, с. 123]. Логичным развитием мысли о независимости становится утверждение асоциальности литературы, что сложно перекликается с его ранней работой, и Пушкин, утверждавший целью поэзии поэзию, делается своеобразным знаменем борьбы с режимом. «Пушкина, Тютчева, даже Некрасова никто не звал и не печатал в газетах вместо передовых статей. И так современствуя своей современности, можно дописаться до того, до чего дописался тот же Асеев в стих. "Эмигранты"» [1, с. 533].

«Присваивая» Пушкина, Дурылин, естественно, пользуется приемом противопоставления. Совпадая с концепцией Набокова в «Даре», он обвиняет в нечуткости к пушкинскому слову авторов революционно-демократического лагеря: Чернышевского, Добролюбова и Писарева. Эта крамольная для эпохи мысль неоднократно выражается в дневнике; в своих печатных работах конца 1940-х — начала 1950-х годов он будет ссылаться как раз на первых двух вполне в духе требований времени. В «Углу...» же дважды воспроизведена цитата: «"Петербургские журналы судят о литературе, как о музыке; о музыке, как о политической экономии, т. е. наобум". Что бы он сказал теперь, когда *все*, — а не только петербургские — журналы судят и о литературе, и о музыке, и обо всем, как о политической экономии?..» [1, с. 678].

На протяжении всей книги Дурылина Пушкин противопоставляется Лермонтову, наиболее любимому и близкому поэту. Это сравнение он часто использует потом и в книге «Как работал Лермонтов» [3], оттеняя литературным профессионализмом Пушкина стихийно божественную природу таланта Лермонтова [7, с. 164–167]. Однако когда в «В своем углу» сравнивается поэзия современная и прошлая, это противопоставление снимается; имя Пушкина обозначает истинную поэзию вообще, которую перестали слышать современники. «... истинное искусство, как и истинная мысль, через голову своего поколения протягивает руку другим поколениям. Так протянули руки Тютчев и Фет, и они крепко зажаты в нашей руке, так Пушкин протянул руку через поколения 50–90-х гг., кому? Нашему поколению? Нет, не верно, — не Пиксанову, не поэтику с "поэтикой", но без поэзии, и не А. Дарову, а только некоторым из нас, одиноким и правдивым своей свободностью и страданием. ("Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать")» [1, с. 610]. Культурно объединяющий герой в данном случае выполняет дифференцирующую функцию, отделяя группу посвященных от остального социума. Пушкиным аukaются, как предсказывал в «Колеблемом треножнике» В. Ходасевич.

В связи с этим отдельной темой записей стало осуждение современных Дурылину пушкинистов и историков; например, Павла Никитича Сакулина и Николая Кирьяковича Пиксанова: «А наши "пушкинисты" сушат да сушат свои никому не нужные лопухи, подвешивая их тяжелым грузом к нетленному зеленеющему венку Пушкина» [1, с. 273]; «Но ковыряют, ковыряют Сакулины с Пиксановыми: кормятся!» [1, с. 548]. Он осуждает современные биографические исследования за фильтрацию материала: «И вот я чем дальше живу, тем менее верю биографам. Хочется знать о Пушкине, Гоголе, Толстом без ситка, с их

"чайнкой"» [1, с. 470]. В этом вопросе возрастает полемичный тон: «Единственный всероссийский поэт, — поэт, чьи стихи помнят, ищут, повторяют, переписывают без всякой эдитуры, — как учили наизусть и переписывали когда-то неладившие с эдитугой стихи Пушкина, Хомякова, Лермонтова...» [1, с. 537]. В результате главным пушкинистом назначается Н. Метнер, умеющий музыкой передать смысл пушкинского творчества. Недоверие к академической пушкинистике, совмещаясь с другими биографическими и мировоззренческими факторами, подвигло Дурылина найти свою исследовательскую нишу: объектом его внимания стали театральные интерпретации произведений классиков. Однако эти работы создавались позже и уже в ином стиле.

Но прежде чем обратиться к ним, отмечу еще один, существенный для нашей темы момент: в своем художественном произведении, романе «Колокола», который создавался одновременно с тетрадями «В своем углу», Дурылин тоже коснулся пушкинской темы. Один из его героев обклеивает собранием сочинений Пушкина ватер-клозет. Данный микроэпизод показывает внимание автора не столько к Пушкину и его творчеству, сколько к его рецепции. Этот импульс стимулирован описанной выше концепцией: Пушкин — символ, его восприятие становится самым простым способом характеристики человека. Ту же составляющую как главную в теме «Пушкин у Дурылина» отмечает и современный автор дурылинской биографии: «Пушкин для Дурылина как лакмусовая бумажка, которой проверяется истинность таланта того или иного писателя» [9, с. 79]. Другие художественные произведения Дурылина о Пушкине теснейшим образом связаны с его увлечением театром: либретто оперы «Барышня-крестьянка» (1937, неопуб.) и стихотворная комедия «Пушкин в Арзамасе» (1940, опуб.: Современная драматургия. 1987. № 4. С. 168–193) [8, с. 167–168].

Перейдем к научным работам. В дневнике Дурылина зафиксировано немало его собственных наблюдений над важными в пушкинском творчестве темами: например, о скупости («Щедрый Пушкин необыкновенно влекся к изображению скупости и скупого. Для него это была одна из высочайших загадок человеческого духа, я давно это заметил — еще в 1923 г. намечал материалы для статьи. Их очень много и ни одному «пушкинисту» они не снились в их последовательном взаимоотношении...» — далее развернутый перечень образов [1, с. 214–216]); о важности семейственности («прекрасные предания *русского семейства* — мечта Пушкина, только частично осуществленная им в «Капитанской дочке» [1, с. 598]); о 8 главе «Евгения Онегина». Но эти наблюдения не были развернуты в исследования; возможность интерпретационной, герменевтической линии литературоведения Дурылин отрицал, ругая слово «литературовед» и предпочитая ему «историк литературы». Его основной научной темой в сфере пушкинистики стало собирание материала о восприятии Пушкина: его чтение и исполнение. В работе «Пушкин на сцене» (1951) собрано огромное количество сведений о прижизненных и посмертных постановках Пушкина в разных жанрах и театрах, разной степени близости к пушкинскому тексту. Объем материала в этой книге впечатляет тщательностью и научной корректностью: Дурылин стремился отразить буквально все сценические интерпретации, видя в полноте сведений главную цель своей работы [5; 8, с. 169–170].

Однако особенно интересна для нас статья 1937 года «Чтецы Пушкина», опубликованная в январском номере «Красной Нови». Дурылин передает в ней все известные описания чтения пушкинских стихов от П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина до Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, которым и заканчивается часть о классическом веке: «Толстой открывал в стихотворении Пушкина такую великую жизненную правду, так подтверждал ее опытом своего бытия, что включал в эту правду каждого, кто присутствовал при его чтении» [6, с. 220]. Обращу внимание на выражения «жизненную правду» и «опыт бытия». Отчеркнув эту часть, автор переходит к современности и, разительно меняя стиль, начинает с указания на источник своих сведений: «Я просматриваю ворох «пушкинских вырезок» из советских газет за ноябрь — декабрь 1936 года и наудачу, без всякого выбора, беру четыре-пять вырезок. Вот сообщение из Костромы о подготовке к пушкинским дням: «Образцом работы может служить клуб Льнокомбината. Там создана специальная комиссия по подготовке к пушкинским дням из представителей от ФЗМК, стройкома и парткома. По всем цехам, общежитиям силами специально выделенных агитаторов, комсомольцев, работников библиотеки и клуба, жен ИТР организованы группы чтения произведений А. С. Пушкина, беседы о жизни и творчестве великого поэта, лекции» [6, с. 220].

Стилистические различия в описании чтения Мочалова, Каратыгина, Щепкина, Комиссаржевской, Достоевского и проч., а затем — советскими рабочими особенно бросаются в глаза, поскольку части следуют друг за другом в пределах одной статьи. Включая в свой текст газетные вырезки с казенными оптимистичными пассажами, автор, конечно, дистанцируется от материала и подает сигнал внимательному читателю¹. В страшный юбилейный 1937 год такая игра была понятна.

¹ Благодарю В. Невскую за ценное для меня указание о характере общения С. Н. Дурылина с аудиторией при чтении им лекций.

Особенно явный контраст представляют собой эти воспроизведенные в январском выпуске «Красной Нови» газетные заметки с записью Дурылина на заднем форзаце книги «А. Пушкин. Сочинения», сделанной в час столетия со времени смерти поэта 29 января: «... Все мы виноваты перед Пушкиным. Кто же соблюл, — уж не говорю, умножил — чистоту его речи, богатство его мысли, светлость его любви к родине, правду его благородства и солнечности? Никто. Все грешны перед ним...» [цит. по: 9, с. 80]. Ср.: «Великий сын великого русского народа, гениальный мастер художественного слова, друг декабристов, борец за правду и разум, Пушкин вошел в нашу эпоху как современник. Он больше нам современник, чем был современником своему поколению и своему обществу сто лет тому назад».

В этих словах А. В. Косарева отлично выражено то воззрение на Пушкина, то ощущение Пушкина, какое свойственно многомиллионным читателям и слушателям его, превратившим в наши дни "народную тропу к нему" в светлую широкую дорогу» [6, с. 222].

И ипостаси образа Пушкина (великий сын великого русского народа, гениальный мастер художественного слова, друг декабристов, борец за правду и разум), и стиль здесь разительно отличаются от частного дискурса Дурылина. При всей ординарности выражений в обоих случаях, в последнем запись выражает грусть автора, недопустимую в официальном дискурсе эпохи, и в этом ее большая человечность. Напомню, что еще в 1927 году в грустную минуту Дурылин прибег к воспоминаниям о первом, детском чтении Пушкина. «Писать — это останавливаться, а хочется проходить. Вот читать — это проходить. У меня теперь старая юношеская страсть к чтению: лежал бы и читал, читал... Вообще, вернул бы старое: сад. Яблони. Белые лепестки на зеленой траве. И Пушкин, украденный из шкапа брата Николая Николаевича, Исаковский Пушкин — "Бахчисарайский фонтан". Чтение украдкой, на скамейке с подгнившими жолобками древесины» [1, с. 388].

Это сравнение обнажает суть различий публичного, проявленного, и личного отношения Дурылина к Пушкину. С ним тесно связана тема личного бессмертия, прямо обсуждаемая очень редко. Приведу дневниковые размышления о работе священников: «Но те, кто рассказывал... это был слог и голос "Путеводителя Бедекера" в сравнении со слогом и голосом Пушкина. Какой ужас — профессиональное, изо дня в день рассказывание о бессмертии! Чем чаще и увереннее рассказ, тем больше в нем глухоты и немоты» [1, с. 340]. Ср. в связи с этой же темой: «... наше доброе, но скудное желание, выраженное так точно и хорошо Пушкиным:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Я все ж хотел бы почивать» [Искаж. автора — И. М. 1, с. 359].

И в другом месте, размышляя об искренней детской вере, Дурылин прибегает к тому же имени. «Представьте себе, что умер некий человек, страстно любивший Пушкина, всю жизнь перечитывавший "Капитанскую дочку", — ну хоть бы, — и при этом веровавший в бессмертие души, — ну, хоть бы "Страхов", — и веря в то, что он и загробом будет жить, — приказал бы положить с собою "Капитанскую дочку"» [1, с. 362].

Подводя итоги, следует сказать, что Дурылин до конца жизни оставался верен эстетическим убеждениям своей юности, найдя в Пушкине идеал эстетического выражения своих религиозных потребностей. Немалую роль в этом сыграла традиция символизации образа великого поэта, причем содержательное наполнение символа у Дурылина отличалось от принятого в советскую эпоху. Не имея возможности воплощать свою эстетическую программу в научных исследованиях, он нашел нишу для применения сил в области собирания фактов, обогатив тем самым историю литературы и театра целым рядом важных сведений. Однако наиболее концептуальным его трудом по истории литературы стала книга «В своем углу», что подтверждает тенденцию сближения науки и литературы в единую сферу «гуманитарного знания».

Литература

1. Дурылин С. Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006.
2. Дурылин С. Н. Декабрист без декабра // Декабристы и их время. М., 1932. С. 201–290.
3. Дурылин С. Н. Как работал Лермонтов. М.: Мир, 1934.

4. Дурьлин С. Н. Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства // С. Н. Дурьлин и его время. Кн. вторая. Тексты. Библиография / Сост. и ред. А. Резниченко. М., 2011. Исследования по истории русской мысли. Т. 15. С. 9–63.
5. Дурьлин С. Н. Пушкин на сцене. М.: Наука, 1951.
6. Дурьлин С. Н. Чтецы Пушкина // Красная новь. 1937. № 1. С. 206–222.
7. Нефедьев Г. В. «Моя душа раскрылась для всего чудесного...» // Сергей Дурьлин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. I: Исследования / Сост., ред., предисл. Анны Резниченко. М.: Модест Колеров, 2010. С. 113–126.
8. Руднев А. П. Профессор С. Н. Дурьлин — пушкиновед // Михайловская Пушкиниана: сб. ст. науч. сотр. Музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское». Вып. 19. М., 2001. С. 161–171.
9. Торопова В. Сергей Дурьлин. Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. ЖЗЛ Малая серия. Вып. 73.



**III. Творчество Л. Н. Толстого
и Ф. М. Достоевского:
проблематика и поэтика**

**ALLEGRO, ANDANTE, MODERATO.
О ТЕМПЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНАХ Л. Н. ТОЛСТОГО**

Темп повествования в романах Л. Н. Толстого рассматривается в свете современной теории нарратива. Автор останавливается на понятиях эпизода, сообщения, описания, рассуждения, цикла эпизодов.

Ключевые слова: романы Л. Н. Толстого, темп повествования, композиция, эпизод, сообщение, описание, рассуждение, цикл эпизодов.

L. V. Tshernetz
Moscow, Russia

**ALLEGRO, ANDANTE, MODERATO.
ABOUT THE TEMP OF RELIEF IN THE NOVELS BY L. N. TOLSTOY**

Narrative tempo within the novels by L. N. Tolstoy is examining in the light of the modern theory of typical narrative attitudes. The author substantiates concepts of episode, report, description, reasoning, cycle of episodes.

Key words: Novels by L. N. Tolstoy, narrative tempo, composition, episode, report, description, reasoning, cycle of episodes.

Временная композиция сближает музыкальное и литературное произведения, и изменения темпа (*быстро — медленно — умеренно*) издавна используются в этих видах искусства как выразительный прием.

Развивая мысль Лессинга о границах между живописью и поэзией, Р. Ингарден в статье «Двухмерность структуры литературного произведения» (написана в 1940-е гг.) указал, во-первых, на линейную последовательность не просто знаков, но «частей» целого: «...мы имеем дело с *последовательностью* сменяющих друг друга *фаз — частей* произведения...» [10, с. 22–23]. Смена этих частей (фаз) часто порождает смену темпа повествования (ит. *tempo*, от лат. *tempus* — время), хотя в произведении может быть выдержан и один темп. Так возникает аналогия с музыкой. Т. Манн в своем очерке «Путешествие по морю с Дон Кихотом» (1934) находил, что темп повествования в романе Сервантеса под стать величавой морской стихии, и это соответствие радовало его. Писатель вспоминал слова Рихарда Вагнера: «...подлинно немецким темпом является анданте» [16, т. 10, с. 179].

Во-вторых, части, выделяемые в произведении, — различны, и можно говорить об их *типологии*. С одной стороны, как и произведение в целом, все его части *многослойны*. Ингарден выделяет «языково-звуковой», «смысловой», «предметный» слои, а также «виды», в которых представлены предметы (воспринимаемые зрением, слухом и т. д. или воображением). С другой стороны, по своей структуре, складывающейся из организации каждого из четырех слоев, эти части могут сильно различаться между собой: например, стихотворный фрагмент чередуется с прозой; рассуждение, где преобладает отвлеченная лексика, сменяется словесной живописью.

Остановлюсь на выделении частей литературного произведения, различающихся по предмету и способу изображения, что особенно важно при изучении *романа*. В «поэтиках» и «риториках» издавна выделялись такие формы монологической речи, как *повествование* (лат. *Narratio*), *описание* (лат. *Descriptio*), *рассуждение*; в настоящее время интерес к этим категориям возрастает [28, 32]. Под *повествованием* традиционно понимается рассказ об *однократных* событиях, в совокупности составляющих сюжет, т. е. *динамику* предметного мира; термин «сюжет» нами используется в традиционном значении слова: «жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющихся друг друга положениях и обстоятельствах» [30, с. 226]. При этом порядок рассказа о событиях может быть разным (сюжетная инверсия использовалась еще в «Одиссее» Гомера), но он всегда сопоставляется читателем с *хронологической* их последовательностью, с естественным течением времени.

Описание — изображение предметов в их *статике*, здесь заполнено не время, но *пространство*. Традиционно это пейзаж, интерьер, портрет (при условии, что они не выполняют сюжетной функции, как в пушкинской «Метели»). В описании пространства нет той естественной точки отсчета, которая есть в изложении событий. Например, описание комнаты можно начать и с окна, и «со стола с померкшею лампадой», как в «Евгении Онегине» (гл. VII), где выбор мотивирован «точкой зрения» героини. Конечно, и в области описания в канонических жанрах сложились свои нормы. Так, Н. Буало пишет о героической поэме:

Пусть будет слог у вас в повествованье сжат,
А в описаниях и пышен и богат;
Великолепия достигнуть в них старайтесь,
До пошлых мелочей нигде не опускайтесь [2, с. 88].

К описанию резонно также отнести изображение *многократных* действий персонажей, передающее *статичку* их жизни. Она может наводить тоску на героя, как на Никитина в рассказе А. П. Чехова «Учитель словесности», а может казаться им огромным счастьем — например, в идиллической поэме И. В. Гете «Герман и Доротея», где война нарушила мирную жизнь на лоне природы [см.: 30, с. 220; 21, с. 366–367].

Однако изображение многократных, повторяющихся действий в терминологических отечественных словарях не упомянуто среди разновидностей описания [см.: 20, с. 260; 15, с. 152–154], а в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [см.: 14] вообще нет статьи об описании, есть лишь отсылка к статье «Георгики». Между тем данная форма описания встречается часто и может быть стилиобразующей.

Во французской стилистике для такого описания есть специальный термин — *итератив*. Согласно Ж. Женетту, он преобладает над *сингулятивом* (т. е. изображением однократных действий) в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени», в чем проявилось новаторство писателя: «... в классическом романе — вплоть до романов Бальзака — итеративные сегменты почти всегда подчинены сингулятивному сценам, для которых они играют роль рамки или информационного фона, в том режиме, который хорошо иллюстрируется, например, в «Евгении Гранде» вступительной картиной повседневной жизни семейства Гранде, которой лишь подготавливается начало повествования в собственном смысле: “В половине октября 1819 года ранним вечером Нанета в первый раз затопила камин...” [9, с. 144]. В русской терминологии данный вид описания не имеет специального названия.

Еще одна композиционно-речевая форма — *рассуждение*, «тип речи, соответствующий форме абстрактного мышления — умозаключению, выполняющий особое коммуникативное задание — придать речи аргументированный характер...» [27, с. 321–322]. В романах цепь рассуждений, обычно окрашенных эмоционально, образует так называемое *авторское* или *лирическое отступление* («О моя юность! о моя свежесть!» — в шестой главе «Мертвых душ» Н. В. Гоголя); в общем комическом контексте оно часто алогично, усиливая стихию смеха (вспомним первую главу «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Итак, повествование, описание, рассуждение суть важнейшие формы монологической речи, которая является ведущей в романе как *эпическом* жанре. Она окаймляет высказывания персонажей и формально принадлежит одному субъекту, чью бы «точку зрения», лексику и фразеологию ни передавала. Б. О. Корман называет его *первичным субъектом речи*: «Такого субъекта речи, текст которого не вводится никаким другим субъектом речи, назовем первичным» [11, с. 262]. Его обычно называют *повествователем*, хотя он *не только* повествует об однократных событиях, но и описывает обстановку, и рассуждает. Очевидно, в некоторых случаях нужно оговаривать, в каком значении (широком или узком) употребляется слово *повествователь*. Замена повествователя *нарратором* (часто используемым в последнее время термином), в сущности, ничего не решает, ведь эти слова — синонимы.

Сложность деления произведения на части, однако, состоит в том, что беспримесные, «чистые» формы повествования, описания и рассуждения относительно редки. Их удобно изучать, читая терминологический словарь или учебник, где приведены четкие дефиниции и примеры, например «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова (СПб., 1821). В романских же текстах русских классиков они сплошь и рядом образуют неразложимые устойчивые сочетания, и общий смысл только выигрывает от их близкого соседства.

Роман «Анна Каренина» открывается сентенцией: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» [26, Т. 8, с. 7]. «Это логически выдержанный зачин не только к первой части, но и ко всему роману <...>, — отмечает В. А. Скиба. — Общеутвердительное рассуждение “Все счастливые семьи...” сменяется частноутвердительным: “каждая несчастливая семья...”». От полного обобщения — “все” — переход к единичным случаям — “каждая”. Всего двумя суждениями обозначен контекст, в котором читатель воспринимает изображение семей Облонских, Карениных, Анны и Вронского (Левины — счастливая семья). Повествование же в собственном смысле начинается с темы конкретной семьи: “Все смешалось в доме Облонских”. Обыгрывая эту фразу, можно сказать: все композиционно-речевые формы смешались в романе классика, и от этого он только выиграл» [24, с. 379]. Одна из устойчивых смешанных форм отмечена еще в руководствах по риторике — это *характеристика*, находящаяся «на стыке *описания* и *рассуждения*» [29, с. 482]. «На стыке» композиционно-речевых форм — так можно сказать о многих фрагментах текста.

Освобожденная от описательных деталей и рассуждений, замедляющих бег повествования, сюжетная схема целого произведения или его графически выделенной части (например, главы в романе) издавна предлагалась читателям, создавая «горизонт ожидания» интересного чтения, в заглавиях и разного рода предисловиях. Например, в византийском романе XII в. «Повесть о Дросилле и Харикле», продолжающем традицию греческих любовно-приключенческих романов, основному тексту предшествует «Содержание», в котором дан краткий пересказ сюжета:

Дросиллы и Харикла здесь содержатся
Побег, скитанья, бури, грабежи и плен,
Враги, тюрьма, пираты, голод и нужда,
Темницы мрак ужасный, даже солнечным
Лучам в нее проникнуть запрещающий,
Ошейник, из железа крепко скованный,
Разлуки тяжкой горе нестерпимое,
Но после все же бракосочетание [8, с. 5].

Но даже в этом предельно сжатом изложении есть детали описания: упомянуты «мрак ужасный» темницы, «даже солнечным лучам в нее проникнуть запрещающий», а также то, что ошейник крепко скован из железа.

А среди заголовков 126 глав «Дон Кихота» Сервантеса многие, по наблюдениям Р. А. Будагова, «как бы предваряют события, опережают их, иногда даже раскрывают их смысл и значение. Читатель мог бы еще и не знать, как повернется то или иное событие, если в заголовке-резюме главы автор не сообщил бы ему заранее, чем окончилось это событие» [3, с. 236]. Таков, например, заголовок 8-й главы первой части романа: «О славной победе, одержанной доблестным Дон Кихотом в страшной и доселе неслыханной борьбе с ветряными мельницами, равно как и о других событиях, о которых мы не без приятности упомянем». Из этого заголовка (комментирует Р. А. Будагов) «читатель заранее узнает, что великаны были не великанами, а ветряными мельницами», а также предвкушает «приятность» других событий. И в заголовке 16-й главы первой части повествователь «заблаговременно» сообщает читателю, что «Дон Кихот принимает постоянный двор за замок» [3, с. 236].

Таким образом, для обоих романистов (и для полузабытого византийского автора, и для классика европейской литературы) обозначение сюжетных вех — лишь приглашение к чтению художественного текста, в котором интересны все детали. Внимание к ним еще более возрастает в литературе XIX–XX веков, о чем убедительно писал в 1930 г. Х. Ортега-и-Гассет: «Сюжет “Красного и черного” можно передать в двух словах. <...> Важно, что, говоря “мадам Реналь полюбила Жюльена Сореля”, мы просто указываем на событие. Стендаль же представляет его в действительности, наяву. <...> Императив романа — присутствие. Не говорите мне, каков персонаж, — я должен увидеть его во плоти». Испанский теоретик называет современный роман «медлительным жанром» [17, с. 264].

Однако романы Стендаля и других классиков XIX–XX вв. по размеру, как правило, уступают знаменитым в прошлом образцам жанра. Так, *рыцарский* роман «Амадис Гальский» де Монтальво, вскруживший голову Дон Кихоту, состоял из 5-ти томов, а вместе с продолжениями — из 12 книг [1, с. 124–137], *пасторальный* роман «Астрея» Оноре д'Юрфе был пятитомным, не уступал ему в размерах и *плутовской* роман. В пушкинском «Графе Нулине» мишенью иронии является сама длина произведения, которое читает героиня:

Она сидит перед окном;
Пред ней открыт четвертый том
Сентиментального романа:
*«Любовь Элизы и Армана,
Иль переписка двух семей —*
Роман классический, старинный,
Отменно длинный, длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный,
Без романтических затей [18, с. 182].

«Романтические затеи» включали и эллипсисы, и туманные символы, и сюжетные инверсии — эти приемы разнообразили темп повествования. Право автора на отбор предметов для детального изображе-

ния и, в духе Г. Филдинга, на умолчания энергично отстаивал П. А. Вяземский: «Зачем все высказывать и на все напирать, когда имеем дело с людьми понятия деятельного и острого?..» («Вместо Предисловия. Разговор Издателя с Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова»); «Мы верим на слово автору, что его герой или героиня едят и пьют, как и мы грешные, и требуем от него, чтобы он нам выказывал их только в решительные минуты, а в прочем не хотим вмешиваться в домашние дела» [«Цыганы. Поэма Пушкина»] [4, с. 52–53, 74].

В современной теории повествования (нарратологии) утвердились некоторые понятия и термины, позволяющие наметить *типологию* частей произведения, различных по темпу. Еще в 1921 г. П. Лаббок в книге «Искусство вымысла» предложил различать «панорамный» и «сценический» (иначе: «драматический») способы изображения, демонстрируя их на материале классических романов. В их немногочисленном ряду — «Анна Каренина».

В связи с публикацией этого романа в «Русском вестнике» А. В. Никитенко в 1875 г. заметил: «...всякая появившаяся с его <Толстого> именем страница в нашей небогатой литературе уже одним *способом* изложения возбуждает общее внимание» [цит. по: 12, с. 145]. Особенно восхищали читателей «сцены» в романе, преобладание «показа» над «рассказом». Еще раньше Н. Н. Страхов писал о «Воине и мире»: «Голого рассказа нет, все в сценах» [25, с. 279].

Два способа повествования, выделенные Лаббокком, различались по своему темпу. Если «панорама», где читатель слушает повествователя, является наиболее *экономным* способом, позволяющим кратко сказать о многом, то «сцена» в романе воспринимается иначе: «...рассказ прекращается, и свет падает на изображаемых...людей и их деяния» [35, с. 267]. Чередование «панорамного» и «сценического» способов изображения — это всегда смена темпа повествования.

При этом, в отличие от Г. Флобера или Г. Джеймса (их романы также рассматривает Лаббок), голос повествователя у Толстого отчетливо слышен и в «сценах». Его комментарий к репликам собеседников раскрывает обычно суть ситуации общения, вводя либо *невербальный диалог* (язык взглядов, жестов, прикосновений и пр.), либо элементы *психологического* анализа, либо *прямую* оценку персонажа. Например, в «Воскресении» выведен старый генерал, отвечавший за содержание в тюрьмах «политических»: он «увещевал Нехлюдова служить, говоря, что честные, благородные люди, подразумевая себя в числе таких людей, особенно нужны царю...» и отечеству», — прибавил он, очевидно только для красоты слога» [26, Т. 13, с. 278]. По обоснованному выводу Л. Я. Гинзбург, диалог в прозе Л. Н. Толстого, как правило, «антидраматургичен» [5, с. 375].

Цепь наблюдений, суждений повествователя, идущая параллельно с диалогом персонажей, углубляет анализ — и в то же время удлинняет текст, тем самым еще более замедляя темп «сценического» изображения.

Проследим один из переходов от *аллегро* к *модерато* и, далее, к *анданте*. XXVI глава второй части «Анны Карениной» открывается словами: «Внешние отношения Алексея Александровича с женою были такие же, как и прежде. Единственная разница состояла в том, что он еще более был занят, чем прежде. Как и в прежние года, он с открытием весны поехал на воды за границу поправлять свое расстраиваемое ежегодно усиленным зимним трудом здоровье и, как обыкновенно, вернулся в июле и тотчас же с увеличенной энергией взялся за свою обычную работу. Как и обыкновенно, жена его переехала на дачу, а он остался в Петербурге» [26, Т. 8, с. 222]. Рефрен «как обыкновенно» подготавливает читателя к выводу, что не изменились *только* «внешние отношения» Каренина к Анне; внутренние же отношения стали другими. И далее это подтверждается словами повествователя: Каренин «...в глубине своей души, никогда не высказывая этого самому себе и не имея на то никаких не только доказательств, но и подозрений, знал несомненно, что он был обманутый муж, и был от этого глубоко несчастлив». По возвращении из-за границы он дважды был на даче, «но ни разу не ночевал, как он имел обыкновение делать это в прежние годы» [26, Т. 8, с. 224]. О нескольких месяцах жизни героя сказано примерно на двух страницах. Это темп *аллегро*.

Далее рассказывается об утре Каренина в тот день, когда были назначены скачки. Названы его многочисленные занятия: прием «знаменитого путешественника в Китае», других просителей, приход доктора, предписавшего «как можно больше движения физического и как можно меньше умственного напряжения и, главное, никаких огорчений, что было для Алексея Александровича так же невозможно, как не дышать». Лишь выполнив все намеченное, Каренин вместе с правителем дел едет на дачу. Повествование об одном утре персонажа также занимает две страницы в той же XXVI главе [26, Т. 8, с. 224–226], и можно сказать, что оно выдержано в темпе *модерато*.

Но вся эта глава оказывается прелюдией к главному — «сцене» встречи Анны с мужем (глава XXVII), которую «никогда после без мучительной боли Анна не могла вспоминать...» [26, Т. 8, с. 228], столь же

детальному изображению скачек, а потом — сцене объяснения героини с мужем [см.: 26, Т. 8, с. 233–236]. Это — *анданте*.

Важно и другое замечание Лаббока: высоко ценя «сцену» в романе, он предостерегает против злоупотребления данным способом изображения. Ведь не любое событие достойно «сцены». У Толстого размещение «сцен» в романах всегда мотивировано содержанием, значением, которое то или иное событие, действие (внешнее или внутреннее) имеет для понимания характеров.

Один из сюжетных мотивов «Войны и мира» — мотив признания в любви, предложения руки и сердца. Но какие разные эти «сцены», в зависимости от занятых в них действующих лиц: Андрей Болконский и Наташа Ростова, Борис Друбецкой и Жюли Карагина, «Je vous aime» Пьера Безухова, обращенное к Элен, — и безмолвное объяснение княжны Марьи и Николая Ростова. Все эти события описаны детально, в замедленном темпе.

В то же время о сватовстве Долохова к Соне читатель узнает из нескольких слов Наташи, с волнением сказанных Николаю: «...он сделал предложение Соне» [26, Т. 5, с. 51]. Зато на «сцене» произведения, в темпе *анданте*, изображена месть Долохова, отвергнутого жениха, т.е. карточный проигрыш Николая [см.: 26, Т. 5, 56–61].

Кратко, как бы вскользь, сказано повествователем о предложении Берга Вере Ростовской. Но в форме «сцены» представлен его визит к будущему тестю, с целью узнать точно сумму приданого. Этот диалог, имевший выгодные для жениха последствия, прозрачно намекает и на будущее разорение графа Ильи Андреевича Ростова, и на растущее благополучие Берга. Трудно было доброму, но бесхозьяственному графу противостоять натиску расчетливого жениха, подчеркивающего свои благородные намерения: «— Потому что рассудите, граф, ежели бы я теперь позволил себе жениться, не имея определенных средств для поддержания своей жены, я поступил бы подло...» [26, Т. 5, с. 196].

Художественное время «сцены» в романах Толстого часто соотнесено с регламентированным реальным, жизненным временем: например, в «Анне Карениной» таковы свидание Анны с сыном [см.: 34] или урок, который дает Сереже Каренин [см.: 6]; в «Воскресении» — свидания Нехлюдова с Катюшей в тюрьме, продолжительность которых строго ограничена. В темпе *модерато* выдержаны *предыстории* (к ним не относится *общее* прошлое Нехлюдова и Катюши), характеристики вводных персонажей.

Если сама оппозиция: *сцена / панорама* — закрепилась в нарратологии, то этого нельзя сказать о предложенных Лаббоком терминах; кроме того, его типология частей нарратива (повествовательного произведения) требовала уточнений и дополнений. Одной из замечательных работ в этой области является «Повествовательный дискурс» Ж. Женетта (1972, рус. пер. — 1998), где большое внимание уделено темпу, или «сопоставлению временной “длительности” повествования с “длительностью” излагаемой в нем истории» (под «историей» понимается ход событий, что традиционно для западного литературоведения) [см.: 9, с. 117]. Проводя аналогию между музыкальным и повествовательным темпом, Женетт выделяет «четыре основные формы нарративного движения». Это *эллипсис* (где время повествования меньше времени «истории»); *описательная пауза* (где, напротив, время повествования больше времени истории); «*сцена*, чаще всего “диалогического” характера, которая <... > условным образом реализует равновременность повествования и истории»; четвертая форма — «*резюмирующее повествование*, или сокращенно просто *резюме*», охватывающее «всю область между сценой и эллипсисом» [9, с. 124–125].

Не касаясь здесь понятий и терминов, отражающих оригинальность романа «потока сознания», которым является сочинение Пруста (прежде всего особой роли *итеративов*), отметим два уточнения, которые представляются существенными при анализе романов Толстого. Женетт отмечает вариации темпа в *резюме* (русским аналогом термина можно считать *сообщение*) и возможность сцен *без диалога*.

В качестве *родового* понятия, обнимающего собой *любые* вычленяемые из целого части, отличающиеся высокой степенью детализации (т. е. выдержанные в темпе *анданте* или даже *адажио*, если прибегнуть к аналогии с музыкой), логично использовать термин *эпизод*, давно вошедший в литературоведческие словари и широко используемый в педагогической практике [см.: 13; 23; 33]. Признаками эпизода являются тематическое единство, позволяющее дать ему рабочее заглавие (например: «В мастерской художника Михайлова» — в «Анне Карениной»), неизменность состава главных участников, единство времени и места (за исключением случаев, когда герои перемещаются в пространстве).

Нужна и *типология* эпизодов: ведь наряду со *сценами* существуют эпизоды, где герой показан в ситуации *уединения*, мысленного *обособления* от окружающих. В психологических романах Толстого их немало (достаточно вспомнить показанный как на замедленной съемке предсмертный путь Анны к колесам поезда и к своей гибели). Если изначально слово «эпизод» в соответствии со своей этимологией, означало «вставку» между песнями хора в древнегреческой трагедии, то с исчезновением хора именно эпизоды стали основным текстом пьесы. Этот термин давно используется при анализе сюжетных произведений (и

драматических, и эпических), и постепенное забвение «внутренней формы» слова отражено в устойчивом словосочетании «главный эпизод».

А. А. Сабуров в основу анализа композиции «Войны и мира» Л. Н. Толстого положил понятие «сценический эпизод». Однако, на наш взгляд, он трактует данное понятие расширительно, включая в него выдержанные в быстром темпе *сообщения*: «основным компонентом “Войны и мира” является сценический эпизод, состоящий из сценического диалога (и ряда диалогов и сцен) и авторских ремарок, перерастающих нередко в повествовательные отступления. Отдельные части такого эпизода обычно бывают скреплены сжатými обзорами событий или фактов в развитии фабулы — именины у Ростовых, смерть графа Безухова, и т. п.» [19, с. 404]. Точнее было бы называть выделенные А. А. Сабуровым части или *эпизодными циклами* [см.: 7, с. 46–47], или каким-то иным термином.

В целом понятийно-терминологическая сетка, используемая при анализе композиции эпического произведения, в особенности романа с несколькими сюжетными линиями, нуждается в уточнениях и дополнениях.

Литература

1. Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М.: Наследие, 1993.
2. Будагов Р. А. Писатели об языке и язык писателей. М.: Добросвет, 2001.
3. Буало Н. Поэтическое искусство / пер. Э. Линецкой. М.: Гос. изд. худож. лит-ры, 1957.
4. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984.
5. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л.: Советский писатель, 1971.
6. Десятникова А. В. Изображение урока в произведениях Л. Н. Толстого // Русский язык и литература для школьников. 2012. № 2. С. 41–52.
7. Десятникова А. В. Композиция повествования и сюжетно-повествовательные циклы в романе «Анна Каренина» Л. Н. Толстого // Русская словесность. 2015. № 5. С. 41–52.
8. Евгениан Никита. Повесть о Дросилле и Харикле / Пер. Ф. А. Петровского. М.: Наука, 1969.
9. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // он же. Фигуры: В 2 т. / Пер. с фр. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–280.
10. Ингарден Р. Двухмерность структуры литературного произведения // Он же. Исследования по эстетике / Пер. с пол. М.: Изд-во иностр. лит-ры. М., 1946. С. 21–39.
11. Корман Б. О. Принципы анализа художественных произведений построение единой системы литературоведческих понятий // он же. Избр. труды. Теория литературы. Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. С. 261–284.
12. Краснов Г. В. Этюды о Льве Толстом. Коломна: Коломенский пед. ин-т, 2005.
13. Курилов В. В. Эпизод // Краткая литературная энциклопедия. М.: «Советская энциклопедия», 1975. Т. 8. Стлб. 916–917.
14. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НИП «Интелвак», 2001.
15. Лобанова Г. А., Гурович Н. М. Описание // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной. Intrada, 2008. С. 152–154.
16. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 10.
17. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // он же. Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп. М.: «Искусство», 1991. С. 260–295.
18. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1960. Т. 3.
19. Сабуров А. А. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1959.
20. Сапогов В. А. Описание // Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 260.
21. Себина Е. Н. Описание // Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Издат. центр «Академия», 2012. С. 366–374.
22. Сервантес Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Ч. 1 / Пер. Н. Любимова; стихи в пер. М. Лозинского. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1959.
23. Сергеева Е. Е. Эпизод в драматическом и эпическом произведении («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского и «Война и мир» Л. Н. Толстого). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2007.
24. Скиба В. А. Рассуждение // Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Издат. центр «Академия», 2012. С. 374–386.
25. Страхов Н. Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. СПб., 1895.
26. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит-ра, 1978–1985.
27. Трошева Т. Б. Рассуждение / Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под общей ред. М. Н. Кожинной. М.: Флинта; Наука, 2003. С. 321–328.
28. Трошева Т. Б. Функционально-смысловые типы речи // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под общей ред. М. Н. Кожинной. М.: Флинта; Наука, 2003. С. 577–588.
29. Тюпа В. И. Характеристика литературная // Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 482.
30. Хализев В. Е. Особенности эпических произведений // Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова. М.: Просвещение, 1988. С. 219–240.
31. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Издат. центр «Академия», 2009.
32. Чернец Л. В. Повествование, описание, рассуждение // Русская словесность. 2011. № 1. С. 46–53.
33. Чернец Л. В. Эпизод // А. Н. Островский. Энциклопедия / Гл. ред. И. А. Овчинина. Кострома — Шуя, 2012. С. 492–493.
34. Чернец Л. В. Эпизод в композиции романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Толстой сегодня. Материалы Толстовских чтений 2012 г. М.: Гос. музей Л. Н. Толстого / Отв. ред. Л. Г. Гладкова, Ю. В. Прокопчук, 2014. С. 63–75.
35. Lubbock P. The Craft of Fiction. N. Y., 1957.

ЛЮДИ И ЛОШАДИ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

Статья представляет результаты исследования семантических вариантов оппозиции «человек» — «лошадь» в романе Л. Толстого «Война и мир». Контекст мирного топоса демонстрирует либо функциональные отношения между акторами, либо их гармоничное соединение. Пространство войны, напротив, трансформирует гармонию в дисгармонию, превращает животное в субъект и объект агрессивных манипуляций, что в свою очередь искажает истинный статус человека.

Ключевые слова: Л. Толстой, человек, лошадь, война, мир, гармония, дисгармония.

A. N. Neminuscij
Daugavpils, Latvia

HUMANS AND HORSES IN L. N. TOLSTOY'S
NOVEL «WAR AND PEACE»

The article represents the results of a study of semantic variants of the opposition «human» — «horse» in L. Tolstoy's novel «War and Peace». The context of a peaceful topos demonstrates either functional relations among actors or their harmonious joining. The space of the war, just the other way round, transforms harmony into disharmony, turns an animal into a subject and object of aggressive manipulations that, in turn, deforms the actual status of human.

Key words: L. Tolstoy, human, horse, war, peace, harmony, disharmony.

Проблема отношений между человеком и природой всегда занимала в прозе Л. Н. Толстого значительное место, а ее значение и смысловые варианты многократно становились объектом внимания литературоведов [1, с. 98–108; 3, с. 19–25; 4, с. 69–110]. Одним из проявлений данного мотива в творчестве писателя является реализация идеи многообразных версий связи человека с животным, в том числе с лошадью. Как хорошо известно, акцентированное воссоздание коррелятивной пары «люди» — «лошади» заявлено в эпизоде скачек из романа «Анна Каренина» (1877) и, разумеется, в повести «Холстомер» (1886).

Следует, однако, заметить, что обозначенная выше тема конечно не является эксклюзивно толстовской, великий классик в каком-то смысле развивает фундаментальную традицию, заложенную еще в античной культуре и продолженную в том числе в XIX веке хотя бы такими знаменитыми предшественниками автора «истории лошади» как Пушкин и Гоголь [6, с. 419]. Кроме того, сам Толстой до публикации «Анны Карениной» и «Холстомера» неоднократно воспроизводил «человеко-лошадиные» отношения в своей ранней прозе, начиная с трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность».

Присутствует указанный мотив и в романе «Война и мир», причем нельзя не отметить, что замысел во всех аспектах знаковой «лошадиной» повести и ее первые текстовые варианты возникают по сути дела параллельно с работой над эпопеей [5, с. 259], что объективно не могло не сказаться на подходе Толстого к осмыслению характера взаимодействия человеческого и природного.

В монументальном корпусе текста толстовского романа встречаются сотни упоминаний и десятки более или менее развернутых эпизодов, участниками которых являются люди и лошади. Разумеется, далеко не все из этих случаев имеют какой-то особый смысл: реалистическая поэтика автора вполне допускает семантически нейтральные варианты. По указанной причине в «Войне и мире» доминируют такие фрагменты, где лошади упоминаются в связи с разными персонажами лишь как средство перемещения в пространстве, своеобразный «инструмент», служащий для выполнения рутинных функций. Разумеется, они представлены еще и как культурно-исторический маркер определенной эпохи, не знавшей альтернативных способов относительно далеких путешествий или использования лошадей для выполнения трудоемких работ.

Свойственное любому эпическому тексту стремление воспроизвести мир в относительной полноте объясняет присутствие в романе не только огромного количества персонажей, но в параллель с ними множества представителей лошадиного племени. Здесь есть «сытые деревенские савраски», «игривый меринок» старого графа Ростова, «белая жирная лошадь», на которой передвигается Кутузов, «соловый англизированный иноходчик» Наполеона, строевые казачьи донцы и т. п.

Как известно, композиция толстовского романа строится в формате чередования, а иногда взаимного проникновения семантических полей мира и войны. В каждом из них действуют свои законы, проявляется

своя специфика взаимоотношений между персонажами, что распространяется и на сферу взаимодействия человека и лошади.

Следует, однако, выделить особо еще один аспект. Независимо от того, в каком из аспектов воссозданной реальности актуализируется упомянутый мотив, обращение с лошадьми часто становится одним из элементов позитивной, негативной или неоднозначной характеристики персонажа.

Так, например, Петя Ростов накануне первого и рокового для него боя общается со своим Крабахом, как с человеком, проявляя к лошади свойственную ему нежность: «Ну, Карабах, завтра послужим, — сказал он, нюхая ее ноздри и целуя ее» [10, с. 155]. Его старший брат Николай, нередко проявляющий себя как достаточно неоднозначный персонаж, за немногими исключениями ведет себя по отношению к лошадям вполне достойно и, пусть не столь экзальтированно как Петя, при случае холит и ласкает их.

Напротив, уличенный в моральной нечистоплотности поручик Телянин, вполне закономерно с явным обманом, за двойную цену продает Николаю Ростову лошадь, доведенную небрежным обращением до болезненного состояния.

Характеристика нередко причисляемого к положительным героям Тихона Щербатого дополняется автором через ряд как минимум амбивалентных маркеров, среди которых заявлено и его отношение к лошадям: «Тихон не любил ездить верхом и всегда ходил пешком...» [10, с. 142]. Этот же «один из самых нужных людей» в отряде Денисова, выполняя разного рода черную или неприятную работу, занимается между прочим обдиранием шкур с павших лошадей.

Вместе с тем, как уже было сказано, в тексте толстовского романа можно обнаружить существенные отличия в изображении отношений «человек» — «лошадь» в зависимости от того, в каком «поле», мирном или военном они реализуются.

Мирная жизнь, при всей ее многоаспектности и противоречивости в интерпретации Толстого дает как человеку, так и животному шанс на вполне гармоничное сосуществование. Может быть особенно внятно это продемонстрировано в двух эпизодах с участием представителей семейства Ростовых. В первом случае это ночная святочная прогулка на тройках, в ходе которой люди и лошади оказываются в особом, одновременно реальном и волшебном пространстве, где человеческое и природное совмещается по законам высшей гармонии и красоты: «Где это мы едем? — подумал Николай. — По Косому лугу должно быть. Но нет <...> Это что-то новое и волшебное. <...> Николай оглянулся кругом себя. Кругом была <...> пропитанная насквозь лунным светом волшебная равнина с рассыпанными по ней звездами» [8, с. 293]. В пределах этого космоса естественно совмещаются неземное величие пейзажа, восторженные крики сидящих в санях людей, ржание лошадей, свист полозьев, чувство влюбленности друг в друга Николая, Сони и Наташи. В этом узнаваемом, хотя и преображенном мире лошади приобретают отчасти человеческую способность сочувствовать происходящему и даже условную способность говорить: «Коренной раскачивался, поводя ушами, как будто спрашивая: “Начинать? Или рано еще?”» [8, с. 292]. Такая способность позже трансформируется в один из основных повествовательных приемов в “Холстомере”» [11, с. 109].

Столь же интенсивное взаимодействие между людьми и лошадьми разворачивается в эпизоде охоты в Отрадном. Здесь открывается древняя, существующая на уровне подсознания связь человека с природными процессами вообще, в том числе вариант сосуществования человеческого и животного. Более того, С. Г. Бочаров увидел «охотничий эпизод» как пример их уподобления и гармоничного слияния: «Вот старый граф на охоте — “на своей гладкой, сытой, смиренной и доброй, поседевшей, как и он сам, Вифлянке”. Все, что относится к лошади, характеризует ее хозяина, говорится вместе о людях и тварях как о чем-то едином» [2, с. 26].

Замеченное исследователем относится не только к старшему Ростову. Его сын Николай, в азарте преследуя уходящего волка, почти не чувствует под собой коня: «...сама собою стремглав понеслась его добрая лошадь под гору, перескакивая через водомоины <...>. Николай не слышал ни своего крика, не чувствовал того, что он скачет <...> ни места, по которому он скачет...» [8, с. 262]. Это на самом деле не скачка, а скорее полет двух слившихся воедино живых существ. Причем такое единство не является прерогативой только мужчин-охотников. Наташа Ростова участвует в действе от начала до конца, все время верхом, чем по-хорошему удивляет дядюшку: «— День отъездила, хоть мужчине впору, и как ни в чем не бывало!» [8, с. 273].

Уже упомянутый ранее С. Г. Бочаров провел в своей работе параллель между сценой охоты и военными эпизодами романа [2, с. 31–34]. В таком сравнении есть свой резон, особенно если иметь в виду знаменитый прием толстовских «сцеплений», своеобразной конвергенции разных сфер.

На самом деле в некоторых случаях законы взаимодействия человека и лошади экстраполируются из мирной жизни на военную. Так, например, участник партизанского отряда Денисова казачий офицер Ловайский выделяется на фоне других в том числе как всадник особого качества: «Хотя и нельзя было

сказать, в чем состояла особенность лошади и седока, но при первом взгляде на эсаула и Денисова видно было, что Денисову и мокро и неловко, — что Денисов человек, который сел на лошадь; тогда как, глядя на эсаула, видно было, что ему так же удобно и покойно, как и всегда, и что он не человек, который сел на лошадь, а человек вместе с лошастью одно, увеличенное двойною силою, существо» (Здесь и далее подчеркнуто мной. А. Н.) [10, с. 137]. Точно так же, во время военного смотра при Ольмюце Николай Ростов дефилирует на своем Бедуине перед лицом обожеествляемого им государя «...завалив назад ноги и подобрав живот и чувствуя себя одним куском с лошастью, с нахмуренным, но блаженным лицом...» [7, с. 312].

Однако Толстой демонстрирует не только сохранение в некоторых случаях прежней модели, но еще то, как в условиях разрушенного войной мира отношения между людьми и лошадьми претерпевают заметные качественные изменения. Лошадь, сохраняя функцию служения, в пространстве вражды, страданий и смерти чаще всего утрачивает способность к счастливому для обеих сторон единению.

Характерный образец рассогласования в поведении человека и лошади — эпизод Бородинского сражения, а точнее пребывания полка князя Андрея «в резервах», но под обстрелом артиллерии неприятеля. Свист и удары прилетающих на позицию вражеских снарядов вызывают у Андрея только «невольный холод» и стремление преодолеть это состояние контролем над своими эмоциями. Совершенно иначе ведет себя лошадь одного из батальонных командиров: «Лошадь первая, не спрашивая того, хорошо или дурно было высказывать страх, фыркнула, взвилась, чуть не сронив майора, и отскакала в сторону. Ужас лошади сообщился людям» [9, с. 262]. В данном случае животное ведет себя абсолютно естественно, подчиняясь древнему инстинкту самосохранения, что в связи с самыми разными причинами и обстоятельствами оказывается не всегда доступно человеку на войне.

В военных условиях лошади чаще всего становятся инструментом неизбежно агрессивных манипуляций: только с их участием возможны обоюдные кавалерийские атаки и перемещение артиллерии на поле боя. При этом зависимость животных от воли хозяев обрекает первых на гибельную уязвимость, в том числе не только непосредственно на поле боя. Может быть, самый наглядный случай такого влияния людей — сцена переправы польских улан через Неман на глазах Наполеона. Командир полка, поддержанный своими подчиненными, с безумной, но абсолютно ненужной храбростью, только для того, чтобы продемонстрировать восторженную преданность кумиру бросается в воды реки и это действие завершается предсказуемо печальным финалом: «Было холодно и жутко на середине и на быстрине течения. Уланы цеплялись друг за друга, сваливались с лошадей, лошади некоторые тонули, тонули и люди, остальные старались плыть кто на седле, кто держась за гриву» [9, с. 15].

Еще более незащищенными оказываются лошади в качестве непосредственных участников батальных сцен в романе. Вражда людей неотвратимо вовлекает их помощников в кровавую мистерию, где страдают все, с той лишь разницей, что мирные по своей природе животные лишены оружия и, кроме того, по определению являются более крупными, а, значит, более уязвимыми мишенями. По этой причине в самых разных батальных эпизодах «Войны и мира» зачастую натуралистически беспощадно воспроизводятся сцены гибели или увечья лошадей: «Первое, что он (князь Андрей. — А. Н.) увидел, выезжая на то пространство, которое занимали пушки Тушина, была отпряженная лошадь с перебитою ногой, которая ржала около запряженных лошадей. Из ноги ее, как из ключа, лилась кровь» [7, с. 244]. Восприятие ужаса войны, пусть даже справедливой и освободительной, приходит к Пьеру Безухову в том числе от созерцания апокалиптической картины: «...лошадь, трепля обломками оглобель, проскакала от него, а другая, так же как и сам Пьер, лежала на земле и пронзительно, протяжно визжала» [9, с. 245].

В «перевернутом» по сравнению мирной жизнью пространстве войны кони могут исполнять даже объективно несвойственные им роли и, в частности, становиться вместо спасителей своих хозяев невольной причиной их возможной смерти. Так это происходит с Николаем Ростовым в Шенграбенском сражении, когда его смертельно раненый Грачик падает, придавив ногу седока, которого обрекает таким образом на почти неизбежную гибель от рук приближающихся французских стрелков.

Ряд таких примеров можно множить, но их концентрированный смысл во многом представлен в философски-медитативном слове повествователя, открывающего четвертую часть заключительного тома романа: «Когда человек видит умирающее животное, ужас охватывает его: то, что есть он сам, — сущность его, в его глазах очевидно уничтожается — перестает быть» [10, с. 182].

Перерождение сущности человека на войне, которое Толстой воссоздает, конечно же, во множестве разных аспектов и вариантов не в последнюю очередь продемонстрировано и на примере трансформации отношений в смысловой оппозиции «люди» — «лошади», перехода гармонии в дисгармонию.

В каком-то смысле апофеозом упомянутых видоизменений, утраты какой-либо гуманной связи человека с животным становится многозначная по семантической насыщенности сцена с участием Кутузова

и оголодавших пленных французов. По сути дела расчеловеченные, покрытые струпьями и болячками «герои» на глазах русского главнокомандующего поедают сырое мясо павшей лошади. Кроме доминирующей здесь идеи справедливого возмездия заявлена как минимум и еще одна — разрушительной для всего живого сущности войны.

Разумеется, приведенные наблюдения не претендуют на радикальное переосмысление глобальных концепций, положенных в основу монументального романа Толстого, но возможно они могут еще раз акцентировать идею неисчерпаемости смыслов в тексте эпопеи.

Литература

1. Алимova Л. Н. Антропоцентрическая картина мира и философия бытия Л. Н. Толстого // Культура и текст: Миф и мифопоэтика. СПб. — Самара — Барнаул, 2004. С. 98–108.
2. Бочаров С. Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». 4-е изд. М.: Художественная литература, 1987.
3. Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М. — Л.: Наука, 1966.
4. Легонькова В. Б. Человек и природа в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»: Дис. ... канд. филол. наук: Магнитогорск, 2001.
5. Опульская Л. Д. Творческая история повести «Холстомер». Ранняя редакция (1861–1863) // Литературное наследство. Лев Толстой. Т. 69. Кн. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 257–266.
6. Россош Г. Пегий мерин и красногривый жеребенок // Континент. 2006. № 127. С. 406–431.
7. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22-х томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1979.
8. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22-х томах. Т. 5. М.: Художественная литература, 1980.
9. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22-х томах. Т. 6. М.: Художественная литература, 1980.
10. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22-х томах. Т. 7. М.: Художественная литература, 1981.
11. Фомина Ю. В. Животное и человеческое в повести Л. Толстого «Холстомер» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. № 3. Воронеж, 2015. С. 109–113.

УДК 821.161.1.09

Е. Ю. Полтавец
Москва, Россия

ПОТЛАЧ И КЕНОЗИС КАК РИТУАЛЬНЫЙ КОД РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИСТОРИОСОФИИ (В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. С. ПУШКИНА И Л. Н. ТОЛСТОГО)

В статье рассмотрены «Война и мир» Л. Н. Толстого и «Капитанская дочка» А. С. Пушкина в контексте ритуала потлача и явления кенотизма как ритуальных кодов русской художественной историософии. Сюжет «Капитанской дочки» может рассматриваться как основанный на ритуале потлача, так как он представляет собой последовательность долгов и платежей. Кенотизм Кутузова является одним из наиболее важных концептов философии войны в «Войне и мире» Толстого.

Ключевые слова: миф, потлач, кенотизм, историософия, Л. Н. Толстой, А. С. Пушкин.

E. Y. Poltavets
Moscow, Russia

THE POTLATCH AND THE KENOTICISM AS THE RITUAL CODE OF RUSSIAN PHILOSOPHY OF HISTORY (IN THE WORKS OF A. S. PUSHKIN AND OF L. N. TOLSTOY)

The article deals with Tolstoy's «War and Peace» and Pushkin's «The Captain's Daughter» explored in the background of the potlatch ritual and the phenomenon of the kenoticism as the ritual codes of Russian philosophy of history. The plot of Pushkin's novel «The Captain's Daughter» may be regarded as the plot based on the potlatch ritual because it constitutes a succession of debts and payments. Kutuzov's kenoticism is one of the most important concepts in the philosophy of the war in Tolstoy's «War and Peace».

Key words: myth, potlatch, kenoticism, philosophy of history, L. N. Tolstoy, A. S. Pushkin.

В труде «Опыт о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах» французский социолог и антрополог М. Мосс подробно останавливается на ритуале потлача и «законе дара», которым посвящена

«Анушасанапарва» (13-ая книга «Махабхараты»). «...Как добиться Удачи (Шри), непостоянной богини? <...> Ответ, который носит подлинно индусский характер и даже составляет основу всех моральных учений Индии, — пишет Мосс, — гласит, что секрет Удачи и Счастья — в том <...>, чтобы давать, не хранить, не добиваться Удачи, но раздавать ее, чтобы она к вам вернулась в этом мире сама по себе — и в форме блага, которое вы сделали, и в другой форме» [4, с. 248]. В «Анушасанапарве» сама земля (и Земля) говорит с солнечным героем Рамой: «Прими меня (получатель), дай меня (даритель), отдавая меня, ты получишь меня вновь» [4, с. 249].

Впечатляющую картину потлача-дарения и потлача-уничтожения нарисовал в своем знаменитом труде «*Homo ludens*» Й. Хейзинга, говоря о том значении, которое игра в кости имеет в «Махабхарате», соединяя мотив игры с мотивом потлача, а затем сочувственно цитируя слова М. Мосса о том, что «Махабхарата есть история гигантского потлача» [9, с. 75]. Потлач (не в «батаевском» эпатажном смысле) воспринимается как ритуал языческий и даже дикарский; кенозис же — понятие христианской культуры. Однако явления, подобные христианскому кенозису, наблюдаются и в буддизме, и в индуизме (например, в «Бхагавадгите» Кришна до поры выступает не как бог, а как смиренный слуга Арджуны). Русская художественная историософия реставрирует архаический ритуал и особенно ту его сторону, которая является основой религиозных представлений (Не случайно и у Мосса подчеркивается сходство наставлений «Анушасанапарвы» с «литанией» [4, с. 247]). По-видимому, причины этого явления кроются в общей прагматике историософского жанра. История гигантского потлача практически повторяется в кенотическом смирении и мудром отступлении полководца-непротивленца Кутузова (как понимает его автор «Войны и мира»), и эта мудрость обеспечивает победу. Истоки такого видения истории — и в кенотическом смирении Маши Мироновой, и в знаменитом «заячем тулупчике», открывшем цепь долгов и платежей, т. е. запустившем механизм потлача, обеспечившего моральную победу Гринева.

В современных исследованиях архаического ритуала можно встретить утверждения, что уникальный путь развития русской философии представляет «достаточные основания для того, чтобы предположить оценку «ведизма» Толстого как закономерного результата генезиса русской философии в целом» [6, с. 306]. Разумеется, вопрос о времени, объеме и источниках знакомства Толстого даже с такой наиболее известной в Европе с конца XVIII в. в английском (а с 1788 года — и в русском) переводе частью «Махабхараты», как «Бхагавад-гита», не говоря уж о других частях индийского религиозно-дидактического эпоса, в толковедении до конца не разрешен (см. работы С. Д. Серебряного и Д. В. Бурбы). Однако не праздным, на наш взгляд, является вопрос о типологическом сближении ритуальных основ «Махабхараты» и «Войны и мира». И более того, сходные мифо-ритуальные черты в поэтике произведений могут порождать и жанровое сходство.

В «Махабхарате» «потлачеобразный» сюжет строится вокруг противостояния двоюродных братьев — пяти пандавов и ста кауравов — в их соперничестве за власть и царство. Политическое, нравственное и военное противостояние — сюжетный центр и вершинных произведений русской художественной историософии: «Капитанской дочки» А. С. Пушкина и «Войны и мира» Л. Н. Толстого. В пушкинской «Капитанской дочке» некоторые черты не потлача, но «славянского дарения» не без основания находит Д. М. Бетеа, основываясь на концепции различия «договора» и «вручения себя» в работе Ю. М. Лотмана. По мысли Бетеа, Пушкин в своем творчестве склонялся к модели безусловного «вручения себя», тем более, что «подарок Гринева дает начало отношениям, основанным не на отмщении, а на щедрости и великодушии» [2, с. 149]. «Эти отношения показывают, может быть, не реально-исторический, но — по крайней мере — моральный выход из ужасов русского бунта — бессмысленного и беспощадного» [2, с. 149]. Но в этом аспекте «Капитанская дочка» действительно построена как история потлача, начало которого открывает «тулупчик», а конец скрывается в уповании Пугачева на молитвы Гринева о помиловании «на том свете». И «Война и мир», в силу ли той же историософской проблематики, в связи ли с обнаруженной современными исследователями тенденцией русской философской мысли сближаться с религиозно-философскими идеями Востока, строится сразу на нескольких «потлачеобразных» комплексах.

С. Л. Невелева отмечает, что ритуал потлача сложился как агональный институт и семантически тождествен диалогическим соревнованиям и ритуальным поединкам [5]. В «Махабхарате» он связан с царским посвящением и другими инициационными моментами. Кроме того, завистливый Дурьодхана, хитростью одержав победу в игре в кости, изгоняет братьев пандавов из царства в лес, не согласившись дать им хоть немного земли в своем царстве. До поры пандавы идут на всевозможные уступки нечестному Дурьодхане, соблюдая все условия (обет изгнания, обет неузнанного служения и т. д.). Своеобразно преломляется мотив игры в «Капитанской дочке» (уплата Гриневым билльярдного долга Зурину способствует сохранению приятельских отношений, что оказалось нелишним в ситуации, когда выехавшие из Бело-

горской крепости Маша и Гринев встретились с зуриным отрядом). В «Войне и мире» ситуация игры в карты (проигрыш Николая Ростова Долохову) еще более близка к агональной ситуации «Махабхараты» (пандавы проигрывают нечестному Дурьодхане не только царство, но и свою полиандрическую супругу — Драупади; подобно этому, Долохов дает понять Ростову, что согласен простить карточный долг за любовь Сони).

Но главное и совершенно своеобразное соединение мотивов потлача со смирением и самопожертвованием связано с изображением войны 1812 года, особенно участи Москвы. В пушкинском «Рославлеве» (независимо от того, является ли это произведение законченным) кульминацией становится диалог, в котором представлена оппозиция мнений о московском пожаре. Пушкинская Полина сначала видит в поджоге Москвы злодейство французов, а потом — самопожертвование русских в духе Плутарха (намек на подвиг Муция Сцеволы), и это наполняет ее торжеством и верой в победу. Надо отметить, что отношение Толстого к Плутарху было не таким однозначно неприязненным, как принято думать в свете авторской иронии, проявленной в «Войне и мире». Тема жертвенности и отсылка к плутарховскому Сцеволе без иронии звучит в «Эпилоге» «Войны и мира», в словах Николеньки, заканчивающих первую часть «Эпилога» на мотиве жертвенности, подобно финалу «Рославлева» Пушкина.

Отступление русской армии, сдача и пожар Москвы (потлач, предпринятый Кутузовым) показаны Толстым как меры, позволяющие наказать врага. Наполеон в результате отступления русских потерял цель прихода в Россию и смысл ведения войны. Отступая в глубь России вместо того, чтобы отвечать ударом на удар, русские лишают Наполеона смысла существования, который он видел в войне, в романтике борьбы. Отдавая самую дорогую территорию — Москву, Кутузов выигрывает армию, время и нравственное превосходство. Так в «Махабхарате», терпя лишения в изгнании и исполняя обет изоляции, пандавы укрепляются в сознании своей нравственной правоты. «Потлачеобразные» настроения захватывают в «Войне и мире» даже тех, кто не мог предположить в себе особой жертвенности. Жители Смоленска сжигают имущество, чтобы оно не досталось врагу, крестьяне уничтожают фураж вместо того, чтобы продавать его французам. Показной потлач в Слободском дворце обрисован с долей иронии, но именно элемент состязательности (кто больше пожертвует) приближает поведение собравшихся к ритуальному. Не только Ростовы жертвуют своим имуществом, спасая раненых. Пьер продает имение, чтобы снарядить ополченцев, князь Андрей велит отдавать урожай в армию. Своеобразный потлач, т.е. оставление всего имущества при отъезде из Москвы ради спасения раненых, оборачивается для Наташи возможностью возобновить отношения с князем Андреем. Поступок Ростовых заметен в силу композиционно подчеркнутого значения эпизода как этапа в развитии отношений Наташи и Болконского. Но главная жертва семьи Ростовых для победы, конечно, не ковры и блюда, а жизнь Пети.

В 1812 году князь Андрей интересуется не обмен жизни на славу, а другого рода «договорные отношения» — обмен жизни на верность нравственному принципу (*дхарме*, как сказали бы героини «Махабхараты»). И эта верность обеспечивает победу (так ведут себя князь Андрей, его полк и все резервы в Бородинском сражении). Конечно, сдать Москву завоевателю всей Европы под угрозой потерять армию — это не подарить бродяге заячий тулупчик от доброты сердца. И ответные подарки, разумеется, не входили в планы Наполеона. Но у ритуала своя, не доступная профанному восприятию логика. Дарение и жертва могут быть обращены не к земным антагонистам, а к небесным покровителям. Так и случилось. Если русские потеряли столицу и имущество *временно*, то Наполеону пришлось в итоге потерять и Москву, и Париж, и корону *навсегда*. Пьер Безухов, осознавший, что «все то, что составляет счастье людей, удобства жизни, богатство, даже самая жизнь, есть вздор, который приятно откинуть в сравнении с чем-то» [7, Т. 6, с. 191], остается жить и становится счастливым. «Его не занимало то, для чего он хочет жертвовать, — говорит о Пьере Толстой, — но самое жертвование составляло для него новое радостное чувство» [7, Т. 6, с. 191]. «Незаинтересованное деяние» как основной принцип изложенного в «Бхагавад-гите» учения Кришны и даже христианская «вольная жертва» предстают в «Войне и мире» как отличный от европейского, «уникальный путь» к победе над военной силой «двунадесяти языков». Есть и еще одна перекличка с нравственной философией «Махабхараты». Бескорыстный Арджуна и его корыстолюбивый двоюродный брат Дурьодхана, замысливший уничтожить пандавов, оба просят Кришну о помощи и союзничестве. Кришна предлагает братьям выбор: его, Кришны, мудрое сочувствие или вся сила его войска. Арджуна выбирает мудрость и симпатию, Дурьодхана же — войско, чем в итоге и обрекает свое царствование и себя самого на бесславный финал.

Если потлачеобразный ритуал направлен на самоутверждение, то кеносис внешне абсолютно противоположен. Может ли он быть кшатрийской (воинской) добродетелью? Во всяком случае, Арджуна и его братья, царевичи-воины, безропотно несут «послушание», уходят в изгнание, становятся слугами. Добровольный кеносис Бога — не только христианский мотив, но и буддийский и индуистский. Кришна, являю-

щийся богом, одновременно слуга, возница. Так подчеркивается мысль о том, что именно «незаинтересованное деяние» достойно восхваления и именно такие действия увенчиваются победой. У Толстого в этом заключается смысл противопоставления Кутузова и Наполеона. Добровольный кеносис — квинтэссенция столь любимой у Толстого темы ухода, освобождения от честолюбивых устремлений и эгоистического самоутверждения. Как человек, Кутузов осуществляет кеносис, не ища почестей, не думая о своих заслугах, не участвуя в штабных и придворных интригах. Как мудрый полководец, он осуществляет потлач, изматывая противника, гордо сознавая, что с потерей Москвы не потеряна еще Россия. Парадоксальный рассказ Платона Каратаева о невинно пострадавшем купце — еще один пример смирения. Смирение толстовских героев следует понимать именно в духе идеи кеносиса, потому что оно-то и связано со славой. Н. Н. Глубоковский говорит о первых веках христианства: «Идея кеносиса <...> выражалась здесь отчасти в терпеливом перенесении страданий, когда христиане, по образу Христа, через уничижение перешедшего в славу, надеялись через страдания достичь “славы сынов Божиих”» [3, с. 378]. В творчестве Толстого есть два персонажа, которые проходят этот путь, через уничижение до обожения: Андрей Болконский из «Войны и мира» и Светлогуб из рассказа «Божеское и человеческое». От аустерлицких мечтаний о спасении армии, России и мира («заинтересованное деяние») и от мечты о возвышении до великого полководца (который мог бы противостоять Наполеону) князь Андрей приходит к незаметной вроде бы роли в резервах на поле Бородина, отказавшись и от придворной, и от штабной карьеры. Именно жертвенность русских резервов стала, по Толстому, тем нравственным противостоянием Наполеону, благодаря которому была спасена Россия и одержана победа. А позже, в тот же день, кульминацией кеносиса князя Андрея становится прощение совратителя Наташи — Анатоля.

Размышления Пьера Безухова часто связаны с понятием справедливости и вопросом о «несоответствии земной участи людей с их нравственным состоянием» [3, с. 381]. Почему все семейство Курагиных, Друбецкой, Долохов, карьеристы и лицемеры, счастливы и процветают? Баздеев и Болконский были несчастны и умерли в безвестности, а злодей и убийца Наполеон возвышен. В отличие от князя Андрея, Пьер к кеносису приходит не сознательно, а вынужденно (гордый план убить Наполеона приводит Пьера к решению остаться в Москве, плену и страданиям). Понадобился еще более наглядный урок Каратаева (рассказ о каторге безвинного купца, простившего своего обидчика, как простил князь Андрей Анатоля), чтобы Пьер утвердился в мысли, подобной той, которая раскрывает смысл кеносиса. Глубоковский, например, поясняет: «Хотя такое несоответствие земной участи людей их нравственному состоянию существовало (и существует), тем не менее, оно невидимо для людей, но видимо для Бога вело (и ведет) праведников через страдание к прославлению — подобно Самому Иисусу Христу <...>, Который через уничижение получил превознесение, состоящее в даровании Ему имени “Господь”» [3, с. 381].

Три толстовских героя по-разному проходят путь кеносиса. Для князя Андрея это очень последовательный путь. Его иступленный перфекционизм, доходящий до самоистязания, стремление быть во всем совершенным — это уже предпосылка кеносиса, как это ни парадоксально. Пьер считал своего друга «образцом всех совершенств» [7, Т. 4, с. 40]; князь Андрей «все знал, все читал, обо всем имел понятие» [7, Т. 4, с. 40]; среди книг, которые всегда у него под рукой, — «Записки» Цезаря; князь Андрей даже был «одним из лучших танцоров своего времени» [7, Т. 5, с. 212]; он одним из первых перечисляет своих крестьян в вольные хлебопашцы; он самый любимый адъютант Кутузова, и т. д. В русской литературе с лексемой «князь» связан определенный комплекс значений, включающий оппозицию «гордость — смирение». Так, наиболее заметный князь из героев Ф. М. Достоевского — Мышкин, да еще и *Лев Николаевич*; князем в первоначальных вариантах романа «Бесы» должен был быть Ставрогин, и, как допускают исследователи, известная черновая запись Достоевского («Характер *Князя* — А. Б.?)» может означать сравнение с Андреем Болконским как отправную точку для создания образа Ставрогина. По мнению Н. Т. Ашимбаевой, «кротость и гордость — это два антонимически противопоставленных качества, которые связываются с княжеским титулом у Достоевского» [1, с. 58], и объяснение этому находим в Евангелии. В статье Ашимбаевой есть указание на евангельские слова Иисуса, обращенные к ученикам: «...Почитающиеся князьями народов господствуют над ними, и вельможи их властвуют ими. Но между вами да не будет так: а кто хочет быть большим между вами да будет вам слугою; кто хочет быть первым между вами, да будет всем рабом» (Мк. 10: 42–44). Подобный смысл связан и с образом Андрея Болконского, причем герой Толстого, в отличие от героя Достоевского, через смирение приходит в состояние «птицы небесной», становится очень важным медитативным примером и приемом для своего автора и обожествляется в «Эпilogue», превращаясь в *образ* в том смысле, в котором мы говорим: «*образа*». Пьер же в своем кеносисе не так последователен, потому что для Толстого это эксперимент совсем другого рода: до какой степени прекрасный человек, который должен жить в *этом* мире, может подчинять свою жизнь евангельским заповедям. В

соответствии с мифологемой апостола Петра, Пьер переживает различные состояния: то смирение, то активное неприятие зла, состояние борьбы. С Пьером поэту Толстой связывает рассуждения и философские отступления о границах свободы и необходимости.

Княжна Марья, в отличие от Пьера и своего брата, с самого начала знает, что направлять «свое странствие» надо «без зависти, без любви человеческой, без желаний, от угодников к угодникам, и в конце концов туда, где нет ни печали, ни воздыхания, а вечная радость и блаженство» [7, Т. 5, с. 245–246]. И кроме этого, отсылающего к надгробной молитве предписания, она руководствуется таким правилом для жизни: «Не желай ничего для себя; не ищи, не волнуйся, не завидуй. Будущее людей и твоя судьба должна быть неизвестна тебе; но живи так, чтобы быть готовой ко всему» [7, Т. 4, с. 279]. Княжна Марья не *приходит* к смирению, а считает его естественным состоянием. Но смирение, которому княжна Марья учила своего брата, подвергается испытанию. Бесконечно прощающая несправедливость отца, готовая даже на отречение от привычного уклада жизни и на участь странницы, юродивой, эта героиня Толстого, казалось бы, не должна придавать никакого значения приходу французов, т. е. того врага, которого полагается любить и прощать. В мирной жизни она собиралась взять посох и котомку, но теперь чувствует, что не согласилась бы на покровительство французского генерала, на предоставление со стороны врага даже минимального комфорта. И вот именно в связи с самой смиренной своей героиней Толстой поднимает самый непростой для себя вопрос о непротавлении и прощении в ситуации войны. Князь Андрей, профессиональный военный, накануне битвы считавший, что нельзя брать пленных, на поле боя интуитивно реализует непротавление, а его смиренная сестра, чуть было не оказавшаяся в результате гигантского потлача во власти врага, напряженно размышляет о своей семейной гордости. Вот потому-то так интересовала Толстого столь часто встречающаяся в его произведениях метаситуация плена, тот момент, когда враги оказываются лицом к лицу.

Платон Каратаев, как и княжна Марья, смиренен изначально. Как и князь Андрей, он в своем смирении последователен. Но кеносис Каратаева, в отличие от такового у князя Андрея и княжны Марьи, а тем более Пьера, не динамичен. Каратаев, смирившись с солдатской долей изначально, приняв ее вместо многолетнего брата, от этой своей позиции («не ищи, не волнуйся, не завидуй») не отступает и даже шьет рубашку французскому солдату (тогда как невозможно представить себе княжну Марью, оказывающую любезности французскому генералу). Как жертва потлача, он пострадал больше всех: больным и раненым солдатам, оставшимся в Москве, при выводе русских войск «не сказали ничего» [7, Т. 7, с. 52], как сообщает Каратаев Пьеру. Подобные случаи оставления своих во власти неприятеля, а также еще более страшные факты, связанные с обороной и сдачей Севастополя, были прекрасно известны Толстому.

Кенотическая традиция, как известно, была по-своему переосмыслена Г. П. Федотовым как нравственный идеал древнерусских святых. «Подвиг непротавления есть национальный русский подвиг, подлинное религиозное открытие новокрещеного русского народа», — считал Федотов [8, с. 49]. Но еще ранее философско-исторических работ Федотова потлаче-кенотический комплекс, генетически обусловленный связью с мифом и ритуалом, был художественно воплощен в представляющих собой высшие достижения русской художественной историософии произведениях А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого.

Литература

1. Ашимбаева Н. Т. Лексема «князь» в контексте произведений Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. М.: Классика плюс, 1997. С. 57–66.
2. Бетеа Д. М. Славянское дарение, поэт в истории и «Капитанская дочка» Пушкина // Автор и текст. Сб. статей. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. С. 132–149.
3. Глубоковский Н. Н. Кеносис // Христианство. Энциклопедический словарь: В 3-х тт. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993–1995. Т. 3. С. 378–381.
4. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2014.
5. Невелева С. Л. О композиции древнеиндийского эпического текста в связи с архаическими обрядовыми представлениями // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988.
6. Сокол В. Б. Бхагавад-гита в генезисе русской ментальности // Бхагавад-гита в истории и в современном обществе. Материалы V Всероссийской научной конференции с международным участием. Томск: ТПУ, 2012. С. 301–306.
7. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 тт. М.: Художественная литература, 1978–1985.
8. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М.: Московский рабочий, 1990.
9. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992.

**А. П. СКАФТЫМОВ НА ПУТИ К СТАТЬЕ
«ОБРАЗ КУТУЗОВА И ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ
В РОМАНЕ Л. ТОЛСТОГО “ВОЙНА И МИР”»
(ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ)**

Данная статья А. П. Скафтымова, опубликованная в 1959 году, в основе своей была написана в 1945-м, и подготовка к ней велась на протяжении тридцати лет. Проследить за движением исследовательской мысли позволяют рукописные материалы, заметки, черновые наброски. В предлагаемой работе с привлечением ранее не публиковавшихся рукописных свидетельств реконструируются этапы прочтения А. П. Скафтымовым толстовского романа.

Ключевые слова: Л. Толстой, «Война и мир», Кутузов, философия истории, А. П. Скафтымов, рукописные материалы.

N. V. Novikova
Saratov, Russia

**A. P. SKAFTIMOV ON THE WAY TO THE ARTICLE
«THE IMAGE OF KUTUZOV AND THE PHILOSOPHY OF HISTORY
IN THE NOVEL “WAR AND PEACE” BY L. TOLSTOY»
(PREPARATORY MATERIALS)**

This article by A.P. Skaftimov, published in 1959, was mainly written in 1945. The preparation for the publication of this article lasted for 30 years. Manuscripts, notes and drafts help us follow the research idea of the author. The stages of Skaftimov's understanding of the novel by L. Tolstoy are reconstructed in this research with the help of unpublished manuscripts.

Key words: L. Tolstoy, «War and Peace», Kutuzov, philosophy of history, A. P. Skaftimov, manuscripts.

Известная статья А. П. Скафтымова «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Война и мир»» увидела свет в конце 1950-х годов [21, 22, 23, 24]. От первых скафтымовских исследований, посвященных Л. Толстому [18, 19, 20], ее отделяет тридцать лет — время вдумчивых научных штудий, сосредоточенной преподавательской работы и тяжелейших испытаний, как домашних, так и общенациональных. В последней прижизненной публикации результатов творческого поиска сказался многосложный нравственный опыт, обретенный А. П. Скафтымовым в эти десятилетия. Статья явилась достойным завершением пройденного исследователем пути, и это с самого начала было прочувствовано ее читателями. В одном из многочисленных откликов, полученных А. П. Скафтымовым от его корреспондентов, читаем: «Статья превосходно написана, тонко, дельно. И, конечно, кроме конкретного вопроса о Кутузове имеет большой философский смысл, являясь как бы итогом ваших размышлений о истории сорока — сорока пяти лет» [8, с. 8]¹. Проницательность П. Н. Беркова подтверждается при знакомстве с рукописным наследием ученого. На основании этого Е. П. Никитина, доктор филологических наук, профессор, ставшая хранительницей скафтымовских рукописей, определяет место и значение последнего научного труда не только в творческой судьбе своего учителя, но и в науке о Л. Толстом, в отечественной культуре и духовной жизни: «Если учесть не только дату публикации, но и время написания работы, речь идет обо всей сознательной жизни ученого, начиная с первого десятилетия XX века. При таком прочтении контекст статьи предстает в масштабах общезначимых, превосходящих профессиональные рамки» [10, с. 12].

Говоря о том, что «значение скафтымовской школы в высоком примере», что «его исследовательский дар уникален», Е. П. Никитина подытоживает свои размышления: «Многое в Скафтымове “не открылось”, осталось тайной, многое еще предстоит открывать следующим поколениям филологов. А пока нужно собрать по строчке, что осталось не опубликованным, что может внести дополнительный штрих в понимание им созданного, в представление о его личности» [10, с. 21]. К выполнению этой задачи мы и стремимся, обращаясь к «толстовскому» пласту скафтымовских рукописей. Следует уточнить, что определенные шаги в этом направлении предпринимались [см.: 11, с. 82; 11, 12, 13, 14, 15].

По словам И. В. Чуприны, «специальное и весьма разностороннее внимание А. П. Скафтымова к Толстому возникло на очень раннем этапе его деятельности — в 1920-е годы. Об этом свидетельствует на-

чатый в то время сбор самого разнообразного материала, связанного с изучением произведений писателя и литературы о нем, из которой делаются обильные выписки» [2, с. 121]. Рукописные подготовительные материалы, заметки, черновые наброски, в которых отражаются этапы прочтения А. П. Скафтымовым толстовского романа, свидетельствует о непрекращающемся интересе ученого к стержневым вопросам содержания «Войны и мира». Глубинный пласт их осмысления, как показывают рукописи, формировался на протяжении нескольких десятков лет. Сошлемся на уже опубликованные сведения о том, что «в архиве ученого сохранился черновик письма, позволяющий уточнить время написания статьи»: в нем А. П. Скафтымов благодарит своего корреспондента за письмо от 5 марта 1945 года, в котором, по всей видимости, было приглашение к участию в «историко-литературных сборниках». Второй из четырех названных работ значится: «Полководец Кутузов в романе Л. Толстого “Война и мир” (пересмотр вопроса о “пассивности” и “активности” Кутузова как вождя войн, значение образа Кутузова в системе философских исторических воззрений Л. Толстого)» [3, с. 145].

Но коллегам, студентам и аспирантам А. П. Скафтымова было хорошо известно, что его «анализ каждого художественного явления обеспечивался масштабной предварительной работой» [10, с. 9], что «медленный темп публикаций никак не свидетельствовал о малой интенсивности» ее: дело в том, что скафтымовские «научные открытия возникали в процессе педагогического поиска» [10, с. 8]. Судя по сохранившимся записям, новаторское постижение ученым историко-философского смысла «Войны и мира» разворачивается постепенно: в ходе разработки и чтения лекционного курса по истории русской литературы XIX века, то есть с начала 1920-х годов и на протяжении 1930–1950-х, с тех же пор — при обдумывании тематики спецсеминара, а затем спецкурсов по творчеству Л. Толстого² и при подготовке — опять-таки с начала 1920-х годов — статей о Ф. М. Достоевском и Л. Толстом и — на протяжении 1920-х и 1930-х годов — книг о поэтике и генезисе былин, о преподавании литературы в дореволюционной школе и о Н. Г. Чернышевском. Распознавание существа толстовской концепции осуществлялось, несмотря на особую личностную потребность А. П. Скафтымова в занятиях чеховским наследием, возникшую у него тоже в начале 1920-х годов, и уж тем более — невзирая на текущие дела...

Итак, последняя статья А. П. Скафтымова была признана новым словом в науке о Л. Толстом. Исследователь, как известно, приходит к выводу о том, что «в “Войне и мире” Кутузов впервые в последовательном идейном обосновании был показан как великий полководец и как народный герой» и что «в этом смысле в истории изучения и освещения деятельности фельдмаршала М. И. Кутузова образ Кутузова в “Войне и мире” для своего времени был большим шагом вперед» [24, с. 284–285]. Системе анализа, убедившей крупнейших специалистов и ценителей толстовского творения, предпосылались вопросы, подразумевавшие живучую «теорию двух Толстых»³: «Действительно ли философско-историческая теория Толстого в романе “Война и мир” исключает всякую руководящую деятельность и от исторического деятеля не требует ничего, кроме пассивной покорности стихийно складывающимся обстоятельствам? Действительно ли о деятельности Кутузова Толстой говорит лишь там, где описывает его поведение как художник, и никогда об этой деятельности не говорит, никогда ее не обозначает, если о том же Кутузове он рассуждает обобщенно, как историк-мыслитель?» [24, с. 252–253]. Логика аналитической аргументации А. П. Скафтымова приводит к закономерному и исчерпывающему ответу: «Во всем содержании образа Кутузова Толстой осуществлял свою концепцию, последовательно выраженную в художественной конкретности и в обобщенных теоретических суждениях. <...> Особенность Кутузова по сравнению с другими историческими деятелями, представленными в “Войне и мире”, состоит, по Толстому, не в его “пассивности”, а в особом характере его деятельности, сознательно подчиненной внеличным, народным целям, сообразно исторической необходимости» [24, с. 286]. Таким образом, было преодолено «упрощающее представление о соотношении толстовской философии истории и художественной ткани “Войны и мира”» [2, с. 130], «механистическое» по сути.

Как же складывалось обезоружившее оппонентов представление А. П. Скафтымова о толстовской концепции романа в ключевых ее пунктах — образе Кутузова и философии истории? В поисках ответа на этот вопрос — при обращении к скафтымовским рукописям — необходимо учитывать еще одно обстоятельство. О нем как о «роли полемики в работах А. П. Скафтымова» очень точно высказывается Е. П. Никитина: «Предпосылка каждой работы — в необходимости оспорить какое-либо укоренившееся представление о писателе, о чем автор сразу же со всей определенностью заявляет», при этом, как отмечает исследовательница, «обращение к “предшественникам” не имеет оттенка обиды, самолюбивой раздражительности и тем более иерархической предусмотрительности» [8, с. 8]. Приведем еще несколько отправных для нас наблюдений Е. П. Никитиной, имеющих отнюдь не констатирующий характер: «Насыщенность работ историографическими данными в разные годы различна», как правило, они «оставляют “за кадром” целый материк поднятой ученым литературы. В черновых тетрадах проведена не только

регистрация прочитанных книг, но и цитаты, сопровождаемые замечаниями, обильные выписки из художественных текстов. В статью же выносятся самый общий итог и тезис, который будет пересматриваться. <...> В поздних статьях не остается никаких элементов информативности, обзорности» [8, с. 8–9]. Полемика импульс, вызванный кардинальной проблемой истолкования «Войны и мира», обозначен.

В имеющемся составе подготовительных материалов к статье А. П. Скафтымова «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого “Война и мир”» различаются сформированные исследователем подборки, состоящие из листочков небольшого формата (примерно в половину тетрадной страницы и меньше), сложенных по большей части в согнутые пополам тетрадные обложки. Подборки эти компоновались по мере ознакомления с литературно-критической и исследовательской рецепциями романа, мемуарными и эпистолярными его источниками, историографическими и философскими трудами, а также — в процессе последовательного постижения толстовского художественного мира и непосредственно по ходу прочтения знаменитого произведения, к чему исследователь возвращался многократно: в соответствии с обновляющейся литературоведческой ситуацией, меняющимися историческими условиями и самое главное — как любил повторять А. П. Скафтымов — с углубляющимся «запрашивающим интересом» педагога, ученого, гражданина. Перед нами — оснащенная выписками библиография, воссоздающая подвижную картину изучения философско-исторических взглядов писателя с фигурой Гегеля в центре; отсылки к обширной мемуарной литературе о войне 1812 года и отдельно о М. И. Кутузове, которой располагал Л. Толстой и которая появилась после выхода в свет романа; конспективно воспроизведенные критические отклики и монографические суждения; наконец, — выписки из текста романа и собственно скафтымовские наброски анализа.

Попытаемся реконструировать начальный этап творческого осмысления А. П. Скафтымовым «Войны и мира», который заложил основы для дальнейшего рассмотрения романа под намеченным углом зрения. На дальних подступах к статье — едва ли не первое обращение исследователя к Л. Толстому: выписка из авторского предисловия к трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность», каллиграфически внятно, как подобает учителю⁴, сделанная еще до послеоктябрьской реформы (с и десятиричным, ерами и ятями)⁵. Публикуем скафтымовские записи с графическими пропусками по отношению к основному тексту:

«Можно писать из головы и из сердца. Когда пишешь из головы, слова послушно и складно ложатся на бумагу; когда же пишешь из сердца — мыслей в голове набирается так много, в воображении столько образов, в сердце столько воспоминаний, что выражения неточны, недостаточны, неплавны и грубы. Может быть, я ошибаюсь, но я останавливал себя всегда, когда начинал писать из головы и старался писать только из сердца».

К этой записи А. П. Скафтымов обращается вновь, что для него очень характерно, синим карандашом на верхнем поле размашисто вставляя то, что будет востребовано как лично значимое на одном из следующих этапов исследовательского пути: «Толстой “от сердца”». Цветными карандашами, в том числе синим, А. П. Скафтымов начал пользоваться около середины 1920-х годов, о чем можно судить по пометкам на книгах из его личной библиотеки, хранящимся в фондах ЗНБ СГУ, и по рукописным заметкам, посвященным чеховским пьесам («Дяде Ване» и «Чайке»). Следовательно, примерно с этого времени и можно предполагать появление цитированной вставки. Цитата эта в контексте размышлений молодого филолога, на наш взгляд, удачно передавала таким образом понятую на тот момент характерную примету толстовского художественного начала. Но не исключено, что она имела и автобиографический оттенок, была интуитивно спроецирована А. П. Скафтымовым на собственные разыскания. Позднейшая лаконичная приписка говорит о неслучайности угаданного в молодости: ключ, подобранный к Л. Толстому А. П. Скафтымовым, можно признать органичным и по отношению к его исследовательской практике, в которой тогда и впредь мысль корректировалась сердцем. Можно представить, насколько чуждым было для ученого противопоставление Толстого-художника Толстому-мыслителю, а истоки неприятия этой ложной теории, которую он окончательно побивает в последней статье, как можно заметить, — здесь.

Первым собранием заметок, посвященных Л. Толстому, является, по всей видимости, следующее, помещенное в картонную обложку от учительского блокнота. На ней — крест-накрест перечеркнутая табличка: «Сведения об успехах и поведении ученика V класса гимназии А. М. Добровольского Вогау Александра». Сверху крупно, побуквенно отчетливо начертано и подчеркнуто: «Л. Толстой». Обращаем внимание на эту графическую деталь потому, что она свидетельствует о начале работы по изучению писателя: впоследствии А. П. Скафтымов не будет с таким тщанием надписывать собранные и сгруппированные им «толстовские» материалы, ограничится беглым росчерком или сокращением фамилии. Внутри папки — больше десяти страничек, нарезанных из листов с водяными знаками, исписанных тушью с одной или обеих сторон; записи сделаны, судя по орфографии, до осени 1917 года или до начала 1918-го, то есть до окончательного введения языковой реформы⁶. Здесь — выписки из первой статьи Н. Н. Стрехова о «Войне

и мире», в том числе развернутые — об идейной основе романа. Эти структурированные А. П. Скафтымовым записи стоит воспроизвести целиком. Предваряя их публикацию, скажем, что стремились сохранить графический рисунок и в связи с этим — пунктуационный ряд всех черновиков:

«Идея героической жизни⁷. Цит<ата> из Толст<ого>: “Древние оставили нам образцы героических поэм, в которых герои составляют весь интерес истории, и мы все еще не можем привыкнуть к тому, что для нашего человеческого времени история такого рода не имеет смысла” (Т. IV, стр. 236).

1) Что такое обыкновенный человек — в сравнении с героем?

Что такое частный человек — в отношении к истории?

Что такое обыкновенная, будничная действительность — в сравнении с идеалом, с прекрасною жизнью?

2) Багратион и Кутузов в величии несравненном, поразительном. Они обладают способностью становиться выше всего человеческого. Исчезает все личное. [Действуют не напрягаясь, а выявляя себя (моя формулировка)]⁸. Фор<мулировка> Страхова: к ним неприменимы: храбрость, спокойствие и т<ак> д<алее>. Это самая высокая сфера доблести — служ<ение> долгу.

3) Требов<ание> долга бороться со страстями — изобразил все виды храбрости и все виды трусости. Расстояние от юнкера Ростова до храбрости Денисова, тверд<ого> мужества кн<язя> Андрея, бессознат<ельного> героизма капитана Тушина. Все ощущения и формы битвы — панического страха, и бегство при Аустерлице, и непобедимая стойкость при Бородине⁹.

Кутузов о бегущих солд<ах> — мерзавцы, Бород<ино> — бестрепетное самоотвержение.

4) В сущности все они — простые люди (к чему, к пункту 2 и 3 или только к 3-му? или только к солдатам?). В душе каждого из них возникает, потухает или разгорается искра доблести, обыкновенно приносящая человеку.

5) Цари и полководцы тем велики, что составляют как бы центры, в которых стремится сосредоточиться героизм, живущий в душах простых и темных. Понимает это Кутузов, Багратион, не понимают Барклай, Сперанск<ий>¹⁰.

6) Из Толстого: “Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей, — шла, как и всегда, независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапартом и вне всех возможных преобразований” (Т. III, с. 1 и 2).

За этими словами — князь Андр<ей> ездил в Отрадное и познакомился с Наташей.

Героизм в сфере общих интересов кн<язя> Андрея и его отца. Слова Билибина. Шенграбенское дело. Аустерлиц. Бородино.

Отец — спартанское напутствие сыну. Следит за делами из Лысых Гор.

Отчего же их героизм лишен поражающего?

Оттого, что показал их вполне, и их частную жизнь, домашнюю. Их величие (и старика, и Андрея) для посторонних, а не для нас.

Сюда же — дворник Ферапонтов.

Человеческие слабости не должны заслонять от нас человеческих достоинств. За корой пошлости, мелочности, своекорыстия, самолюбия — искра поэзии, возвышенное.

7) Военная теория — армия сильна духом¹¹.

8) В героях показывает людей.

“Ежели бы Сперанский был из того же общества, из которого был князь Андрей, — того же воспитания и нравственных привычек, то Болконский скоро бы нашел его слабые, человеческие, негероические стороны. Но теперь этот странный для него логический склад ума тем более внушал ему уважение, что он не вполне понимал его” (Т. III, с. 22)».

А. П. Скафтымов целенаправленно останавливается только на данном фрагменте объемной статьи Н. Н. Страхова, и это может означать, что его занимает прежде всего рассматриваемая рецензентом сторона толстовского романа и что предложенное им истолкование важнейших граней произведения созвучно его собственному. Забегая вперед, заметим, что в страховском духе А. П. Скафтымов будет сравнивать, «как держат себя Кутузов и Наполеон на Бородинском поле» [25, с. 255], и как соприродно Н. Н. Страхову распорядится «русской формулой героической жизни» и «философией истории» Л. Толстого, чему посвящены вторая и третья статьи критика [25, с. 264–276], хотя судить об этом можно только по конечному результату, поскольку выписок из этих статей Н. Н. Страхова в собрании черновиков А. П. Скафтымова нет. Но, уже располагая имеющимися, можно сказать, что страховский подход предпочтен всем остальным, и этот факт знаменателен. Действительно, литературно-критическая оценка «Войны и мира» Н. Н. Страховым выгодно отличалась от многих других глубиной проникновения в толстовское детище, особенно в

плане изображения в нем «героической жизни» и разрешения философско-исторических вопросов. Согласимся с И. Н. Сухих: «В этих отзывах есть, наверное, самое важное для критика — ожог догадки, прикосновение к истине, радость подлинного понимания. Взгляд в упор, с короткого расстояния, становится здесь взглядом историческим, взглядом из будущего» [26, с. 20]. Последнее исследовательское откровение А. П. Скафтымова убеждает в том, что он стал достойным восприимчиком Н. Н. Страхова. Следует заметить и одну тактическую деталь: исследователь вступает в диалог с внутренне близким ему автором статьи. Такое встретится и в других конспектах, составленных А. П. Скафтымовым: краткое изложение чьих бы то ни было наиболее важных, с его точки зрения, суждений, воспроизведение их логической связи не обходится без вкрапления вопросов по поводу высказанного и летучих комментариев к нему, без замены пространственных конструкций предельно сжатыми, сориентированными на движение собственной мысли, а не только на передачу аналитического сюжета «источника».

К двум «страховским» примыкают два листочка конспективных выписок из статьи Н. А. Зверева «Гр<аф> Л. Н. Толстой как художник» (с пометкой: «Ж<урнал> М<инистерства> Н<ародного> П<росвещения>. 1916 февр<аль> и март»). Приведем несколько фраз, которые обращены к «объективным» и «субъективным» «краскам» в «Войне и мире»: «Мастерство в изображении широких исторических и бытовых картин. <...> внешние прояв<ления> героев <...> внутренние переживания самого автора или изображаемых им героев. Автор вводит в душу переживающего», после чего приписка в скобках: «м<ой> вопрос: как вводит? — объективными красками? следов<ательно> объективно», — и замыкающая ее формулировка: «Таков Толстой. Пример. Бой под Шенграбенем, под Бородином». Здесь налицо — названные особенности конспектирования и с содержательной стороны — контурные штрихи будущего исследовательского полотна.

Далее в названной папке — три листочка нелинованной бумаги такого же формата с заголовком «Мережк<овский> о Толстом», на двух из них — только по несколько строк, особо выделено: «Нет характеров¹², нет личностей: барельефы, с одной стороны. <...> Его историчность в «Войне и мире». Неисторичен. Скучность не только исторической, но и вообще бытовой окраски в его произв<едениях>. Вещи не действуют. Ср<авнить> Гоголь, Мицкевич. Толстой вылушивает внутренне-животно стихийного человека от внешней культурно-исторической скорлупы». Совершенно очевидно, тем более на фоне прочтения романа Н. Н. Страховым и Н. А. Зверевым, в прямом смысле слова подчеркнутое несогласие А. П. Скафтымова с приведенной трактовкой. О своем отношении к специфическому восприятию Л. Толстого Д. С. Мережковским ученый выскажется много позже, в письме Ю. Г. Оксману, которое состоялось летом 1959 года, после выхода статьи из печати: «В нашем деле я смолоду всегда отрицательно относился ко всякой произвольной психологистике и философистике. <...> Все по-разному, но все одинаково безответственно “свое” навязывают автору» (наряду с «психологистикой» Д. Н. Овсяннико-Куликовского, позициями фрейдистов и переверзевцев исследователь имеет в виду «измышления» Д. С. Мережковского и М. О. Гершензона. — Н. Н.) [5, с. 289].

Письму этому суждено было стать методологически значимым, центральный фрагмент его Е. П. Никитина назвала «поистине скафтымовской заповедью» [10, с. 18]. Она возвращает к первоначальным научным впечатлениям и воспринимается сейчас именно в свете исследования, закольцовывающего труд всей жизни: «Я нигде не позволял себе никаких измышлений от себя. Если я говорю о “психологии”, то только в том содержании и в тех пределах, в каких об этом идет речь в самом произведении. При размышлениях над художественным произведением меня интересовала не “психология” сама по себе. Меня интересовала внутренняя логика структуры произведения (взятого, конечно, во всем целом). “Психология” — это только материал для мысли (говорю о мысли, т. е. о “пафосе” художника). И никогда я не навязывал автору никакой “философии”. О философствующей мысли всегда говорилось лишь изнутри, т. е. насколько к этому обязывали все данные, заключенные в содержании и соотношении всех частей и элементов, составляющих целое. Помню, что в этом отношении я всегда был к себе очень строг. Я старался сказать о произведении только то, что оно само сказало. Моим делом тут было перевести сказанное с языка художественной логики на нашу логику, т. е. нечто художественно-непосредственное понять в логическом соотношении всех элементов и формулировать все это нашим общим языком. Тут о какой-то преднамеренной “психологизации” или “социологизации” и речи не могло быть» [5, с. 290].

Что касается опять-таки структурированных выписок из эссе «Лев Толстой» Ю. И. Айхенвальда, озаглавленных соответственно: «Айхенвальд о Толстом» (или «Айхенв<альд> о Толстом»), то в них просматривается явная симпатия к автору, поскольку ему оказалась доступна насыщенная внутренняя жизнь «беспредельно чуткого» [1, с. 228] художника. Предмет интереса и угол зрения эссеиста импонируют А. П. Скафтымову. Им обращается внимание на доминирующие точки созданного Ю. И. Айхенвальдом полотна, которые выявляют эмоционально-образную фактуру сотворенного художником мира:

1. В нападках на Шекспира отражается собственная эстетич<еская> манера Толстого, виден его художнический метод¹³.

Толстой не любит Ш<експира> за его пышный язык, полный образов, преувеличений и неистощимой фигуральности, — язык, каким в жизни никто не выражается¹⁴.

2. Толстому нужна буквальность. Мало ему внутр<еннего> правдоподобия. Трубецк<ой> — Друбецк<ой>, Волк<онский>—Болконск<ий>. Художник будней. Поэт прозы.

3. Типичность¹⁵. Это общее¹⁶. Т<олстой> не хочет и не может отрывать от данности быта с ее живой теплотой. — Точный снимок с реальности сам уже дает типичность. И каждым своим произвед<ением>¹⁷, что не одна шекспировская типизация раскрывает жизнь. Но не хотел показать, что обе дороги ведут к одному и тому же.

4. Путь Т<олстого> — путь исключительной простоты и правды¹⁸.

5. Толстому не трудна типичность¹⁹. Народные рассказы. Еще не трудно обойтись и без роскоши индивидуальной психологии: «Чем люди живы». «Кавк<азский> пленник». Алеша Горшок.

Кажущееся отсутствие типизации не от бедности, а от богатства. Он дает человека всего с типичностью и индивидуальностью. Живут не типы, а отдельные люди.

Результат: «В его творениях каждый узнает себя в каждом».

6. Он усилил и углубил родство человека с человеком и с остальн<ыми> явлениями естества. Репей и человек. Лошадь и пр<очее>.

«В бесконечных обителях жизни Т<олстой> везде чувствует себя дома».

7. Он говорит первыми словами. Поправки относятся к содержанию (с. 142).

«От этого веет серьезным дыханием истины и искренности»²⁰. Отсюда его убедительность.

8. «Ему вообще чуждо писательское притворство, специфически писательская ложь». Не прихорашивается и не прихорашивает.

9. Юмор. Нередки минуты <нрзб. одно слово> по мере необходимости улыбки с читателем. Серьезно²¹.

10. К языку: Собственный словарь: связло, тяж, елозить, трок, варок и пр<очее>.

11. Убедительность. Не испытаете впечатления фабулы, искусного обмана.

12. Из художества изгнал вымысел. Претворение вымысла в правду.

13. О широте и силе: «Из каждой страницы возникает художественный образ» (Дистерло). Не имеет литературной специальности. От Наполеона до Холстомера, от полчищ до собачки Платона Карат<аева>.

На следующем листке, под рубрикой «Характеры. Эмоции», — еще ряд любопытных наблюдений и суждений, которые по-скафтымовски довершают толстовский «силуэт» Ю. И. Айхенвальда, хотя за пределами его остается весомая часть статейного материала:

Проникает в затаенные побуждения. Разоблачает в других и в себе самое тонкое притворство и лицемерие, в котором иной раз и сам не даешь себе отчета.

Он знает человеческую нецельность, нестройность.

Мария Болконская таит злое чувство к прежней соперн<ице> Соне.

Наташа — чувственное увлечение.

Тщеславие горести (Где?).

В сердце матери «затаенное чувство недоброжелательства, которое всегда есть у нее против будущего супружеского счастья дочери».

В отнош<ениях> мужа к жене — перемежающееся чувство «тихой ненависти».

Часто люди говорят одно, а глаза их выражают другое. Разговор Воронцова с Хаджи- Муратом.

Он без идеализации обретает идеал.

Величие малого, красота некрасивого, обаяние обыкновенности.

Оптимизм.

Отнош<ение> автора.

Его любовь особая, величественная. Поэт без пафоса.

О самом трогательном без сентиментальности.

Каренина навещ<ает> Сережу. К умир<ающему> Андр<ею> Болк<онскому> — Наташа.

Всех завертывает в паутину любви: даже Элен (перед свадьбой)

Анатоль в последний раз — боль и мука.

Каренин — счет жены Анны из модн<ого> магазина. Опустив голову на руки, он долго сидел в этом положении, несколько раз пытался заговорить и останавливался.

Всякий «Богу-то человек».

Скафтымовские листки, даже бисерным почерком исписанные, не могли вместить всей полноты развернутых высказываний критика. Как видим, текст Ю. И. Айхенвальда препарирован в большей мере, чем, допустим, страховский. Начинающий исследователь кристаллизует мысль маститого эссеиста, обна-

жает ее суть, и из большой статьи выбирает только то, что «перезванивает» с его ощущением, что отвечает его представлению о писателе. Однако получается, поскольку следов чтения второй половины статьи нет, без скафтымовского внимания осталась заветная идея Ю. И. Айхенвальда, высказанная в финале: «Толстой нам дорог весь — не только в своем художественном центре, но и на своей периферии. Можно, и даже должно, не принимать его мировоззрения, но нельзя не принять самого типа его личности. Когда подходишь к ней, тогда уже не делишь Толстого на художника и мыслителя, тогда высоко ценишь целое. Книги его можно разделять — сам он, как живой образ, неделим. <...> он восстает перед нами весь, единый, цельный и великий» [1, с. 240–241]. Вряд ли возможно, чтобы знакомство А. П. Скафтымова с айхенвальдовским Л. Толстым оказалось половинчатым. Во всяком случае, нам известна стержневая мысль о цельности писателя, органически присущая исследователю²². Возможно, она подхвачена — предрасположенность к этому была — и на законных основаниях, как никто другой, исследователь исповедует ее всю жизнь. А в начале пути, цена наблюдения Ю. И. Айхенвальда, разделяя его пафос, прочувствовав спектр настроений толстовского «силуэта», он приязненно их сохраняет в своих записях. Надо полагать, вскоре они растворятся в аналитическом постижении «”сложности психического потока” у Л. Толстого» [2, с. 124]. Остается добавить, что все три странички объективно датируются тем временем, что и все прочее в обозреваемой папке, и лишний раз это подтверждается частично уцелевшей записью на обороте одной из них. Реконструкция записи позволяет предположить, что она является заготовкой объявления, сделанного осенью 1917 года о проведении собрания «Общества им. Н. Ч. Чернышевского»²³.

Однако как бы ни был внимателен исследователь к истории вопроса, основные усилия он будет прилагать непосредственно к «медленному чтению» произведения и будет неукоснительно следовать правилу «честно читать», заявленному наиважнейшим в методологическом выступлении 1922 года [17, с. 59]. Скорее всего, следующая запись приходится на время выработки исследовательской методологии, то есть рубеж 1910–1920-х годов. Одно из ранних признаний целесообразности рассмотрения романа в широком контексте жизни и творчества Л. Толстого — в наброске биографической канвы писателя²⁴, озаглавленном «Т<олст>ой», на четвертой из пяти сохранившихся четвертинок тетрадных листов в клеточку:

«Толстой-семьянин

Изучение времени декабр<истов> и Отеч<ественной> войны

Роман «Война и мир»²⁵

Его ценность».

Под той же обложкой из оберточной бумаги с крупной надписью химическим карандашом «Толстой», куда помещен незавершенный список сведений о жизни и творчестве писателя, находятся две четвертинки крупноформатных гладких листов следующего содержания:

«Задача в год изучить Т<олсто>го с помощ<ью> сем<инарских> занятий.

I. С 1 окт<ября> по 1 д<екабря> сем<естра>²⁶. «Детство» и «Отрочество».

Прочитать.

Сравнить с автоб<иографической> действит<ельностью>

Внутренняя телеология

Вопрос: 1) Внутренняя телеология

2) Смысл отходов от действительн<ости>²⁷.

Тема: Вымысел и действительность в «Д<етстве>», «Отр<очестве>» и «Юн<ости>» Т<олсто>го.

II. Военные рассказы. «Сев<астопольские> рассказы». «Набег». «Рубкалеса» (Одна тема — храбрость).

Тема: Роль (тематической) идеологической тенденции в построении²⁸ ранних²⁹ военных рассказов

Л. Т<олсто>го.

Ср<авнить> Эйхенбаум³⁰.

III. [здесь запись отсутствует. — Н. Н.].

Вопрос об основной направленности в концепции ранних пов<естей> и расск<азов> Т<олсто>го.

Иначе: роль идеологич<еской> тенденции в построении этих рассказов.

О соотношении вымысла и действ<ительности> в ранн<их> повестях и рас<сказах> Т<олсто>го.

Война и мир.

1. Батальные картины Т<олстого>.

2. Сличение по изданиям.

1. История замысла романа.

Как род<ился> замысел ист<ории> у Грузинск<ого>.

2. Тенденции³¹ изменений³² 1 части р<омана> «В<ойна> и м<ир>» (по рукоп<иси> и трем изданиям)³³.

3. Элементы семейных преданий в романе «Война и мир» (кроме Наташи).

4. Николай Ростов.

5. Творческие мотивы³⁴ худож<ественной> переработки печатных источников романа».

Точно обозначенные в начале фрагмента сроки предстоящей работы позволяют отнести запись к началу 1924–1925 учебного года, когда начал функционировать толстовский спецсеминар А. П. Скафтымова. Обратим внимание на приметный «телеологический» пункт, который проливает дополнительный свет и на время появления записи, и на ее смысл, тем самым — на факт обретения молодым ученым творческих ориентиров. Впервые о телеологии как об исследовательском принципе, насущном в эпоху интерпретаторского произвола, социологизаторской и формалистической тенденций, А. П. Скафтымов высказывается во вступительном слове к статье 1922–1923 годов «Тематическая композиция романа “Идиот”». Разрешение универсальной задачи — сосредоточиться на выяснении «идейного наполнения образов» — позволяло, по мысли ученого, погрузиться во «внутренний состав» [24, с. 499–500] произведения³⁵. Исследователь выбирает путь изучения под таким углом зрения раннего творчества Л. Толстого, разговор о «Воине и мире», может показаться, еще не получает подобной прорисовки, его конкретика как будто другого рода, но овладение ей, по идее, и должно способствовать распознаванию содержательной сути романа.

Наконец, верхнюю границу приведенных записей можно определить по упоминанию в них фамилии Б. М. Эйхенбаума. Его ранние работы о Л. Толстом были опубликованы на рубеже 1910–1920-х годов: в первую очередь это две небольших статьи «О Льве Толстом» и «О кризисах Толстого» 1919-го и 1920-го года соответственно, включенные автором в сборник «Сквозь литературу», выпущенный издательством «Academia» в 1924 году. Эйхенбаумановский очерк «Творчество Л. Н. Толстого», впоследствии «Лев Толстой», предварял автобиографическую трилогию писателя в 1922 году, в том же году вышла и книга — «Молодой Толстой» [27, с. 884–885]. ЗНБ СГУ до сей поры располагает тем самым томом толстовских повестей 1922 года издания, а в библиотеке А. П. Скафтымова был названный сборник статей и появившиеся несколько позже монографии Б. М. Эйхенбаума: «Лев Толстой. Книга первая. 50-е годы» (1928) и «Лев Толстой. Книга вторая. 60-е годы» (1931). Все три книги — с многочисленными пометками и заметками, не допускающими двух мнений об отношении читателя к автору. Скафтымовские маргиналии заслуживает специального рассмотрения, а пока сошлемся на изустную форму полемики двух исследователей Л. Толстого. Е. И. Куликова, слушавшая скафтымовский спецкурс о Л. Толстом во второй половине 1940-х годов, констатирует: «Большое место в спецкурсе было отведено анализу ранних произведений Толстого», что позволяло лектору «глубже войти в текст и полнее представить слушателям своеобразие идейно-тематических устремлений писателя и особенности его психологического рисунка» [3, с. 137]. Характеристика военных рассказов, повестей «Два гусара» и «Альберт», судя по детальному ее изложению в статье, давалась действительно «в резком противопоставлении тому, что говорил о них Б. М. Эйхенбаум» [3, с. 138–143]. «Война и мир», к сожалению, не получила в ее работе столь подробного освещения, но только одна отсылка к Б. М. Эйхенбауму в скафтымовской статье о романе — по поводу влияния на философско-исторические взгляды Л. Толстого «главным образом со стороны М. Погодина и С. Урусова», сопровождаемая оценкой такого мнения: «Едва ли это так» [24, с. 259], — не что иное как видимая часть полемика «айсберга», и рукописи конца 1930-х — начала 1940-х годов это демонстрируют.

Предположительно после только что приведенных записей первой половины 1920-х годов, которые отражают начальный этап аналитической работы и с большой долей вероятности именно так хронологически идентифицируются, должны располагаться публикуемые ниже, охватывающие уже всего Л. Толстого. В обложке из сложенного пополам глянцевого нелинованного листа с заголовком синим карандашом, посередине, в две строки: «Толстой Progr<амма>» — двадцать одна пронумерованная половинка таких же листов, исписанных мелким почерком, бирюзового цвета чернилами; на первой сверху дублируется: «Толстой. Программа», далее отправным пунктом значится «Изучение Толстого», последовательность которого определяется следующим образом:

«Тексты Толстого. Отсутствие критических изданий. Имеющиеся издания. Степень их удовлетворительности. Дополнительные издания текстов в сборниках и периодических изданиях. Рукописи Т<олстого>, места их хранения. — Биографические материалы и обзоры. Письма Толстого: собрания писем и дополнительные печатания в сборниках и периодических изданиях. Воспоминания о Толстом, их малочисленность, наиболее ценные из них. Общие биографические обзоры: Левенфельд, Бирюков, Гусев; их ценность и взаимные отличия. — Изучение творчества Т<олсто>го. Литературная критика о Толстом при его жизни. Позднейшие работы о Толстом: Мережк<овский>³⁶. Овсяннико-Куликовский, Мережковский, Вересаев³⁷, Шестов, Иванов-Разумник, Аксельрод, Плеханов³⁸. б) наблюдения в области худож<ественных> приемов, манеры³⁹ Т<олсто>го: Зверев, Мережковский, Эйхенбаум и др<угие>. Недостаточность изучения Толстого⁴⁰. Очередные проблемы изучения и установление его исторической роли⁴¹ в общем развитии литературы (соотношение с литературной традицией; вопрос о классовых корнях его творчества)».

Заметим, что ряд современных А. П. Скафтымову деятелей литературы и общественной мысли, чьи суждения о Л. Толстом были на слуху, замыкает Б. М. Эйхенбаум (до него фигурируют авторы выступлений, посвященных Л. Толстому, в том числе и ставшие эмигрантами, в диапазоне от начала 1900-х годов и до середины 1910-х). Стало быть, его имя в очередной раз оказывается хронологическим «маячком», который может указывать на время создания «Программы»: ориентировочно — в середине 1920-х годов. Однако упоминание оппонента, который станет для А. П. Скафтымова постоянным, — со знаком «недостаточности изучения Толстого». Под эту категорию попадает и его книга 1931 года издания, следовательно, время появления «Программы» придется опустить до этой точки. Единственно, что останавливает от такого допущения, — ее предназначение. Надо полагать, «Программа» составлялась в расчете прежде всего на студентов как своего рода вектор движения, как основа действительного изучения толстовского мира, причем совместного с преподавателем: по намеченным вехам ему предстояло двигаться и вести за собой. Источниковедческая, литературно-критическая и научная ее составляющие, пропущенные через систему скафтымовских координат, обретенных в начале 1920-х годов, обеспечивали явственное представление об уровне понимания Л. Толстого. Отталкиваясь от него, намечались перспективы изучения, по-скафтымовски мотивированные, четко выстроенные, способствующие максимальному приближению к сердцевине толстовского текста. Продуманное А. П. Скафтымовым руководство к действию, безусловно, является уже «программным» шагом в постижении Л. Толстого и для него самого, и тем более — для учеников. Памятуя о педагогической природе ученого, датируем записи все-таки серединой 1920-х годов.

На 15-й странице «Программы» — о Л. Толстом 1860-х: «Тяготение к семейной жизни. Знакомство с семейством Берсов. Женитьба. Первое время семейной жизни. Подготовительные работы к «Войне и миру»⁴². Выход руки. Болезнь детей⁴³. Общение с соседями (Фет, Киреевские). Чтение Шопенгауэра. Поездка в Пензенскую губернию. Казнь рядового Шибунина. Защита Толстого. — Работа над романом «Война и мир»⁴⁴. Письмо к Фету 1864 г<ода>. Изучение семейных преданий. Работа в⁴⁵ Библиотеке Румянцевского музея⁴⁶. Разыскание рукописных материалов. Начало печатания. Обработка текста. Текст «Русского Вестника» (“1805 год”), текст издания 1864–1869 г<одов>, текст издания 1873 г<ода>. Сокращения, переделки, вставки⁴⁷».

Очень скупые наброски скафтымовского восприятия этого материала мы уже встречали. Обращает на себя внимание то, что для доподлинного прочтения «Войны и мира» исследователю по-прежнему необходима толстовская жизнь во всей ее полноте: с милой, счастливой, волнующей домашностью; дружеским кругом общения; потребностями сердца, ума, духа; тревогами и трагедиями жизни общей, отозвавшимися в беспокойной душе художника и гражданина; с интенсивной творческой работой. По прошествии нескольких лет точечно схваченное разрастается и в преподнесении А. П. Скафтымова получает совершенно четкий абрис, специфическую проекцию, методологическую прописку. К сожалению, 16–18 страницы, в которых ожидаемо продолжение разговора о «Войне и мире», отсутствуют.

За неимением их обратимся к очередной подборке записей, свидетельствующих о целенаправленном расширении горизонтов, наращивании темпов в занятиях Л. Толстым в целом и «Войной и миром» в частности. В который раз — обложка из сложенного пополам тетрадного листка с надписью «Толстой», содержащая с десяток четвертинок таких листов в линию, поперек исписанных черными чернилами. Редкий случай: проблем с их датировкой не будет. Здесь — перечень ленинских статей о Л. Толстом⁴⁸, списки критической и исследовательской литературы об автобиографической трилогии (по 1936-й год включительно), об «Анне Карениной» (по 1935-й год), об «Азбуке» и «Книге для чтения» (по 1922-й), о народных рассказах (по 1935-й), о «Воскресенье» (по 1935-й). На обороте нескольких листочков — задания для аспирантов Г. Курляндской и М. Дотцауэр, датированные 24 апреля и 13 ноября 1937 года. Здесь же страничка с рубрикой «Наполеон и Кутузов в романах «Война и мир»»:

«— К. В. Покровский. История работы Л. Н. Толстого над романом «Война и мир»».

— «Война и мир». Сборник под редакцией В. Обнинского и Полнера. М., 1912.

— Он же. Источники романа «Война и мир». Там же.

— Апостолов. Толстой-историк.

— О Наполеоне Тьер (Thiers).

Rapp

Chambray

Légur

DeReansset

— О Кутузове Михайловский-Данилевский.

Описание первой встречи императора Александра

с Наполеоном в 1805 году».

- Его же. Опис<ание>Отеч<ественной> войны в 1812 г<оду>.
 — Богданович. Ист<ория>Отеч<ественной> войны 1812 г<ода>.
 — Ермолов. Записки о войнах 1805, 1806–07 и 1812 годов.
 — Д. Давыдов. Дневник партизанских действий.
 — И(лья) Р(адомицкий). Походные записки артиллериста.
 — С. Глинка. Записки о 1812 годе.
 — Ф. Глинка. Очерки Бород<инского> сражения.
 — Корбелецкий. Краткое показание о вторжении французов в Москву».

Этот узко тематический список разнопорядковой специальной литературы показателен тем, что первый в творческой лаборатории А. П. Скафтымова. Он будет корректироваться и в части источниковедческой, и в части историографической, а также литературоведческой, далеко не в полном объеме будет напрямую использован в итоговой статье, но сам факт его появления говорит о начале фундаментальной «профильной» подготовки исследователя к осмыслению глубинных проблем романа, за шестьдесят с лишним лет его существования так и не получивших соразмерного, если не сказать равновеликого, разрешения.

Пытаясь проследить движение исследовательской мысли, коснемся еще одного ее звена — подборки записей с заголовком «Когда заражался желанием писать». Время их появления без труда устанавливается по времени выхода в свет книги, откуда А. П. Скафтымов делает выписки: это том «Русские писатели о литературе» 1939 года издания⁴⁹. Исследователь, перелопачивая собранный здесь материал, группирует его по-своему, извлекая нужный ему эффект. Так возникают разделы: «Замысел», «Замысел и импульс», «Импульс», «Материалы и источники. Натура», «Прототипы», «Изучение материалов», «План», «Типы и формы плана», «Формирование произведения», «Словесное воплощение», «Как работали (режим)», — логически и стройно и психологически обоснованно воспроизводящие магистраль творческого процесса, этапы рождения художественного произведения. А. П. Скафтымов останавливается на «материалах к р<оману> «В<ойна> и м<ир>» и к «Хаджи-Мурату», общим знаменателем которых является для него «все историческое». Ученый ссылается при этом на толстовские признания из «Нескольких слов по поводу романа “Война и мир”»⁵⁰ и из письма к И. И. Корганову от 25 декабря 1902 года⁵¹ и резюмирует приведенные высказывания: «В освещении фактов собств<енное> осмысление. Психологизация. Детали. Философия истории. См<отреть> в ст<атье> Покровского».

Касаясь разнообразия «типов и форм плана» у И. С. Тургенева, Э. По, А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, А. П. Скафтымов определяет специфические особенности творческого процесса Л. Толстого, когда «первонач<альные> планы оказывались лишь эмбрионами», поскольку «Толстой сознательно начерно набрасывал произведение целиком⁵², не заботясь пока о его стилистической отделке, торопясь закрепить на бумаге лишь основную мысль», а затем следовала «коренная переработка написанного». В связи с этим возникает необходимость говорить о «ломке плана, отходах», что показывается на примере автобиографической трилогии и «Войны и мира»: «От “Декабристов” ...⁵³ и перемены в замысле. Наконец останавливается “1805 год”. На пути от семейного романа к военной истории и философии истории. Непредвид<енные> образы. <...> Андрей Болконский — не было. Был Борис Друбецкой — не все, многое иное. Потом становится сыном старика Болконского. Понадобился юноша, убитый при Аустерлице, и пр<очее>»⁵⁴.

В аспекте нашего запроса показателен и последний пункт тематического блока — о «режиме» работы. Обращаясь к Л. Толстому, исследователь фиксирует внимание на устоявшихся для того художественных правилах: «Надо непременно каждый день писать (подчеркнуто красным карандашом. — Н. Н.) — не столько для успеха работы, сколько для того, чтобы не выходить из колеи», «Нынче поутру, около часа, диктовал Тане, но нехорошо, спокойно, без волнения, а без волнения наше писательское дело не идет», «Работать “на известной глубине сознания”»⁵⁵. А. П. Скафтымов подчеркивает: «Т<олст>ой “ждет вдохновения”. <...> “Чем ярче вдохновение, тем больше должно быть кропотливой работы для его исполнения”», после чего буквально в скобках соглашается со своим героем: «и понятно: при вдохновении больше видишь, слышишь». И в этом проступает толстовско-скафтымовская непреложная истина: творческий труд — «от сердца».

Внутренние готовности зрелого ученого достигли оптимальной высоты для развернутого концептуального высказывания о толстовском романе. В соприкосновении с воочию представленными этапами, пружинами творческого процесса любимого писателя они высветили оснастку процесса исследовательского, и возник тот самый импульс. Основной поток скафтымовских наблюдений над текстом «Войны и мира», набросков, заметок нацеленного звучания изобильно потечет после обозначенного рубежа, и усиленная эта работа придется на канун войны, ставшей Великой Отечественной, и закономерно активизируется ей: тема обязывала.

Примечания

- ¹ Письмо П. Н. Беркова от 12 сентября 1959 года. В архиве кафедры истории русской литературы и фольклора филологического факультета Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского (ныне — кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики СГУ) и в ЗНБ СГУ хранятся письма В. Г. Базанова, П. Н. Беркова, Б. Я. Бухштаба, А. С. Бушмина, Н. К. Гудзия, В. Ф. Егорова, Ю. М. Лотмана, У. Р. Фохта, К. И. Чуковского, Б. М. Эйхенбаума и др. — отклики на статью «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого “Война и мир”». Частично они опубликованы [6, с. 68], в большем объеме приведены в статье Е. П. Никитиной, которая открывает публикацию рукописей А. П. Скафтымова [9, с. 118–121; 10, с. 11–14].
- ² См. у Е. И. Куликовой: «Первый спецсеминар по Толстому состоялся в 1924–1925 годах» [3, с. 147–149, 150–152], с 1944-го по 1951-й год А. П. Скафтымов читал спецкурсы: «Л. Н. Толстой», «Русская литература конца XIX века (Л. Толстой, Короленко, Чехов)» [3, с. 134].
- ³ И. В. Чуприна подчеркивает: «Против этой теории направлен весь анализ художественного метода писателя как единого с его нравственно-философскими поисками» [2, с. 122].
- ⁴ А. П. Скафтымов, выпускник Варшавского университета, учителем с сентября 1913 года сначала в Астраханской мужской гимназии, а с осени 1915 года — в Саратовской мужской гимназии А. М. Добровольского [7, с. 221].
- ⁵ Как известно, реформа орфографии официально была объявлена 11 (24) мая 1917 года, 17 (30) мая того же года Министерство народного просвещения Временного правительства предписало немедленно провести реформу правописания, и началась она только в школе, что подтверждено декретом Народного комиссариата просвещения от 23 декабря 1917 года (5 января 1918-го). Для прессы, делопроизводства, непериодических изданий (сборников научных трудов) обязательным стал декрет Совета народных комиссаров от 10 октября 1918 года, и с середины октября все они должны были печататься «согласно новому правописанию».
- ⁶ На то, что записи относятся к переходному времени, указывают следующие факты: употребление и десятиричного, ятей, прежних окончаний прилагательных в винительном падеже (правда, только при цитировании толстовского текста), прежнее написание приставок на з/с, но вместе с тем — отсутствие твердых знаков на конце слов и наличие апострофа.
- ⁷ Здесь и далее подчеркнуто А. П. Скафтымовым, который таким образом передает выделенное курсивом у Н. Н. Страхова.
- ⁸ В рукописи эта авторская вставка — в больших угловых скобках.
- ⁹ В рукописи пропущена выделенная Н. Н. Страховым часть фразы: о «ярком горении скрытого душевного огня при Бородине», и ниже слово «мерзавцы», в отличие от первоисточника, не подчеркивается [25, с. 208].
- ¹⁰ У Н. Н. Страхова мысль выражена более полно и точно: «Понимание этого героизма, сочувствие ему и вера в него составляют все величие Багратионов и Кутузовых. Непонимание его, пренебрежение им или даже презрение к нему составляют несчастье и малость Барклай де Толли и Сперанских» [25, с. 208].
- ¹¹ В статье словосочетание «военная теория» дается курсивом и нюансируется следующее понятие: «Полководцы бывают сильны тогда, когда они управляют не одними передвижениями и действиями солдат, а умеют управлять их духом» [25, с. 211]. В продолжение этой мысли, не оставленной А. П. Скафтымовым без внимания, критик говорит о «дряхлом Кутузове во время Бородинского сражения» [25, с. 211].
- ¹² Здесь и далее подчеркнуто А. П. Скафтымовым, теми же чернилами, что и записи (черными). Ими на протяжении многих лет ведутся все записи до специально оговоренного случая.
- ¹³ Фактически, все предложение — прямая цитата, за исключением начала: Ю. И. Айхенвальд говорит об «упреках русского судья» Шекспира [1, с. 218].
- ¹⁴ Прямая цитата [1, с. 218].
- ¹⁵ Подчеркнуто простым карандашом.
- ¹⁶ Сверху вставлено: «У Шекспира люди вообще».
- ¹⁷ Далее пропущено: «показал».
- ¹⁸ У Ю. И. Айхенвальда: «Толстому мало того, что у Шекспира есть внутреннее правдоподобие, что у него дан человек, каким он должен и может быть и как он может говорить, — Толстому нужна буквальность. <...> Как можно вернее списать душу действительности — это бессознательно исповедует Толстой, несравненный художник будней, поэт прозы; точный снимок с реального сам уже дает типичность. <...> Шекспир вне времени и пространства; <...> у Шекспира люди вообще. Толстой же это общее не хочет и не может отрывать от данности быта с ее живою теплотой. Шекспир оскорбил в нем реалиста. <...> Он в самом деле показал своими произведениями, что не одна шекспировская торжественная типизация раскрывает жизнь в ее истине и красоте, что прекрасны и правдивы также и отдельное и обыденное. Толстой, в силу аберрации своего большого ума, не понял только или не хотел понять, что обе дороги, и его, и Шекспирова, одинаково ведут в единый Рим красоты. <...> В этот Рим, первый и последний, Толстой избрал дорогу исключительной простоты и правды» [1, с. 218]. А. П. Скафтымов разбивает на несколько пунктов содержание одного абзаца, вычлняя рациональное зерно; примерно так он будет поступать со всеми фрагментами статьи, которые облюбовал.
- ¹⁹ Сверху вставлено: «Типичность [подчеркнуто простым карандашом. — Н. Н.]. Его широта» [зачеркнуто. — Н. Н.].
- ²⁰ Сверху вставлено: «“непринадлежание”, “принимание” и т<ак>д<алее>».
- ²¹ После этого между строк — приписка простым карандашом: «Ср<авнить>Мережк<овского>, Т. Х, с. 66».
- ²² По свидетельству И. В. Чуприны, на протяжении 1940-х годов студентки и аспирантки А. П. Скафтымова, он шутил: «Для образов и понятий в голове художника нет отдельных изолированных комнат <...> Они постоянно общаются, когда художник работает» [2, с. 133].
- ²³ Прочитывается следующее: «Двадцать восьмого сентября <...> Саратовского общества Русской <...> Председательствует Проф<ессор><...> члены О<бществ>ва Проф<ессор> В. Г. Ильин<ский> <...> А. П. Скафтымов и гости. М. Н. Чернышевский <...> <воспоминания> о Н. Г. Чернышевском». По мнению А. А. Демченко, «сложная политическая обстановка весны-осени 1917 г. не способствовала развертыванию деятельности “Общества”», а запланированное выступление сына Н. Г. Чернышевского состоялось в конце октября 1922 года, в день 33-й годовщины со дня смерти революционера-демократа, на торжественном заседании в университете, незадолго до этого получившем его имя [4, с. 8–9].

- ²⁴ От начального — «Детство Толстого» — записи доведены до «Возобновления инт^{ер}еса к декабристам». Последней предшествует: «Работа над Анной Карен^{иной}», «Смерть детей» и «Смерть тетюшек Т. Е. Ергольской и П. П. Юшковой».
- ²⁵ Вставка сверху и снизу этой записи: «Работал с 63–69 г^од». Печ^атал с янв^аря 65 г^ода «Русск^{ий} В^естник». На их обороте — фрагменты (извлечения из страниц I-й и V-й) некоего рукописного документа. По содержанию имеющихся отрывков фраз с большой долей вероятности реконструируется часть заголовка: «<Земельный> <воп>рос в програм^{ме} <обсуждения> <на> Учредительном Собрании». Вначале речь идет «<о> правах и условиях наделения землей» «после крепостного права», «в 1900-тых годах» и «после 1905 года»; затем, видимо, конкретизируется, чем отличалось «в 1905 году наделение землею» и что было внесено в этот процесс «войной» (надо полагать, Первой империалистической), говорится о «землеустройстве и мелиорации», об «обработке земли», собственно о мелиоративных мерах: «(осушке балок, устройстве колодцев и т. д.)», возможно — о доступном «<дл>я крестьян рынку» и о «кредите». На следующем обороте: «<...> одинаковое право на землю <...> земледельческое население имеет <...> в первую очередь», за этим сказано об «условиях (владения <...>, личном или общинном)» и поставлен вопрос, вероятно, о том, при каких условиях «выкупа переходит земля» в руки «владельцев?» Главным условием провозглашается «исключительно выкуп <...>, но ни в коем случае <...> (даже партия к^{он}ституционных» д^емократов» смотрит именно так)». Из этого следует, что А. Скафтымов воспользовался листом с наброском официальной бумаги, составленной, по всей видимости, эсерами в преддверии Учредительного собрания, прошедшего в январе 1918 года, на котором вопрос о земле был одним из ключевых; орфография записей соответствует нормам промежуточного периода (сохранились только и десятеричное и яти). Такого рода документы эпохи сообщают особый колорит нашему представлению о скафтымовских занятиях классикой.
- ²⁶ Вставка: «28 сент^ября(пятница) по 12 окт^ября».
- ²⁷ Далее зачеркнуто: «Тема: Поэтическая направленность “Детства”, “Отр^{оч}ества» и “Юности”».
- ²⁸ Слово вставлено над зачеркнутым «композиции».
- ²⁹ Слово вставлено над строкой.
- ³⁰ Эта страничка записей была опубликована Е. И. Куликовой с некоторой корректировкой, нов целом соответственно источнику как «датированная 1923 г.» [3, с. 137], хотя в рукописи никаких данных, указывающих на это, нет. Датировать эту запись, как и многие другие, можно с учетом совокупности показателей.
- ³¹ Далее зачеркнуто и подчеркнуто волнистой линией: «текстуальных», над ним зачеркнуто: «редакционных».
- ³² Далее зачеркнуто: «История текста 1805 г^ода(по трем издан^иям)» в различных редакциях».
- ³³ От этого пункта — стрелка ко второму («Сличение по изданиям»).
- ³⁴ Вставлено над зачеркнутым: «Художеств^{енные} тенденции».
- ³⁵ И. В. Чуприна из своего времени свидетельствует: «А. П. Скафтымов очень строго настаивал на обязательности раскрытия внутренней целостности созданий Толстого и других больших писателей, на поисках исследователями внутренней целесообразности всех компонентов художественного произведения, складывающихся в логично организованную идейно-образную систему» [2, с. 132].
- ³⁶ Фамилия зачеркнута и сверху вставлено: «а) по освещению идеологического содержания творчества Т^олсто^{го}».
- ³⁷ Эта фамилия — над следующей.
- ³⁸ Далее зачеркнуто: «Работа и наблюдения о художественном».
- ³⁹ Слово вставлено сверху.
- ⁴⁰ Далее зачеркнуто: «Проблемы».
- ⁴¹ Вставка сверху: «и места».
- ⁴² Перед этим вставка: “Декабристы”.
- ⁴³ Далее зачеркнуто: «Работа в библиотеках. Поездка в Москву, в Бородино» и сверху вставлено: «Увлечение хозяйством».
- ⁴⁴ Далее зачеркнуто: «Источники романа “Война и мир”».
- ⁴⁵ Зачеркнуто: «Румянцевском музее».
- ⁴⁶ Далеувставка сверху: «Поездка в окрестности Москвы, в Бородино».
- ⁴⁷ Далее зачеркнуто: «Сокращения описательных характеристик мест. Следы несвязок и противоречий».
- ⁴⁸ Судя по указанию номера тома и страниц, А. П. Скафтымов пользовался вторым или третьим изданием Собрания сочинений В. И. Ленина, выходявшего с 1925-го по 1932 годы. Об обращении исследователя к ленинским работам о Л. Толстом — в статьях его учениц [2, с. 133–134; 3, с. 134].
- ⁴⁹ Поскольку от был подписан к печати 5 октября 1939 года, в руки А. П. Скафтымова мог попасть не раньше весны следующего года.
- ⁵⁰ Цитируется следующий фрагмент: «Везде, где в моем романе говорят и действуют исторические лица, я не выдумывал, а пользовался материалами, из которых у меня во время моей работы образовалась целая библиотека».
- ⁵¹ В нем он «просит сведений к “Хаджи-Мурату”». Цитируется: «Когда я пишу историческое, я люблю быть до малейших подробностей верным действительности».
- ⁵² Здесь и далее подчеркнуто А. П. Скафтымовым.
- ⁵³ Так в рукописи (многоточие).
- ⁵⁴ На обороте этой записи — четвертушка печатного листа дооктябрьского происхождения, с ятями. В первой графе реестра значится: «Отметка о поступивших по призыву на действительную службу со времени составления посемейного списка и в течение предшествовавших шести лет, с указанием года призыва», во второй — в старой орфографии — имена жен и детей тех, кто «на службе». В рассматриваемой подборке из тринадцати листков есть только еще один такой, что тем не менее не позволяет связывать время появления записей с «возрастом» использованной бумаги. Ее долгожительство — элемент, скорее всего, чисто бытового порядка, ставший причудливым штрихом околоторческой жизни.
- ⁵⁵ А. П. Скафтымов указывает страницы цитируемых фрагментов.

Литература

1. Айхенвальд Ю. Лев Толстой // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Предисл. В. Крейда. М.: Республика, 1994. С. 217–241.
2. Александр Павлович Скафтымов. Методологические принципы исследований о Толстом (И. В. Чуприна) // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: Ученые-педагоги саратовской филологической школы / Под ред. проф. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 120–134.
3. Александр Павлович Скафтымов. Спецкурсы и спецсеминары (Е. И. Куликова) // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: Ученые-педагоги саратовской филологической школы / Под ред. проф. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 134–155.
4. Демченко А. А. Краткий очерк истории изучения Н. Г. Чернышевского в Саратовском университете // А. А. Демченко. Саратовский государственный университет и Н. Г. Чернышевский. Саратов: ИЦ «Наука», 2009. С. 5–31.
5. Из переписки А. П. Скафтымова и Ю. Г. Оксмана / Предисл., сост. и подгот. текстов А. А. Жук; Публ. В. В. Прозорова // RussianStudies: Ежеквартальный журнал русской филологии и культуры Комм. А. А. Жук, Т. В. Ошаровой, В. В. Прозорова, А. А. Гапоненкова, Л. В. Коротковой, Г. И. Щербаковой. Т. 1, Вып. 2. СПб., 1995. С. 255–325.
6. Коллекция книг и эпистолярный архив А. П. Скафтымова в фондах Зональной научной библиотеки Саратовского университета. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1981.
7. Литературоведы Саратовского университета. 1917–2009: Материалы к биографическому словарю / Сост.: В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; Под ред. В. В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010.
8. Никитина Е. П. Научно-педагогическое наследие А. П. Скафтымова и современные проблемы гуманитарного образования // Скафтымовские чтения. Материалы научной конференции, посвященной столетию со дня рождения А. П. Скафтымова. 23–28 октября 1990 г. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1993. С. 5–11.
9. Никитина Е. П. Умом и сердцем // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 113–128.
10. Никитина Е. П. Умом и сердцем // Скафтымов А. П. Собрание сочинений. Избранные труды: в 3 т. Т. 1 / Составители Ю. Н. Борисов и А. В. Зюзин. Вступит. ст. Е. П. Никитиной. Примечания составили В. К. Архангельская, Ю. Н. Борисов, Л. Г. Горбунова, Н. В. Новикова. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. С. 5–21.
11. Новикова Н. В. А. П. Скафтымов: «Чехов и Толстой» (Постановка проблемы. Подготовительные материалы) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 3. Ч. II. Сентябрь 2008. С. 82–92.
12. Новикова Н. В. Логика сопоставительного анализа в рабочих записях А. П. Скафтымова («Чехов и Толстой») // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, воспоминания, материалы / Редкол.: В. В. Прозоров (отв. ред.) [и др.]. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 181–194.
13. Новикова Н. В. «Существо драматического сложения» пьесы А. Чехова «Леший» (по рукописям А. Скафтымова) // Философия Чехова: Материалы международной научной конференции. Иркутск, 2–6 июля 2011 г. Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. С. 169–193.
14. Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.): Коллективная монография / Редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. 2014. С. 17–35.
15. Новикова Н. В. Из рукописей А. П. Скафтымова: «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.): Коллективная монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 28–48.
16. Русские писатели о литературе: В 3 т. / Под общ. ред. С. Д. Балухатого. Т. 2. Л.: Советский писатель, 1939. С. 90–160.
17. Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы / Послесл. и примеч. Г. В. Макаровской // Русская литературная критика: Учебно-метод. пособие. Вып. 3. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1994. С. 134–159.
18. Скафтымов А. П. Диалектика в рисунке Л. Толстого // Литературные беседы. Саратов, 1929. Вып. 1. С. 5–41.
19. Скафтымов А. П. О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого // Литературные беседы. Саратов, 1930. Вып. 2. С. 64–80.
20. Скафтымов А. П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов: Кн. изд-во, 1958. С. 258–281.
21. Скафтымов А. П. Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Война и мир» // Русская литература. 1959. № 2. С. 72–94.
22. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаев, вступит. ст. А. А. Жук и Е. И. Покусаева. М.: Худож. лит., 1972. С. 182–217.
23. Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения / Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. Вступит. ст. В. В. Прозорова. М.: Высш. шк., 2007. С. 484–516.
24. Скафтымов А. П. Собрание сочинений. Избранные труды: в 3 т. Т. 3 / Составители Ю. Н. Борисов и А. В. Зюзин. Примечания составила Н. В. Новикова. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. С. 245–286, 513–516.
25. Страхов Н. Н. Война и мир. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Томы I, II, III и IV. Статья первая // Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в русской критике: Сб. статей / Сост., авт. вступ. статьи и комментариев Сухих И. Н. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. С. 194–221; Он же. Война и мир. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Т. I, II, III и IV. Статья вторая и последняя // Там же. С. 221–255; Он же. Война и мир. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Томы V и VI // Там же. С. 257–284.
26. Сухих И. Н. Война и мир вокруг «Войны и мира» // Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в русской критике: Сб. статей / Сост., авт. вступ. статьи и комментариев Сухих И. Н. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. С. 5–25.
27. Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: исследования. Статьи / Б. М. Эйхенбаум; Сост., вступ. статья, общ. ред. проф. И. Н. Сухих; коммент. Л. Е. Кочешковой, И. Ю. Матвеевой. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009.

ХОРОШИЙ И ДУРНОЙ ПАТРИОТИЗМ ПО Л. Н. ТОЛСТОМУ

В военных текстах Толстого отражены разные виды патриотизма. После сожжения Москвы аристократическая Россия перестала говорить по-французски. Это был смешной патриотизм. Одновременно «смешной патриотизм» коннотируется со «славянофильским патриотизмом». В эпоху «нашествия французов» светское общество говорит на ломаном русско-французском языке. Смешной патриотизм перерастал в квасной патриотизм. Во время Крымской войны появился термин «добротный патриотизм». По Толстому «вреден только дурной патриотизм, то есть, шовинизм. Настоящий, хороший патриотизм есть очень возвышенное нравственное чувство.

Ключевые слова: война, патриотизм, правительство, родина, национализм

A. N. Polosina
Tula, Russia

GOOD AND BAD PATRIOTISM IN THE JUDGMENT OF LEV TOLSTOY

Tolstoy's war texts reflect different types of patriotism. After burning of Moscow aristocratic Russia stopped speaking French. This was a ridiculous patriotism. At the same time a «ridiculous patriotism» connotes with a «Slavophil patriotism». At the era of «French invasion» the high life speaks broken Russian-French language. A ridiculous patriotism was growing into jingoism. During the Crimea war appeared an expression «decent patriotism». According to Tolstoy, «only bad patriotism, chauvinism in other words, is harmful. A real, good patriotism is a very exalted moral feeling.

Key words: war, patriotism, government, motherland, nationalism.

В начале XIX в. в России были писатели, например, Н. М. Карамзин, который был уверен, что автор, умеющий создать в произведении особый эстетический контекст, должен стать проводником патриотизма и обязан изображать «героические характеры». Отметим, что понятие патриотизм именно он определил наиболее точно: «Патриотизм есть любовь ко благу и славе Отечества и желание способствовать им во всех отношениях» [8]. Литература же должна заботиться о нравственном и патриотическом воспитании сограждан. В статьях «Вестника Европы» он изложил свою эстетическую программу, осуществление которой помогло бы литературе стать национально-самобытной.

Уже в молодые годы произошло осознание Толстым патриотизма как стадного чувства. В статье «Воспоминание о суде над солдатом» писатель пишет что «под влиянием минуты раздражения, злобы, мести, потери сознания своей человечности человек может убить, защищая близкого человека, даже себя, может под влиянием патриотического, *стадного* внушения, подвергая себя опасности смерти, участвовать в совокупном убийстве на войне» [6: Т. 37, с. 69]. Здесь речь идет о защите в 1866 г. Толстым в суде солдата, ударившего офицера.

Первая война, в которой участвовал Толстой, была кавказская война. В дневнике в 1854 г. он пишет, что начинает «любить Кавказ, хотя посмертной, но сильной любовью. Действительно, хорош этот край дикий, в котором так странно и поэтически соединяются две самые противоположные вещи — война и свобода» [6: Т. 47, с. 10].

Толстой полагал, что на Кавказе русские ведут справедливую войну, но он был против жестокостей, применяемых русскими к горцам. Об этом он пишет в дневнике: «Война — такое несправедливое и дурное дело, что те, которые воюют, стараются заглушить в себе голос совести» [6: Т. 46, с. 155]. В рассказе «Набег» он без прикрас изображает разрушение горского аула, грабежи, убийства местного населения, поощряемые русским командованием. Толстой на стороне горцев, он сочувствует им. Описание войны, в «Набеге» становится в рассказе *осуждением* войны. Страшные законы этого «внешнего» мира, по которым люди убивают друг друга, разрушают гармонию непосредственного, цельного внутреннего мира человека и мира природы — и это главная мысль, звучащая в «Набеге».

Высадку союзных войск в Севастополе в 1853 г. Толстой воспринял болезненно, и перевелся в Крымскую армию «отчасти для того, чтобы видеть эту войну, <...> а больше всего из патриотизма» [6: 59, с. 321]. На войне «целью его была *правда* в изображении — неизменная верность действительности, и эта-то правдивость и приковывала к себе все внимание читателей и критиков. Патриотизм, слава России, нравственные правила, все забывалось, все отходило на задний план перед этим реализмом» [5: с. 270].

Толстой пишет: «Человек, понимающий смысл и назначение жизни, не может не чувствовать свое равенство и братство с людьми не одного своего, но и всех народов. Не раз видел я под Севастополем, когда во время перемирия сходились солдаты русские и французские, как они, не понимая слов друг друга, все-таки дружески, братски улыбались, делая знаки, похлопывая друг друга по плечу или брюху. Насколько люди эти были выше тех людей, которые устраивали войны и во время войны прекращали перемирие и, внушая добрым людям, что они не братья, а враждебные члены разных народов, опять заставляли их убивать друг друга» [6: 45, с. 193].

Отметим, что Кавказская и Крымская войны открыли Толстому противоречие между христианской этикой и патриотизмом, то есть, чувством и сознанием, которые в каждом государстве, народе, племени исповедует чаще всего большинство людей, и которые, в сущности, потенциально, всегда имеют характер эгоистический, то есть, антихристианский [3: с. 191].

О том же, в более широком значении, речь идет в статье «Патриотизм или Мир?» (1896): «Мне несколько раз уже приходилось писать о патриотизме, о полной несовместимости его с учением не только Христа, в его идеальном смысле, но и с самыми низшими требованиями нравственности христианского общества, и всякий раз на мои доводы мне отвечали или молчанием, или высокомерным указанием на то, что высказываемые мною мысли суть утопические выражения мистицизма, анархизма и космополитизма» [6: 90, с. 49].

Роман Толстого «Война и мир» — это произведение о личных судьбах героев, о событиях национального значения, о героях из народа и из светской среды и о патриотическом воодушевлении русского народа в Отечественную войну 1812 г. Разумеется, патриотизм Толстого в этот период был лишен политического ослепления, характерного для той эпохи, и его патриотизм в такой ситуации уместен. И, разумеется, роман «Война и мир» воспринимался, как “Библия русского патриотизма” [4: с. 199].

В «Войне и мире» на протяжении всего романа проходит красной нитью идея роли личности в истории. Завершив роман, Толстой вновь вопрошает: «Такое событие, где миллионы людей убивали друг друга и убили половину миллиона, не может иметь причиной волю одного человека: как один человек не мог один подкопать гору, так не может один человек заставить умирать 500 тысяч. Но какие же причины? Одни историки говорят, что причиной был завоевательный дух французов, *патриотизм* России. Другие говорят о демократическом элементе, который разносили полчища Наполеона, и о необходимости России вступить в связь с Европою и т. п. Но как же миллионы людей стали убивать друг друга, кто это велел им?» [6: 16, с. 14].

В военных текстах Толстого обращает на себя внимание повторяемость разных видов патриотизма, например, *смешной патриотизм*. В России в начале XIX в. многие восхищались и мечтали подражать своему кумиру Наполеону. Но, не простив ему нашествия и сожжения Москвы, отвернулись от него. После этих печальных событий аристократическая Россия перестала говорить по-французски. Это был, конечно, *смешной патриотизм*, отражающий фальшь и лицемерие высшего света, но и прямое следствие вторжения Наполеона в Россию, его разбойничьего похода, окончившегося так плачевно для некогда блестящего героя, кумира русской «золотой молодежи» конца XVIII — начала XIX века.

Одновременно «*смешной патриотизм*» коннотируется со «*славянофильским патриотизмом*». Искусственный *славянофильский патриотизм* высшего общества в эпоху «нашествия французов» в романе «Война и мир» символизируется переходом «большого света» от французского языка к употреблению ломаного русско-французского языка. Л. Толстой с поразительным искусством использовал с целью литературно-исторического воспроизведения культурного стиля эпохи прием нарочитого калькирования французской семантики, фразеологии и синтаксиса» [1: с. 128].

Смешной патриотизм можно также квалифицировать как *квасной патриотизм*. Французский язык был знаком русским дворянам гораздо лучше, чем русский. Но во время Отечественной войны 1812 г. их искусственные усилия говорить по-русски выглядят смешно, обнаруживая перед читателем *квасной патриотизм* «офранцузевшего» света. Так, в обществе Жюли за употребление французских слов полагался штраф в пользу комитета пожертвований. Но сама Жюли не в состоянии избежать в речи французских слов и галлицизмов. [6: Т. 11, с. 176–177]. Таким образом, пародируется незамысловатый *квасной патриотизм* (ура-патриотизм) высшего общества. В связи с этим Альбер Камю, например, говорил, что он не приемлет и не понимает «квасного патриотизма (ультра патриотизм) «но любовь к своей стране — естественна» [9].

Бойкий плутоватый Лаврушка, лакей Денисова, из «Войны и мира», чтобы развеселить Наполеона, сказал, притворяясь, что не знает, кто он. «Знаем, у вас есть Бонапарт, он всех в мире побил, ну да об нас

другая статья...» — сказал он, сам не зная, как и отчего под конец проскочил в его словах *хвастливый патриотизм*» [6: Т. 16, с. 133].

Генерал от кавалерии Л. Л. Бенигсен на русской службе, уроженец Ганновера, «выбрав позицию, горячо выставляя свой *русский патриотизм* (которого не мог, не морщась, выслушивать Кутузов), настаивал на защите Москвы. Кутузов ясно как день видел цель Бенигсена: в случае неудачи защиты — свалить вину на Кутузова, доведшего войска без сражения до Воробьевых гор, а в случае успеха — себе приписать его; в случае же отказа — очистить себя в преступлении оставления Москвы» [6: Т. 11, с. 274].

Еще в годы Крымской войны появился термин «*добротный патриотизм*». «В журнале «Современник», 1855, № 9 под названием «Ночь весною 1855 г. в Севастополе», без подписи автора, был впервые опубликован рассказ Толстого «Севастополь в мае». В сентябре 1855 г., в письме к Александру Булгакову, Петр Чаадаев замечает: «А Вас прошу прочесть очаровательную статью в Современнике под названием Ночь в Севастополе. Вот это *добротный патриотизм*, из тех, что действительно делают честь стране, а не загоняют ее еще дальше в тупик, в котором она оказалась» В литературных кругах обеих столиц интерес к новому севастопольскому рассказу Толстого не остывал. П. Я. Чаадаев писал своему знакомому, сенатору А. Я. Булгакову: «Вас прошу прочесть очаровательную статью в “Современнике” под названием “Ночь в Севастополе”. Вот это *добротный патриотизм*, из тех, что действительно делают честь стране, а не загоняют ее еще дальше в тупик, в котором она оказалась» [7: Т. 2, с. 275].

О «*хорошем, дурном и безнравственном патриотизме*» речь идет в статьях Толстого «Патриотизм или мир?» (1895–1896) «Христианство и патриотизм» (1896) и «Патриотизм и правительство» (1900). По его мнению «вреден только *дурной патриотизм, джингоизм*, то есть, шовинизм, но <...> настоящий, *хороший патриотизм* есть очень возвышенное нравственное чувство, осуждать которое не только неразумно, но преступно» [6: Т. 90, с. 425].

В статье «Патриотизм и правительство», написанной в 1900 г. в ответ на ряд писем, полученных им по поводу войны в Африке. Толстой приводит беседу, которую он в эти дни имел с неким англичанином по поводу англо-бурской войны. По мнению англичанина, Великобритания воодушевлена чувством «*имперского*» патриотизма, и уже одно это якобы оправдывает ее действия на Черном континенте. На прямо выраженное недоумение Толстого англичанин согласился, что это «*дурной*» патриотизм. «*Хороший* же патриотизм — тот, которым он проникнут, — с иронией передает Толстой мнение собеседника, — состоит в том, чтобы англичане, его соотечественники, не поступали дурно» [6: Т. 90, с. 426].

Кстати говоря, со временем отношение Толстого к патриотизму претерпевало эволюцию. Для бывшего офицера и участника двух войн, во вторую половину жизни патриотизм — это суеверие. Он полагает, что патриотизм — это «орудие для достижения властолюбивых и корыстных целей» [6: 39, 65]; для подданных «отречение от человеческого достоинства, разума, совести и рабское подчинение <...> власти» [6: Т. 39, с. 65]; и наконец, война — это «совокупное насилие одних людей над другими <...> во имя патриотизма» [6: Т. 39, с. 66].

«Скажите людям, что война дурно, они посмеются: кто же этого не знает? Скажите, что патриотизм дурно, и на это большинство людей согласится, но с маленькой оговоркой. — Да, *дурной патриотизм* дурно, но есть другой патриотизм, тот, какого мы держимся. — Но в чем этот *хороший патриотизм*, никто не объясняет. Если *хороший патриотизм* состоит в том, чтобы не быть завоевательным, как говорят многие, то ведь всякий патриотизм, если он не завоевательный, то непременно удержательный, то есть, что люди хотят удержать то, что прежде было завоевано, так как нет такой страны, которая основалась бы не завоеванием, а удержать завоеванное нельзя иными средствами, как только теми же, которыми что-либо завоевывается, то есть насилием, убийством. Если же патриотизм даже и не *удержательный*, то он *восстановительный* — патриотизм покоренных, угнетенных народов — армян, поляков, чехов, ирландцев и т. п. И этот патриотизм едва ли не самый худший, потому что самый озлобленный и требующий наибольшего насилия» [6: Т. 90, с. 48].

Не исключено, что одной из причин нелюбви Толстого к Шекспиру — это его «*шовинистический английский патриотизм*, проводимый во всех исторических драмах, такой патриотизм, вследствие которого английский престол есть нечто священное, англичане всегда побеждают французов, избивая тысячи и теряя только десятки, Иоанна д'Арк — колдунья, и Гектор и все трояне, от которых происходят англичане, — герои, а греки — трусы и изменники и т. п.» [6: Т. 35, с. 257].

Толстому больше был понятен «*патриотизм* египтянина, еврея, грека, римлянина, которые, защищая свое отечество, защищали вместе и свою веру, и свою народность, и свою родину, и свое государство. Но в чем — спрашивает далее Толстой, — выразится в наше время патриотизм ирландца в Соединенных Штатах, по вере своей принадлежащего Риму, по народности Ирландии, по государственности Соеди-

ненным Штатам? В таком же положении находится чех в Австрии, поляк в России, Пруссии и Австрии, индеец в Англии, татарин и армянин в России и Турции» [6: Т. 39, с. 62–63].

Причиной вражды народов Толстой видел в «грубом обмане, называемым патриотизмом и любовью к отечеству. Вспоминая свое воспитание, я вижу теперь, что чувства вражды к другим народам, чувства отделения себя от них никогда не было во мне, что все эти злые чувства были искусственно привиты мне безумным воспитанием. Я понимаю теперь значение слов: творите добро врагам, делайте им то же, что и своим. <...> Не делайте разделения между своим народом и другими, со всеми будьте одинаковы» [6: Т. 23, с. 460].

Современники Толстого, в том числе критик Н. Н. Страхов, приходили в недоумение от отрицания им государства, науки, музыки, философии, патриотизма и поэзии. Толстой объясняет: «если мы <...> видим, что от патриотизма, государства, или философии Гегеля, или поэзии Фета происходит много зла <...>, то неужели мне надо перестать видеть это. <...> Если же под государством, патриотизмом, наукой, философией, поэзией вы разумеете отношение людей между собой, их умственные занятия, то я согласен, что без этого люди никогда не жили и не будут жить» [6: Т. 67, с. 207].

По Толстому, патриотизм — одна из причин войн. «И потому для того, чтобы не было войны, нужно не читать проповеди и молиться богу о том, чтобы был мир, не уговаривать English speaking nations (нации, говорящие по-английски) быть в дружбе между собою, чтобы властвовать над другими народами, не составлять двойственный и тройственный союзы друг против друга, не женить принцев на принцессах других народов, а нужно уничтожить то, что производит войну. Производит же войну желание исключительного блага своему народу, то, что называется патриотизмом. А потому для того, чтобы уничтожить войну, надо уничтожить патриотизм. А чтобы уничтожить патриотизм, надо прежде всего убедиться, что он зло, и вот это-то и трудно сделать [6: Т. 90, с. 47–48].

Попутно отметим, что в произведениях Толстого все самые неприятные персонажи — патриоты. Так в «Воскресении» петербургский чиновник Вольф «un homme très comme il faut <...> с высоты <...> смотрел на всех других людей, <...> сделал блестящую карьеру, <...> посредством женитьбы приобрел состояние <...> и своими трудами — место сенатора. Он считал себя <...> человеком рыцарской честности. Под честностью же он разумел то, чтобы не брать с частных лиц потихоньку взяток. <...> Погубить же, разорить, быть причиной ссылки и заточения сотен невинных людей <...> как он сделал это в то время, как был губернатором в одной из губерний Царства Польского, он не только не считал бесчестным, но считал подвигом благородства, мужества, патриотизма» [6: т. 32, с. 257].

В статье «Христианство и патриотизм» Толстой рассказал о посещении «французского агитатора в пользу войны с Германией», который «приезжал в Россию для приготовления франко-русского союза и был у нас в деревне» [6: 39, с. 49]. Действительно, в 1886 г. французский писатель и политический деятель, шовинист Поль Дерулед, приехал в Россию для переговоров с представителями правящих кругов с целью создания военной коалиции против Германии. Он участвовал волонтером в франко-германской войне 1870 г., проникся идеей реванша и как глава «Лиги патриотов», дважды участвовал в государственных переворотах, за что был изгнан из Франции на десять лет, и больше туда не вернулся.

В Ясной Поляне он надеялся заручиться поддержкой Толстого и «очень заинтересовал» его. «Представьте себе, — пишет писатель В. Г. Черткову, — что это человек, посвятивший свою жизнь возбуждению французов к войне, revanche против немцев. Он глава воинственной Лиги и только бредит о войне. И я его полюбил. И мне он кажется близким по душе человеком, который не виноват в том, что он жил и живет среди людей язычников» [6: 85, 376]. Толстой относился к нему и его идеям благодушно-иронически и назвал его в статье «Христианство и патриотизм» «французским агитатором в пользу войны с Германией» [6: т. 39, с. 49].

Попутно отметим, что за эту статью Толстого постоянно кто-нибудь ругал, кроме В. В. Стасова, который назвал статью «Христианство и патриотизм» «великой, великой, великой» и весьма восторженно о ней отзывался. Толстой пишет В. В. Стасову: «Вы так неумеренно хвалите меня за “Тулон” (“Христианство и патриотизм”), что я мог бы возгордиться, если бы я не получал постоянно ругательных за него и за “Царство божие” статей и писем» [6: 67, с. 216]. Отметим мимоходом, что по цензурным условиям статья не смогла появиться в России. Она вышла в переводе на французский язык (Париж, 1894).

Н. Н. Страхову, который, как и многие другие понимали критику писателем государства, науки, музыки, патриотизма и т. д. как отрицание форм общественной и духовной жизни, Толстой объясняет: «Единственный смысл моей жизни состоит в преобразовании этих форм, соответственно требованиям моего любовного разума или разумной любви; преобразовании, которого я достигаю внутренним совершенствованием» [6: 67, 207].

Писать статьи о патриотизме Толстого побудили военные союзы, войны на Балканах, в Африке, в Америке и на Дальнем Востоке. Именно отсутствие мира на земле дало ему основание усомниться в благотворности национализма, в любви к собственному отечеству, всегда служащей обоснованием войн.

В статье «О присоединении Боснии и Герцеговины к Австрии» речь идет не только о выступлении Толстого в защиту Боснии и Герцеговины, но и о том, «как освободиться народам от порабощения». В этой статье, как и прежде Толстой повторяет свои излюбленные воззрения на насилие и патриотизм, влекущие за собой войны, призывает к единению, жить по закону любви: «Основа жизни, долженствующая соединять людей, должна быть не произвол и насилие одних людей над другими, а <...> сознание единства духовного начала всех людей, проявляющееся любовью» [6: Т. 37, с. 232].

В небольшой статье «Патриотизм или Мир?» (1896) Толстой прозорливо пишет: «За какое хотите время откройте газеты и всегда, всякую минуту вы увидите черную точку, причину возможной войны: то это будет Корея, то Памиры, то Африканские земли, то Абиссиния, то Армения, то Турция, то Венецуэла, то Трансвааль. Разбойничья работа ни на минуту не прекращается, и то здесь, то там не переставая идет маленькая война, как перестрелка в цепи, и настоящая, большая война всякую минуту может и должна начаться» [6: Т. 90 с. 47].

Когда началась русско-японская война, то Толстой откликнулся на нее статьей «Одумайтесь!» «Опять война. Опять никому не нужные, ничем не вызванные страдания, опять ложь, опять всеобщее одурение, озверение людей» [6: 36 с. 101–105]. В ответ на вопрос американской газеты, на чьей стороне он в этой войне, Толстой заявил: «Я ни за Россию, ни за Японию, я за рабочий народ обеих стран, обманутый правительством и вынужденный воевать противно собственному благосостоянию, своей совести и религии» [6: Т. 75 с. 38].

Толстой был против пагубной русско-японской войны. Но «его русское сердце сжималось с тоскою и тревогой по поводу результатов предстоящей бойни. При мне пришло известие о гибели Макарова, чрезвычайно его расстроившее. Он интересовался всеми телеграммами, ездил за ними сам в Тулу верхом и постоянно возвращался в разговорах к случившемуся» [2: с. 278].

Парадоксально, но поздний Толстой, хотя и отрекся от патриотизма, все-таки, в душе остался верен старым дворянским традициям, несмотря на попытки от них отстраниться. И сдача Порт-Артура огорчила его. Он был «несвободен от эгоизма личного, от эгоизма семейного, даже аристократического, и от патриотизма» [6: Т. 55, с. 111]. Но здесь патриотизм Толстого сопряжен скорее с военной деятельностью, чем с захватнической.

В заключение скажем, что *избыточный* патриотизм легко трансформируется в национализм, в шовинизм, в расизм, а расизм в фашизм. Такой опыт в истории уже был. Не используя термин национализм, Толстой выразил главную его сущность: «Глупо, когда один человек считает себя лучше других людей; но еще глупее, когда целый народ считает себя лучше других народов. А каждый народ, большинство каждого народа, живет в этом ужасном, глупом и зловередном суеверии» [6: Т. 45, с. 192].

Литература

1. Виноградов В. О языке Толстого. 50–60-е годы: В. В. О языке Толстого (1850–1860) // Литературное наследство, Т. 35–36. М.: Академия наук СССР, 1939, С. 128.
2. Кони А. Ф. Воспоминания о писателях. Ленинград: Лениздат, 1965. С. 278.
3. Лесскис Г. А. Лев Толстой (1852–1869). М.: ОГИ, 2000. С. 191.
4. Осоргин М. А. Мысли о Толстом // Russian Literary Triquarterly. Ann Arbor, 1982. V. 17. С. 199 (Энн-Арбор — город в американском штате Мичиган).
5. Страхов Н. Н. Литературная критика. М.: Современник, 1984. С. 270.
6. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. («Юбилейное»): В 90 т. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1928–1958.
7. Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избранные письма в 2-х т. М., 1991. М.: Наука, 1991. Т. 2. С. 275.
8. [Электронный ресурс]: URL: <http://webcache.googleusercontent.com/>
9. [Электронный ресурс]: URL: https://vk.com/topic-12753849_21916090?offset

«ТЕКСТ В ТЕКСТЕ» КАК СТРУКТУРНЫЙ ПРИНЦИП ДРАМАТУРГИИ Л. Н. ТОЛСТОГО

В статье принцип «текста в тексте» рассматривается на материале драм «И свет во тьме светит» и «Живой труп». Евангельская цитата в драме «И свет во тьме светит» является важнейшим интертекстом (начиная с заглавия), организующим не только идейную, но и сюжетную структуру драмы. В пьесе «Живой труп» использован прием включения эпистолярных вставок, причем письма и записки, цитируемые и зачитываемые персонажами, большей частью создаются в ходе сценического действия (что является новаторским приемом Толстого-драматурга) и не менее сюжетно значимы, чем поступки персонажей. В статье также рассматривается особое значение цитируемого в пьесе отрывка из произведения Федя Протасова и уникальная роль сцены нотной записи мелодий цыганского хора.

Ключевые слова: Лев толстой, Новый Завет, драма, текст, интертекст.

Y. V. Zagorulkina
Moscow, Russia

«TEXT-IN-TEXT» AS A STRUCTURAL PRINCIPLE OF LEV TOLSTOY'S DRAMA

In the article the «text-in-text» principle is being explored on the material of the dramas «The Light Shines in Darkness» and «The Live Corpse». Evangelical quote in «The Light Shines in Darkness» is the most important intertext (starting from the title) organizing both ideological and plot structures of the drama. In the play «The Live Corpse» used a literary technique of epistolary insets, and besides, letters and notes read and quoted by the characters are mostly created in the course of stage action (which is an innovative technique by Tolstoy as a playwright). They are as significant for the plot as the characters' actions. The article also reviews particular importance of a quote from Fedia Protasov's work and unique part of the scene where gypsy choir melodies obtain musical notation.

Key words: Lev Tolstoy, New Testament, drama, text, intertext.

Авторитетные издания толстовских произведений, а также «Толстовская энциклопедия» (2009) под ред. Н. И. Бурнашевой не относят драмы Л. Н. Толстого «Живой труп» (1900) и «И свет во тьме светит» (1890 — предположительно 1905 гг.) к числу неоконченных произведений, и в этом есть резон. Незавершенность этих произведений говорит не о том, что автор потерял интерес к замыслу, а о том, что они как бы разомкнуты, открыты для переключки с философской и экзегетической мыслью Толстого этих лет, вписываются в единый толстовский текст «неделания», «ухода» и «совершенствования».

С этим обстоятельством, по-видимому, связана и «коллажеподобная» структура пьес, особенно драмы «И свет во тьме светит». Построенные на переключке цитат, на зачитываемых вслух многочисленных письмах и записках, на полилоге идейных противников, на взаимных антагонистических выпадах оппонентов, подкрепляющих свою правоту то известными, расхожими, то сокровенными и эзотерическими строками Священного Писания, эти пьесы сами выполняют роль «текста в тексте», потому что на фоне толстовской убежденной проповеди и даже на фоне толстовской художественной философии наиболее отчетливо, по сравнению с другими произведениями, выражают сомнения и мучительные поиски.

Драма «И свет...» рассматривается, как правило, сквозь призму семейного и общественного конфликта. Семейный конфликт находит осмысление в литературоведении на фоне семейного разлада Толстых, социальное начало также связывается с отказом Толстого от привычной жизни обеспеченного круга, с толстовским неприятием общественного лицемерия, обличением власти и социальных институтов. Та и другая пьеса реализует модель «ухода», отчасти даже добровольного изгнания: для Федя Протасова это разрыв с семьей и уход к цыганам, для Сарынцева это изгнание внутри собственного дома, когда он столарничает в отдельной комнате, а потом порывается покинуть дом, оставив жене письмо, но остается после разговора с ней. Остается на свою беду, потому что по сохранившемуся конспекту продолжения пьесы княгиня Черемшанова убивает его, чтобы отомстить за судьбу своего сына. Автопсихологический и автобиографический контекст обеих драм, конечно, бесспорен, но нам представляется, что семейный и даже общественный конфликт той и другой драмы не так уж прямолинейно связан с биографическим

материалом (делом супругов Гимер в случае «Живого трупа» или семейными обстоятельствами самого писателя в случае «И свет во тьме светит»). Толстой, конечно, собственный семейный опыт в своих произведениях воплощал с редкостным бесстрашием (от взаимоотношений Андрея и Лизы Болконских в «Войне и мире» и до «Дьявола»), но в пьесе «И свет во тьме светит», которая считается самым автобиографическим произведением Толстого, семейный конфликт (и даже общественный), как ни странно, занимает подчиненное положение.

В письмах и Дневнике Толстой называл «И свет...» «своей драмой», но это еще не означает, что разлад в семье, непонимание Толстого окружающими и были основными импульсами работы над пьесой, не значит, что она «своя» только в смысле отражения сложных семейных отношений и непонимания в своем окружении. Как известно, рукопись «Дьявола», например, Толстой прячет от домашних, от жены, а «И свет...», где главный герой порывается навсегда уйти из дому и расстаться с семьей, прятать даже не думает. Он сообщает о ходе работы над драмой не только В. Г. Черткову, но и детям: Татьяне Львовне и Льву Львовичу, а также брату Сергею Николаевичу; о работе Толстого знают переписчики, Х. Н. Абрикосов и А. П. Иванов, помогает переписывать и Татьяна Львовна. Работа над драмой продолжалась с перерывами не менее пятнадцати лет (по свидетельству В. Г. Черткова — двадцати) и секретом для домашних не была.

«Драма Николая Ивановича Сарынцева — это, конечно, драма самого Толстого», — объявляет комментатор 31-го тома Полного собрания сочинений в 90 томах Н. В. Горбачев [7, Т. 31, с. 292]. В комментариях названы прототипы действующих лиц, начиная с С. А. Толстой, указаны прототипические ситуации в жизни Толстого. Автор предисловия к 31 тому А. Озерова дает такую интерпретацию конфликта: «Реалистически правдиво воспроизведенный писателем быт дворянско-помещичьей семьи делает душевную драму главного героя пьесы Николая Сарынцева, переживающего острый конфликт со своей средой, закономерной и оправданной» [7, Т. 31, с. 11]. Однако рискнем предположить, что исповедальный характер драмы, Толстым тоже не скрывавшийся, имеет какую-то более глубокую основу, переводит конфликт из семейного, бытового, общественного плана — во внутренний. Пьеса Толстого выходит далеко за рамки обличительной направленности и уж тем более — иллюстрации того, как сам автор страдал от непонимания в семье и в обществе. Вряд ли главный конфликт пьесы сводится к конфликту Сарынцева со средой, где его взгляды никто не разделяет, кроме Бориса. Недаром в Дневнике Толстой называл драму «И свет...» не только «своей», но и «большой» [7, Т. 54, с. 39].

В первом действии, которое Толстой перерабатывал многократно, сообщается, что перемена в Сарынцеве произошла после смерти его сестры, когда он «стал очень мрачен, все говорил о смерти» [7, Т. 31, с. 118] и начал читать Евангелие. «Читал целыми днями, по ночам не спал, вставал, читал, делал заметки, выписки», как говорит жена Сарынцева [7, Т. 31, с. 118]. Начиная с заглавия, евангельский текст становится не только тотальным контекстным фоном пьесы, но и, по удачному выражению С. А. Шульца, «идеальным пространством», «средой формирования самосознания героя» [8, с. 158]. Сарынцев погружается в текст Евангелия настолько, что испытывает «нахождение себя в рамках евангельского текста» (там же). Он поясняет свои искания так: «Я думал, как те виноградари...» [7, Т. 31, с. 136].

Репрезентация в пьесе евангельской притчи о виноградарях выдвигает на первый план смысловую парадоксальность притчи, как это всегда бывает у Толстого, если он цитирует евангельскую притчу или другим образом дает отсылки к паремийному тексту Евангелия. (Вспомним, как в «Эпilogue» «Войны и мира» Наташа и графиня Марья обсуждают парадоксальность притчи о талантах). В «И свет...» Сарынцев хочет пояснить свою метанойю жене, опираясь на притчу о *злых виноградарях*, а жена отвечает о другой притче: «Да я знаю притчу. Ну, что он всем дал поровну» [7, Т. 31, с. 136]. Жена Сарынцева имеет в виду притчу о *работниках в винограднике*, называемую иногда притчей о работниках «последнего (или одиннадцатого) часа». Парадокс уже в том, что смысл ответа Марьи Ивановны, невольно перепутавшей притчи, но тоже признающей авторитет Евангелия, оказывается контекстуально противоположным тому, что хочет доказать Николай Иванович. Сарынцев, рассказав о притче, о которой, по мнению его жены, все и так знали, делает вывод: «Ну, если знали, так не можем же мы продолжать жить, как мы живем» [7, Т. 31, с. 136], а ответ жены объективно напоминает о том, что никогда не поздно обратиться на путь спасения, т. е. получается, что можно пока пожить, как живется, а о душе подумать когда-нибудь попозже.

Итак, уже в первом действии намечается не просто расхождение во взглядах Сарынцева и его окружения, а расхождение в толковании Священного Писания и в выборе тех стихов, притч, заповедей и т. д., которые подтверждают правоту Сарынцева либо его оппонентов. По сути, конфликт драмы только в экс-

позиции (действие первое, явление первое: сцена разговора Коховцевых с Марьей Ивановной) намечается как семейный и общественный. Со второго явления (священник, Коховцевы и книга Ренана) конфликт разворачивается как мировоззренческий и даже герменевтический: в ход идут цитаты из Священного Писания, которые свободно приводятся действующими лицами: тремя священниками, Николаем Ивановичем, целыми днями читавшим Евангелие, Борисом, чьи показания с подробными ссылками на Новый Завет (Евангелие от Матфея и послание «Якова», т. е. Иакова) зачитывает адъютант, даже Коховцевой. У Толстого нет другого художественного произведения, которое было бы столь насыщенным в отношении новозаветных цитат. При этом текст Нового Завета, многократно цитируемый, вступает в особые отношения с текстом пьесы. Действующие лица постоянно вступают в диалог не только между собой, но и в диалог с Новым Заветом, который каждым, включая и священников, понимается по-своему. Предметом герменевтического обсуждения становится не только сам сакральный текст, но и текст Ренана, и церковное толкование Нового Завета.

В более ранних художественных произведениях Толстого евангельская цитата как эпиграф (например, в «Анне Карениной») маркировала авторский диалог с сакральным текстом, случаи же цитирования или реминисценций Евангелия в диалогах и (чаще) внутренней речи персонажей (например, в размышлениях Андрея и Марьи Болконских) не были предметом споров героев и оставались на периферии конфликта.

В драме «И свет...» предметом раздора, основанием конфликта служит именно евангельская реминисценция и цитата, которая является очень широко представленным «текстом в тексте», и, как это свойственно подобным структурам, порождает «конфликт между двумя текстами за обладание большей подлинностью» [6, с. 461]. Хотя лучше было бы сказать применительно к пьесе Толстого: большей жизненностью. Опираясь на концепцию В. П. Руднева, мы можем отметить, что драма Толстого — именно тот случай, в котором «основной текст несет задачу описания ... другого текста» (там же), так что именно Толстому принадлежит приоритет разработки принципов драматургии XX века, и именно того, что исследователи называют «поисками утраченных границ между иллюзией и реальностью» (там же). Именно этот поиск составляет главный сюжет толстовской драмы, а борьба между двумя текстовыми пространствами — главный конфликт.

При этом никто из действующих лиц не сомневается в авторитете и сакральности евангельской проповеди, конфликт зарождается там, где Сарынцев отваживается толковать Священное Писание совершенно иначе, чем это принято, и, главное, смотреть на проповедь Нового Завета как подлежащую исполнению «здесь и сейчас». Ю. М. Лотман указывает, что введение «текста в тексте» связано с «удвоением — наиболее простым видом выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции» [2, с. 40]. Цитирующий Евангелие и призывающий следовать евангельской проповеди Сарынцев может быть рассмотрен в качестве своеобразного двойника апостолов и самого Христа (вроде Мышкина у Достоевского) — так трактует пьесу С. А. Шульц («В качестве архетипа героя осознаются и апостолы, и сам Христос как личность» — [8, с. 156]), не забывая, однако, отметить, что «антихристово сквозь христианское — такова обнаруживаемая структура образа Сарынцева» [8, с. 159]. Но нам представляется, что к «структуре образа» Сарынцева следует добавить не только апостольские и вообще проповеднические коннотации, а и экзегетические. Е. Ю. Полтавец называет еще один пример в творчестве Толстого такого произведения, в котором соединены не только художественное и проповедническое, а и экзегетическое: толкование евангельских притч о хозяине и работниках «не рационально, не логически и грамматически, а образно-наглядно».

[5, с. 129] в рассказе «Хозяин и работник», в котором исследовательница находит уникальную «художественную экзегезу». Примером похожим, но лишенным пластичности образов, свойственной рассказу «Хозяин и работник», можно назвать «Притчу о добром человеке», написанную Толстым в 1908 году для фонографической записи по просьбе Томаса Эдисона и переведенную Чертковым под названием «The Hostelry» («Гостиница»), — ремейк притчи о злых виноградарях.

Продолжая эту мысль, напомним, что, по Лотману, «в структурном смысловом поле текста вводимый в него внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение» [2, с. 36]. «Сложность и многоуровневость участвующих в текстовом взаимодействии компонентов приводят к известной непредсказуемости той трансформации, которой подвергается вводимый текст» [2, с. 36–37]. Все это наглядно показано в пьесе «И свет...», где сакральный текст не только разделяется на дух и букву, но и толкуется, как мы уже сказали, по-разному. Так, отец Герасим спорит с Сарынцевым о трактовке стиха «Врата ада не одолеют ее», о мере буквального понимания и исполнения заповедей Нагорной проповеди, о словах Пилата и т. д.,

Борис спорит со священником — о понимании заповеди «Не клянись», о проповеди Иоанна Крестителя и т. д., текст Евангелия обсуждают все главные герои, некоторые персонажи второго плана (Василий Никанорович, Коховцева, священники) и даже некоторые эпизодические (солдат-конвоир).

Толстой бесконечно далек от упрощения конфликта, от сведения драмы к противостоянию Сарынцева и окружающих. Правда бескорыстного самоотверженного служения абсолютна и подтверждается притчей о работниках виноградника. Но правда материнской заботы жены Сарынцева о детях тоже абсолютна, как и право живого существа на жизнь. Супруги в пьесе обмениваются репликами, подобно теннисным игрокам, отсылающим друг другу мячик. Но они не могут найти в своей жизни равновесия этих правд, как игроки в теннис не могут понять, куда отскочил мячик, и спорят, «аут» уже или еще нет. Переплетение правд создает впечатление жизни-лабиринта и мысли-лабиринта. Композиционное значение «текста в тексте» как раз и связано с изображением и сложности жизни, и сложности сакрального текста, даже его противоречивости.

Потому-то в пьесу вводится Толстым и другой «текст в тексте»: реплики за сценой молодежи, играющей в теннис. Казалось бы, роль такого фона проста: показать развлечения и безделье богатых во время крестьянской страды, голода, нищеты. (Возможны и сопоставления с абсурдистскими репликами Гаева в чеховском «Вишневом саде», хотя смысл толстовской сцены не сводится и к демонстрации бесполезности богословских споров). Демонстрация социального контраста у Толстого — только начало, только поверхность раскрываемого в «И свет...» мировоззренческого, философского противоречия. В теннисной игре никто не оспаривает правила, игроки спорят не о неизбежности правил, а о пределах их применения. Спор между играющими («— Аут. — Нет, не аут. — Я видел» и т. д. — [7, Т. 31, с. 131] сопутствует спору Василия Никаноровича, священника, с Сарынцевым о том, как правильно понимать очередной евангельский стих, потом диалог Сарынцева и Коховцевой о евангельской правде буквально перемешивается с репликами спорящих игроков, превращаясь в полилог о правде и неправде. Вот это размывание границ между двумя, даже тремя текстами (диалоги героев о Евангелии + текст Евангелия + теннисные, а потом и музыкальные споры) и есть цель введения в драму структур «текста в тексте», превращающих репрезентацию разных правд участниками полилога в полифонический лабиринт.

Поиск меры и границы приложения к жизни евангельских заповедей — главная проблема, поднятая Толстым. Здесь не придут на помощь священники, которые, наподобие арбитров в спортивных играх, должны установить правомерность применения спортивных правил (спорные моменты сплошь и рядом возникают даже в игре, что тогда говорить о жизни?). Реплики молодежи во время теннисного спора образуют не просто удивительно психологически точную картину происходящего в большой усадьбе, где полно гостей, где кто-то резвится, кто-то музицирует, кто-то собирается за грибами, кто-то беспокоится об обеде, кто-то доедает завтрак. Это коллаж цитат и в то же время «белый шум», неостановимый, как сама жизнь. Крытая терраса и сад «богатого дома», с крокетом и теннисом (по ремарке к первому действию), столько же должны напоминать сад и дом в Ясной Поляне, сколько и Гефсиманский сад, где происходит последнее моление и приходят последние колебания. Сарынцев у Толстого автопсихологичен не столько потому, что страдает от непонимания окружающих, сколько потому, что испустился, с риском для своего благополучия и самой жизни, ищет меру и границу приложения к жизни евангельских заповедей — и не в пространстве условной евангельской притчи, а в собственном жизненном пространстве, пространстве этого сада, тенниса, семерых детей, светских гостей, голодающих крестьян, воров, растаскивающих лес, и отчаяния жены.

Итоговое звучание пьесы сводится в исследованиях и комментариях, в основном, к тому, что «Толстой вопреки своему замыслу утверждает невозможность путем личного самосовершенствования, добрым примером изменить существующие общественные отношения» [4, с. 13]. Толстой, безусловно, осознавал, что «бессильным оказывается Сарынцев в борьбе за новые формы жизни» [4, с. 11], но ведь не мог не видеть, что и Христос не достиг успеха в итоге своего земного пути. Это первое. Второе — Толстой не был бы Толстым, если бы остановился на «открытии», что жизнь сложна. Художественная экзегеза драмы «И свет...» приходит к утверждению сложности и противоречивости сакрального текста (в нехудожественной экзегетике своей Толстой зачастую стремился, наоборот, раскрыть прямые смыслы Евангелия как непротиворечивые и удобные для исполнения). Такова и сложность искусства, недаром в пьесе есть сцена, где молодежь обсуждает прелесть Шопена и Шумана и «мастерскую игру» Тони. Сарынцев противопоставляет безделье своей семьи и гостей работе крестьян «из последних сил», но ведь Толстой не отвергал наслаждения музыкой до конца жизни. Когда Тоня играет, «все замолкают». Возможно, что и священные заповеди суть ноты, и все зависит от исполнителя их? Ведь и в «Живом труп» Федя Протасов,

во-первых, человек искусства (писатель), что находит горячее сочувствие у Маши и у самого автора, а во-вторых, в сцене, где живое цыганское пение музыкант старается записать на нотном стане, Федя резюмирует: «Не запишет. А запишет да в оперу всунет — все изгадит» [7, Т. 34, с. 22]. Получается, что все зависит от таланта исполнителя. Тоня в «И свет...» превращает ноты в искусство, музыкант в «Живом трупе» пытается выполнить обратное: записать искусство нотами, но признает, как и Федя, что это невозможно.

Сакральный текст, являющийся «нотами» христианской жизни, может быть исполнен человеком. Но, создавая в своих пьесах ситуацию «игры в игре» (игра в теннис, игра Тони на рояле), создавая «текст в тексте» (чтение рассказа Феде в «Живом трупе»), Толстой говорит не столько о противостоянии прозревшего, обратившегося к истинной христианской вере неопита и его духовно мертвого окружения, сколько о таланте истолкователя и исполнителя. Автор «И свет...» и «Живого трупа» создает не житие праведника, а драму. Драма Сарынцева не в том, что он догматик, а в том, что он, как и сам Толстой, перфекционист. Протасов же — художник, создающий художественное произведение из своей жизни (он и рассказ свой пишет от первого лица), т. е. другая ипостась самого автора. Художник приходит к исполнению ритуального жертвоприношения, в котором он исполняет роль и жертвы, и жреца. А лишённого «исполнительского таланта» экзегета и перфекциониста Сарынцева Толстой оставляет в мучительных сомнениях. Н. Г. Михновец в статье «Драма "Живой труп"»: своеобразный ответ Л. Н. Толстого-драматурга А. П. Чехову», имея в виду драматургию Толстого, справедливо заключает: «Слово позднего Толстого открыто сомнениям» [3, с. 23].

Но драма Сарынцева имеет и еще более глубокие причины, обнажая противоречия между божественной правдой и несовершенством человека. «В том-то и беда, что, позволив себе принижать идеал по своей слабости, нельзя найти того предела, на котором надо остановиться», — писал Толстой в «Послесловии к «Крейцеровой сонате» [7, Т. 27, с. 89]. В эпических произведениях Толстой не подвергает сомнению возможность движения человека к идеалу. Иначе обстоит дело в драматургии Толстого. «И свет во тьме светит» философская драма о другом пределе, о пределе, на котором неизбежно останавливается человек, не только не принижающий идеал, а желающий возвыситься до него. Неизбывная беда и страшное противоречие в том и заключаются, что, «принижая идеал», человек не может найти предела, в то время как именно предел человеческих сил делает невозможным возвышение.

Наконец, и само Евангелие, тот священный текст, в котором автор «Крейцеровой сонаты», «Воскресения», «Фальшивого купона» видел «компас» [7, Т. 27, с. 92] для человечества, неожиданно предстает в драме «И свет во тьме светит» не компасом, не сводом понятных правил (следовать которым могут и должны все те, кто признал первостепенной заботу о душе), но великой тайной, к пониманию которой «много званых, а мало избранных».

Литература

1. Горбачев Н. В. «И свет во тьме светит». История писания и печатания. Текстологические примечания. Описание рукописей // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 31. М.: ГИХЛ, 1954. С. 291–306.
2. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 30–42.
3. Михновец Н. Г. Драма «Живой труп»: своеобразный ответ Л. Н. Толстого-драматурга А. П. Чехову // Литература в школе. 2000. № 2. С. 18–25.
4. Озерова А. Предисловие // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 31. М.: ГИХЛ, 1954. С. 5–21.
5. Полтавец Е. Ю. Рассказ Л. Н. Толстого «Хозяин и работник» как художественная экзегеза // Русистика и компаративистика. Кн. 2. М.: МГПУ, 2012. С. 116–131.
6. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. М.: Аграф, 2001.
7. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928–1958. (Том и страница указываются в тексте в квадратных скобках).
8. Шульц С. А. Историческая поэтика драматургии Л. Н. Толстого (Герменевтический аспект). Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 2002.

НЕВЕРНЫЕ ЖЕНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В статье рассматривается один из типов падших женщин по классификации О. Матич — Н. Мельниковой — неверные жены, его генезис и эволюция. В ходе исследования обнаруживается интересная особенность творчества Достоевского — феномен платонической измены. При рассмотрении темы женской неверности также выявляется глубокая традиционность мироощущения писателя.

Ключевые слова: Достоевский, неверные жены, падшие женщины, феномен платонической измены, бесчестье.

N. Y. Zimina
Pskov, Russia

MISCONDUCTED WIVES IN THE WORKS OF F. M. DOSTOEVSKY

The article discusses one of the types of fallen women according to the classification of O. Matich — N. Melnikova — misconducted wives, genesis and evolution of this type. The study revealed an interesting feature of Dostoevsky's works — the phenomenon of platonic betrayal. Consideration of the theme of female infidelity also shows the traditional worldview of the writer.

Key words: Dostoevsky, unfaithful wives, fallen women, the phenomenon of platonic betrayal, dishonor.

Вероятно, немного найдется писателей, никак не затронувших тему неверности в своих произведениях. Ф. М. Достоевский не исключение. Любопытно проследить, как эволюционирует тип неверной жены в его творчестве.

Указанный тип интересен в рамках исследования вопроса о развитии образа падшей женщины в творчестве писателя. Под падшей женщиной в данном случае понимается «женщина, утратившая репутацию порядочной вследствие порочного поведения» («Словарь устаревших слов» Р. П. Рогожниковой, Т. С. Карской [10, с. 486]), или, говоря иначе, вышедшая за рамки социально допустимого сексуального поведения. Зарубежная исследовательница Ольга Матич выделила четыре типа падших женщин в русской литературе [11]. Эта классификация в дальнейшем была доработана Н. Н. Мельниковой, защитившей в 2011 диссертацию на соискание степени кандидата наук по теме «Архетип грешницы в русской литературе конца XIX — начала XX века» [8]. К типам падших женщин, выделенных О. Матич и использованных впоследствии в работах Н. Н. Мельниковой, относятся: 1) «соблазненные», т. е. *девушки, вступившие в сексуальный контакт с мужчиной до брака*; 2) «содержанки», т. е. *женщины, получающие материальное обеспечение от любовника / сожителя*; 3) «любовницы», *женщины, состоящие во внебрачных отношениях с мужчиной, будучи замужем*; 4) «проститутки», *женщины, получающих денежное или иное вознаграждение за сексуальные услуги от многих партнеров (клиентов) без учета критерия избирательности* [9]. Н. Н. Мельникова в своем диссертационном исследовании выделяет также пятый тип — *героини, вступившие в связь инцестуального характера* [8, с. 7]. В данном случае в фокусе нашего внимания будет третий тип («любовницы»), который можно обозначить так же как «неверные жены».

Обратившись к раннему творчеству (т. е. произведениям, созданным до ссылки в 1849 г.), мы обнаружим, что из пяти перечисленных тип неверной жены наиболее частотный. К нему относятся такие героини как Глафира Петровна Шабрина и дама в голубой шляпке («Чужая жена и муж под кроватью»), Анна Михайловна («Роман в девяти письмах») и, с определенными оговорками, Александра Михайловна («Неточка Незванова») и m-me M* («Маленький» герой). Для сравнения, к «соблазненным», другому активно разрабатываемому типу, принадлежат Варвара Доброселова, мать Покровского, Саша («Бедные люди»), Машенька («Ползунков»).

Героиня «Романа в девяти письмах» (1847) Анна Михайловна изменяет своему супругу с неким Евгением Николаевичем. Анна Михайловна — легкомысленная и эгоистичная молодая дама, равнодушная к несчастной судьбе своей приятельницы Татьяны Петровны, вынужденной идти под венец с нелюбимым. В изображении этой героини не ощущается никакого авторского сочувствия, сострадания. Стоит упомянуть, что «Роман в девяти письмах» был написан для задуманного Н. А. Некрасовым юмористического альманаха «Зубоскал», чем и объясняется во многом комический характер этого произведения. В подобном тоне изображаются и другие неверные жены — Глафира Петровна и дама в шляпке из рассказа

с говорящим названием «Чужая жена и муж под кроватью» (он возник в 1860 г. вследствие объединения рассказов «Ревнивый муж» и «Чужая жена» (опубликованы в 1848 г.), поэтому справедливо относить его к раннему творчеству). Глафира Петровна — дама «благородного поведения, то есть легкого содержания» [1, с. 51], у которой «вечно Поль де Кок под подушкой» [1, с. 53], небезосновательно подозревается супругом в неверности. Разыскивая ее по городу, последний попадает в различные комические ситуации: в театре на голову ему слетает любовная записка, в которой назначается свидание (и он ошибочно приписывает авторство записки супруге), затем поиски приводят его под чужую кровать, где он сталкивается с любовником незнакомой ему женщины. Однако в действительности записка написана не ей, а персонажем-дублером, дамой в голубой шляпке. Старый муж называет ее «преплутовочкой» и сообщает: «Она тут к каким-то знакомым ходит. Все глазки делает. А к тем знакомым тоже ходят знакомые». [1, с. 71] Очевидно, у дамы в голубой шляпке в этом доме происходят регулярные любовные свидания.

Уже из названия рассказа, перекликающегося с популярными водевилями 1830–1840-х гг. («Муж в камине, а жена в гостях» (1834) Ф. А. Кони, «Муж с места, другой на место» (1840) и «Жена за столом, а муж под столом» (1841) Д. Ленского), виден его генезис. Образ неверной жены в этом произведении схематичен, функционален, видимо, потому, что водевильная основа произведения не предполагала глубокой разработки характеров, кроме того, вероятно, молодому писателю просто не хватало жизненного опыта, чтобы правдиво и глубоко изобразить внутренний мир неверной жены.

Совершенно иначе изображаются героини незаконченного романа «Неточка Незванова» и рассказа «Маленький герой». Оба произведения были написаны в 1849 г., и между их героинями прослеживается явное типологическое сходство. *Александра Михайловна*, благодетельница Неточки, и *м-те М**, в которую влюбляется «маленький герой» — замужние и несчастливые в браке дамы, молодые, но бездетные, обе вступают в запретные, осуждаемые обществом отношения с другим мужчиной, при этом физической измены не совершают. Обе получают любовное послание.

Одинаково распределены и авторские симпатии между персонажами. И Петр Александрович (муж Александры Михайловны), и м-г М* вызывают неприязнь у читателя, их соперники — персонажи явно второго плана, а в центре внимания — женщины, томящиеся в оковах несчастливого брака, благородные, прекрасные и беззащитные.

В связи с платоническим характером измены, естественно, возникает вопрос — следует ли рассматривать данных героинь в ряду падших героинь Достоевского? Тем не менее, формально они подпадают под это определение, т. к. «падшая женщина — это женщина, утратившая репутацию порядочной вследствие порочного поведения» [10, с. 486], а именно так и происходит. Помимо этого в тексте «Неточки Незвановой» рассыпано множество аллюзий на евангельскую притчу о Христе и блуднице, а в черновике имелось прямое на нее указание.

В письме к Александре Михайловне ее возлюбленный, С. О., говорит: «Какой же камень поднимут они на тебя? чья первая рука поднимет его? О, они не смутятся, они поднимут тысячи камней!» [1, с. 243], явно вспоминая об эпизоде из Нового завета, когда к Христу фарисеи и книжники привели женщину, застигнутую в момент прелюбодеяния и которая была отпущена им без осуждения (см.: Евангелие от Иоанна. Гл. 8. Ст. 1–7). В дошедшем до нас отрывке ранней редакции эта связь была еще очевиднее. Там Александре Михайловне на память о пережитом остается гравюра с картины широко известного в 1840-х годах французского художника Эмилия Синьоля «Блудница» («La femme adultère», 1840) с надписью — евангельской цитатой (словами Христа) на латинском языке «Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat», т. е. «Кто из вас без греха, первым брось на нее камень». «Бедная, бедная моя! Ты ли та грешница!» — восклицает автор письма [1, с. 411]. В чистовом варианте эти слова отданы Неточке, которая собирается сказать их своей благодетельнице, но не осуществляет своего намерения [1, с. 250].

Следует заметить, что феномен платонической измены получит развитие в зрелом творчестве Достоевского, а именно в романе «Униженные и оскорбленные» (1861) (имеются в виду отношения «Феферкухена» и «Смитихи», матери Нелли), однако там он будет подан скорее в ироническом ключе.

В 60-е гг. интерес к неверным женам в творчестве писателя идет на спад. Этот образ вновь появляется лишь в «Записках из Мертвого дома» (1861–1862), во вставной новелле «Акулькин муж». *Акулина*, дочь зажиточного мещанина, становится жертвой наговора Фильки, работника ее отца, который утверждает, что вступил с ней в интимную связь. И родители, и Микита Григорьич (потенциальный жених), и окружающие беспрекословно верят Фильке. Ворота дома Акулины мажут дегтем, родители «секут ее с утра до ночи» [2, с. 168]. Рассказчик Шишков женится на Акулине из-за приданого, она же оказывается «ни в чем не повинной», то есть девственницей. Однако, несмотря на это, история заканчивается трагиче-

ски: послушав Фильку, который говорит, что его, Шишкова, женили пьяным, тот начинает сомневаться в целомудрии жены, бьет ее и всячески над ней измывается. В конце истории возникает неожиданный поворот, Филька просит у Акулины прощения, а та, измученная побоями и упреками мужа, не только прощает его, но и супругу говорит о том, что теперь любит Фильку «больше света» [2, с. 172]. После этого Шишков рассказывает о том, как зарезал Акулину.

Интересно, что здесь вновь Достоевский показывает женщину, стоящую, так сказать, на краю измены (как и героини «Неточки Незвановой» и «Маленького героя»), но все же не являющуюся неверной женой в полном смысле. И вновь это высокий и трагический образ, несмотря на совершенно иную предысторию и его социальное происхождение.

Встречается в «Записках» и настоящая «неверная жена», *Овдотья*, о которой рассказывает собеседник Шишкова Черевин. Посвящено ей всего несколько строк: «— Гм... Оно, конечно, коли не бить — не будет добра. <...> Я тоже этак свою жену с любовником раз застал. Так я ее зазвал в сарай; повод сложил надвое. «Кому, говорю, присягаешь? Кому присягаешь?» Да уж драл ее, драл, поводом-то, драл-драл, часа полтора ее драл, так она мне: «Ноги, кричит, твои буду мыть да воду эту пить». Овдотьей звали ее» [2, с. 172].

В данном случае в изображении женской неверности не наблюдается ни идеализации, ни трагизма.

К 70-м гг. отношение к данной теме становится еще более скептическим. Феномен платонической измены пропадает из творчества Достоевского. Женские образы 70-х вообще более грубы и приземлены, а изображение неверных жен становится подчас откровенно сатирическим. Связано это и с тем, что многие неверные жены 70-х — это «идейные» неверные жены (о чем позже), и с тем, что в этот период впервые Достоевский делает их матерями, т. е. начинает рассматривать тему женской неверности в контексте семейной истории.

В повести «Вечный муж» традиционная для раннего творчества коллизия «муж, жена и любовник» разворачивается в непривычном ключе. Сама история супружеской измены относится к далекому прошлому (она произошла девять лет назад), а неверной супруги нет в живых. Связь Вельчанинова и *Натальи Васильевны Трусоцкой* кажется достоянием давно прошедшего, а в центре повествования — взаимоотношения ее мужа и любовника, которые вступают в конкуренцию уже не за нее, а за ее внебрачную дочь, Лизу.

Узнав об измене жены, а значит и о том, что Лиза ему не родная, Трусоцкий отправляется в Петербург для встречи с Вельчаниновым. Он запивает, и в его поведении появляется все больше странностей. Трусоцкий издевается над Лизой: щиплет, матерно ругает, обещает повеситься. Дело доходит до того, что он приводит в номер проститутку и заявляет Лизе, что это отныне будет ее мать.

Тяжелое впечатление производит сцена, в которой Трусоцкий ругает Лизу, обвиняя ее в том, что она «вся в мамашу».

«— Я не в мамашу, я не в мамашу! — выкрикивала Лиза, в отчаянии ломая свои маленькие руки и как бы оправдываясь перед отцом в страшном упреке, что она в мамашу» [3, с. 36].

Чудовищность ситуации в том, что сходство с матерью становится преступлением. Фактически грех матери заставляет Лизу отречься от нее.

Однако это не спасает девочку, Трусоцкий отдает Лизу Вельчанинову, а та, не выдержав стыда и разлуки с человеком, которого всегда считала своим отцом, умирает.

За грехи отцов страдают и герои романа «**Подросток**» (1875), в котором тема случайного семейства прямо обозначена как центральная.

Рассказчик — Аркадий Долгорукий, — официально числится сыном крепостного Макара Долгорукого, в действительности же являясь бастардом его барина Андрея Петровича Версилового. Двадцать с лишним лет назад Версилов, молодой вдовец, во время одного из визитов в свое имение соблазнил восемнадцатилетнюю дворовую, жену Макара *Софью Долгорукую*. От этого союза рождаются дети — Аркадий и Лиза.

Аркадий всю жизнь страдает от своего двойственного положения, терпит насмешки и притеснения в пансионе, не знает, как вести себя в обществе. Когда Лиза оказывается беременна от молодого князя Сокольского (таким образом повторяя несчастливую судьбу матери), он плачет от горя.

«Я не знаю, как поступить! <...> Поступлю, как надо честному человеку! А я вот и не знаю, как тут надо поступить честному человеку!.. Почему? Потому что мы — не дворяне, а он — князь и делает там свою карьеру; он нас, честных-то людей, и слушать не станет. Мы — даже и не братья с тобой, а незаконнорожденные какие-то, без фамилии, дети дворового; а князь разве женятся на дворовых?» [5, с. 237].

Таким образом, в «Подростке» Достоевский отходит от исследования внутреннего мира падшей женщины, выводя на первый план тему социальных последствий ее бесчестья. «Подросток» — первое

крупное произведение, главными героями которого становятся дети падшей женщины и, строго говоря, роман не о ней, а о них. Именно они больше всего страдают от случившегося, подвергаются остракизму и не могут найти себе места в обществе.

Наконец, следует сказать о ряде героинь Достоевского, чья неверность обусловлена идейными соображениями. Впервые этот тип появляется в романе «Бесы» (1872).

Речь идет об *Арине Прохоровне Виргинской*. Это характер сатирический, почти фельетонный. Эмансипированное семейство Виргинского (жена, тетка и свояченица) изображается следующим образом.

«Супруга его, да и все дамы были самых последних убеждений, но всё это выходило у них несколько грубовато, именно, тут была «идея, попавшая на улицу» <...> Они всё брали из книжек, и по первому даже слуху из столичных прогрессивных уголков наших, готовы были выбросить за окно всё, что угодно, лишь бы только советовали выбрасывать» [4, с. 28].

Следование новейшим идеям заходит так далеко, что Арина Прохоровна вступает во внебрачную связь «из принципа» [4, с. 301]. «Рассказывали про Виргинского и, к сожалению, весьма достоверно, что супруга его, не пробыв с ним и году в законном браке, вдруг объявила ему, что он отставлен и что она предпочитает Лебядкина. <...> Этот человек пренеделикатно тотчас же к ним переехал, обрадовавшись чужому хлебу, ел и спал у них, и стал наконец третировать хозяина свысока...» [4, с. 29].

В романе есть и другая «покалеченная» эмансипацией героиня, *Marie Шатова*. Она служила в гувернантках у русского купца, но из-за «вольных мыслей» потеряла место. После этого она обвенчалась с Шатовым (учительствовавшим при детях того же купца), однако вскоре молодые разъехались и вновь встретились лишь спустя три года, когда Мария приехала к супругу перед родами, будучи беременной от Николая Ставрогина.

Нечаянное свидание с женой начинается со сцены перебранки с извозчиком, в которой очевидна неправота Марии (супруга Шатова неверно назвала улицу, и тот вынужден был возить ее дольше необходимого и теперь требует дополнительную плату, та же отказывает). Marie кажется вздорной, несправедливой бабой, случайно усвоившей идеи эмансипации и пытающейся следовать им до потери здравого смысла. Входя к Шатову, она бранит его дом, его самого и объявляет, что приехала искать работы, хотя ясно, что ей просто некуда податься.

Преображение героини наступает после родов.

«Говорить она могла мало, но всё смотрела на него и улыбалась ему как блаженная. Она вдруг точно обратилась в какую-то дурочку. Всё как будто переродилось» [4, с. 453].

Нигилизм и эмансипация оказываются внешним, наносным и чуждым. Рождение ребенка возвращает женщину к естественному, природному, через которое она обретает счастье.

Вновь образ эмансипированной замужней дамы возникнет в «Братьях Карамазовых» (1880).

О первой жене Федора Карамазова, *Аделаиде Ивановне Миусовой* известно, что она вышла за него из романтических соображений, против воли своей семьи, и, не найдя семейного счастья, сбежала «с одним погибавшим от нищеты семинаристом-учителем» [5, с. 9], после чего «бедняжка оказалась в Петербурге, куда переехала с своим семинаристом и где беззаветно пустилась в самую полную эмансипацию» [5, с. 9] и вскоре умерла «где-то на чердаке, по одним сказаниям от тифа, а по другим, будто бы с голоду» [5, с. 9].

Нельзя не заметить, что авторская репрезентация женской неверности к 70–80 гг. претерпевает огромные изменения в сравнении с предшествующим творчеством. Неверные жены позднего периода изображаются с иронией, без особого расчета на читательское сочувствие. С. М. Климова считает, что в снижении женских образов последних романов Достоевского проявилось изменившееся, более трезвое и объективное, отношение к женщине, вообще свойственное русской литературе этой эпохи [7]. Женщина живая, а не литературная оказалась более зависима от мужчины, мельче, поверхностнее, чем это представлялось в первой половине XIX в. Не последнюю роль в снижении образа неверной жены играет, вероятно, и то, что Достоевский сам стал мужем.

При рассмотрении темы женской неверности бросается в глаза также глубоко традиционное мироощущение писателя. Все положительные, вызывающие сочувствие читателя неверные жены в его творчестве (Александра Михайловна, m-me M*, Смитиха, Акулина) — это те, кто не переступает последней черты, чей роман остается платоническим. Однако стоит такой героине стать неверной женой в полном смысле, как отношение автора к ней тотчас меняется. Следует отметить и то, что после 1861 г. (т. е. в произведениях, которые принято называть зрелыми) феномен платонической измены исчезает из творчества Достоевского — то ли потому, что платоническая любовь ему более не интересна, то ли потому, что писатель в отношении такого рода больше не верит.

Литература

1. Достоевский Ф. М. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 2.
2. Достоевский Ф. М. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 4.
3. Достоевский Ф. М. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 9.
4. Достоевский Ф. М. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 10.
5. Достоевский Ф. М. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 13.
6. Достоевский Ф. М. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 14.
7. Климова С. М. Феноменология святости и страстности в русской философии культуры. СПб.: Алетейя, 2004.
8. Мельникова Н. Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX — начала XX века. Диссертация ... канд. филол. наук. М., 2011.
9. Мельникова Н. Н. Феномен «падшей женщины» как проблема сравнительного литературоведения (к постановке вопроса) // Литературная учеба. М., 2010. № 6. С. 114–123.
10. Рогожникова Р. П., Карская Т. С. Словарь устаревших слов русского языка. По произведениям русских писателей XVIII–XX вв. М.: Дрофа, 2005.
11. Matich O. A Typology of Fallen Women in Nineteenth-Century Russian Literature // American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists (Kiev, 1983). Vol. 2 (Literature, Poetics, History)/ Ed. by P. Debreczeny. Columbus: Slavica, 1983, P. 325–343.



**IV. «Забывтые» и «второстепенные»
явления литературной жизни
России и Европы XVIII–XX веков**

В МИРЕ КОЛДОВСТВА И ХАОСА. ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА ДАЛЯ

В статье предпринимается попытка выявления специфики русского демонологического литературного дискурса второй половины XIX века. Сочетание в повестях В. Даля из цикла «Картины из русского быта» романтической поэтизации народной демонологии с реалистическим осмыслением и восприятием мира позволило как воссоздать сложившиеся в русской народной культуре представления о миропорядке и демонологии, так и вскрыть некоторые особенности менталитета русского народа.

Ключевые слова: Владимир Даль, народная демонология, демонологический дискурс, народность, фантастическая повесть.

A. Orłowska
Lublin, Poland

IN THE REALM OF SORcery AND CHAOS. THE DEMONOLOGICAL DISCOURSE IN THE PROSE OF VLADIMIR DAL

The article presents an attempt to further define the specificity of the Russian literary demonological discourse of the second half of the nineteenth century. The combination of the romantic poetics of folk demonology and a realistic construction of the world in Vladimir Dal's short stories from the cycle «Pictures From Russian Life» helps to reconstruct the conceptions of the world order current in the Russian ethnoculture and in the folk mentality.

Key words: Vladimir Dal; folk demonology; demonological discourse; folk nature; fantasy short story.

Литературная демонология второй половины XIX века, отражающая сложившиеся на протяжении веков в русской культуре, официальной и народной, представления о явлениях и образах демонического мира, охватывающая «весь спектр взаимоотношений человека с его представителями» [13, с. 6], интересный момент в процессе формирования демонологического дискурса в русской литературе.

Художественное своеобразие демонологического компонента в литературе рассматриваемого периода предопределено как творчеством писателей последних десятилетий XVIII века (славянская мифология и демонология, сливаясь в одно целое с православием, входила тогда в моду), так и романтиков, и беллетристов-этнографов украинской школы в русской литературе.

Эпоха романтизма — апогей развития литературной демонологии как объекта творческой фантазии. Демонический мир воспринимался романтиками как реально существующий, их герои оказывались на пороге двух миров, а «религиозно-назидательные функции демонических образов сочетались с художественными» [13, с. 290]. В произведениях Василия Жуковского, поэтов 1820-х годов, а также Александра Пушкина определился, ставший затем на долгое время каноническим, спектр демонологических мотивов, тем и приемов. В прозе Антония Погорельского, Ореста Сомова обнаруживаются как попытки вывести героя из сферы влияния демонологии, так и погрузить его в демоническую стихию [13, с. 262].

Новый подход к осмыслению демонологических воззрений проявляется в раннем творчестве Николая Гоголя. Демонология «Вечеров на хуторе близ Диканьки» выстраивается на чисто фантастической основе. Нечистью играет в них, подчеркивает В. Ф. Переверзев, «капризное воображение самого автора» [10, с. 291]. Фантастическое у Гоголя, добавляет Г. А. Гуковский, — мир иллюзорный, «замкнутый воображением» [4, с. 35]. В повестях Гоголя, за счет экспонирования возможности перехода из обычного мира в демонический, «демонизации» обыденного пространства, очеловечивания нечисти и включения ее в бытовую обстановку, идет процесс сближения реального и демонического миров [13, с. 274–276].

Увлечение этнографией и, следовательно, переосмысление романтического воззрения на народную демонологию, а также публикации сохранивших по сей день ценность трудов по славянской мифологии и народным поверьям (статьи А. Н. Афанасьева 50-х годов, вошедшие затем в книгу «Поэтические воззрения славян на природу» [2], книги И. П. Сахарова «Сказания русского народа» [12] и В. И. Даля «О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа» [8]) обозначили тенденцию к «рационализму» в области демонологической литературы, к сочетанию литературной условности с достоверностью изображаемых образов. Беллетристы-этнографы 50-х годов поставили перед собой задачу ознакомить читателя с сущностью и тонкостями русских народных поверий.

Владимир Даль, знаток и собиратель фольклора, писатель, оказавшийся в кругу влияний как романтиков, так и натуральной школы В. Г. Белинского, вокруг которого в 60-е годы образовалась очерковая «школа Даля» [11, с. 383], довольно часто использовал русские народные демонологические представления в качестве сюжетной основы небольших рассказов и очерков, в большинстве вошедших затем в состав сборника «Картины из русского быта» (1861).

Даль знал и любил русскую народную культуру и русский народ. Этот факт был отмечен его современниками. В. Г. Белинский писал об его умении «передельывать на свой лад» [3, с. 153] народную традицию. Народность творчества В. Даля, его углубленное, тонкое понимание народного быта, нравов и обычаев отмечал также И. С. Тургенев. В рецензии «Повести, сказки и рассказы Казака Луганского» он подчеркивал: «чтобы заслужить название народного писателя <...> нужен не столько личный, своеобразный талант, сколько сочувствие к народу, родственное к нему расположение, нужна наивная и добродушная наблюдательность. В этом отношении никто, решительно никто в русской литературе не может сравниться с Далем. Русского человека он знает, как свой карман, как свои пять пальцев» [15, с. 278].

Демонологический компонент, восходящий к русским народным поверьям и представлениям о нечисти и сношениях человека с нечистой силой, проявляется на разных этапах творческого пути автора «Бедовика». Особо сильно он обозначается в творчестве писателя 40-х, а затем 60-х годов. Демонологические мотивы и темы в его прозе в это время варьируются, приобретая все новые формы и функции.

Сюжеты произведений В. Даля выстраиваются, как правило, на наиболее продуктивных мотивах литературной демонологии: мотиве ведьмы, русалки, домового и колдовства. Ведьминская тема становится доминантой в сказках Даля как 40-х, так и 60-х годов. В сказке «Ведьма» (1837) ведьма, обиженная молодым казаком, делает пакости ему и его жене, уносит его сына Ивасю в свою хату в глубоком лесу, чтобы его изжарить и сожрать. Старый Маркел из рассказа «Колдунья» (1848) вынужден защищать свою семью и соседей от козней и злости ведьмы Авдотьи. В «Ворожейке» (1861) хитрая цыганка, напоминая внешним обликом и поведением ведьму, поддельными магическими практиками обольщает, а затем одурачивает наивную бабенку Марью, жаждущую стать матерью.

В «Ведьме» и «Колдунье» образ мира рисуется повествователем из народа, который не сомневается в истинности представляемого: «Это правда истинная; пусть толкуют об этом сколько угодно, пусть спорят; а что какой-нибудь дикобраз будет за это ломаться и бодриться, мов шкурат на огне, так мне, с позволения сказать, с ним не детей крестить: вольно жиду свинины цураться, а басурманину с вином не знаться, люди пьют и едят, а жид да турок по мне хоть згинь, хоть высохни!» [5, с. 4].

Для повествователя «Ведьмы», сказки о том, «как ведьма испортила было Ивасю, да увела его, а Ивася посадил ее в печь» [5, с. 5], представляемые события — сушая истина. Повествователь хорошо помнит «парня-другаку», казака «проворного, моторного, жартовливого и работающего», который привлекал внимание девушек и их родителей. Все лето удалой казак ухаживал за красавицей «зозуленькой, кукушечкой», однако от нее «ручники не побрал». Затем, через некоторое время, к удивлению всей деревни, женился на убогой девушке. Ославленная им красавица замуж не пошла. И только некоторое время спустя тайна раскрылась: казак не решился свататься, так как увидел мать любимой — «как она, перемахнув чрез тын, в одной рубаше, с распущенными волосами, доила коров на чужом дворе» [5, с. 5]. Отказ от женитьбы на ведьме влечет за собой тяжелые последствия: она наносит казаку порчу за порчей: выживает его и его молодую жену из новой хаты, разваливает новую печь, налетев вихрем, разметает среди белого дня крышу, отнимает у его коров молоко, вместе со своей свитой топчет его ниву, выкрадывает у него новорожденного ребенка. Ему не избавиться от ее преследований — «молитвой не отомлиться, крестом не откреститься». И только семилетний Ивась, рождение которого упустила загулявшая на Лысой горе на шабаше ведьма, перехитрит и убьет ее. Козни ведьмы уничтожают безвинность мальчика, его проворность и молитвы, которые он читает, защищаясь от нее.

Рассказчик в сказке «Ведьма», прекрасно разбиравшийся в тонкостях ведьминских тайн, дает обстоятельное изложение народных представлений о ведьме. Героиня сказки, доказывает он, принадлежит к ведьме по наследству. Как колдовство (умение собирать, сушить и применять травы и коренья, готовить зелье, приправленное кошачьей кровью, и пр.), так и способность носиться по воздуху и ненависть к человеку, достались ей от матери. В сказке на первый план выдвигается ее ненависть и злоба к людям, а также ее бессилие в столкновении с безвинным ребенком, опекаемым материнской молитвой и любовью. И хотя с помощью кузнеца, сделавшего для нее тоненький серебристый голосок, наподобие материнского, и железный зуб (поддельной песней матери ведьма заманила к себе мальчика, железным зубом повалила дерево, на котором он спрятался), ей удалось на некоторое время разрушить мирную жизнь ребенка и его семьи, то в конце концов гармония мира возрождается, и сама она уничтожается.

В «Колдунье» реальность рассказа про козни ведьмы Авдотьи ставится под сомнение. Повествователь, владелец избушки в отдаленной русской деревушке, противопоставляет свою убежденность в реальности

существования ведьм и колдунов и их практик скептицизму барина. Это «ваши братья-господа не верят порчам, бают и колдунов-то нет», [7, с. 2] — замечает седой старик. И хотя история, рассказываемая хозяином бедной избышки, в которую случайно попал сбившийся с дороги в темноте барин, отнесена к далекому прошлому, в финале рассказа старик, заплетавший лапоты, подчеркивает правдивость случившегося ссылаясь на «времена прадедовские, еще до пугачевщины», а также закрепляет сущую истинность рассказываемого пословицей: «в уйму (лесу) не без зверя, в людях не без лиха; а пословка на витеер не говорится» [7, с. 3].

Причиной всех бед Маркела и остальных жителей деревни, убеждает он, была бедная вдова Авдотья, когда-то пропавшая в Купальскую ночь и через некоторое время неожиданно появившаяся опять в деревне. Никто не видел откуда, когда и каким способом она вернулась в родную хату. Очевидно было только то, что из далекой чужбины она вернулась другой. Соседи заметили не только то, что она разбогатела. Больше беспокоило их то, что по вечерам огня в ее хате не видели, в церкви она не молилась, креста не клала, где ни появлялась, там свадьбы разрушались. Авдотья особо преследовала Маркелова сына, за которого хотела выдать замуж свою «плевою девчонку» Окульку, и девушек, к которым он сватался. Тогда всем стало ясно, что она — ведьма: «...появилось много порченных и стали выкликать, что-де Авдотья колдунья и вся порча от нее, что портит она девок по ветру» [7, с. 8].

Община, решив, что Авдотья — ведьма, заставила Маркела спасти деревню от ее козней: «как хочешь, дядя Маркел, грех твой, над тобой встряслось; ты и выручай!» [7, с. 11].

Кульминацией рассказываемой истории является поединок ведьмы и привезенного Маркелом в Святки издалека колдуна. Маркел заманил его в деревню неслучайно. Мужское колдовство считалось в народе сильнее женского. Появление старого колдуна в деревне разрушает сложившийся порядок мира — у Авдотьи куры «петухом запели», а сама она от их крика оробела. С этого момента все Авдотьины козни нейтрализуются волей и силой магических практик старика. Одним движением руки колдун потушил пламя, вспыхнувшее в волосах Маркелова сына и в бороде самого Маркела, когда они ехали свататься. Затем, обойдя «поезд три раза по солнцу» и дав «лошадям зелья понюхать», он тронул с места застрявшие в поле сани. Обернувшись три раза против солнца взятым из-под правой ноги комочком снега, он вскрыл пропавшие ворота с невестиного двора. Решающая схватка ведьмы и колдуна состоялась за княжеским столом в день свадьбы Гораньки. Старый колдун силой своей воли заставляет Авдотью покориться, восстанавливая тем самым разрушенное единство мира. За Авдотьины проделки, за то, что из-за нее «добрые люди» на колдунов «плакались», он наказал ее пощечиной, а затем она уносится стихией (воронье и вихорь) в неведомое: «Старик развернулся, да как ляпнет ее левой наотмашь — Авдотья с ног долой, закричала разными голосами; уж ломало ее тут, ломало — встала вдруг опять, отряхнулась, зашаталась, да как кинется в двери бежать <...> подымет вихорь престрашный, да как налетит на Авдотью воронье <...> облепили кругом, что ее следочку не видно стало» [7, с. 17].

В названных произведениях подробно воспроизводятся сложившиеся в народном сознании воззрения на порядок мира и последствия нарушения извечных законов. Их соблюдение оказывается равноценным как в миру людей, так и нечисти.

В очерке «Ворожейка» (1861) нечистая сила как таковая не появляется. Она заменяется фигурой старой хитрой цыганки и ее ложным целительным обрядом. Достоверность происходящего подчеркивается четким обозначением места и времени действия («наше время», «одинокое селение за Чердынью»).

Цыгане из-за своей экзотической внешности, непонятной речи, странного образа жизни и нравов повсюду на славянщине воспринимались родственными нечисти. Их внезапное и шумное появление в селе, замысловатая фраза, произнесенная грязной старухой, похожей «на одну из парк или ведьм Шекспира», привлекло внимание Марьи. Молодая женщина, страстно жаждущая ребенка, с полным отчаяния доверием поддается странному магическим практикам цыганки. Страшная старуха устраивает в доме Марьи в отсутствие мужа разделенный на три этапа обряд изъятия нанесенной на женщину порчи. Она трижды заставляет ее приносить яйца (три десятка, затем дважды и трижды три десятка) и, наконец, затевает замысловатый сложный ритуал. По ходу развития интриги все ярче проявляется как полное доверие Марьи, так и кощунство мнимой ворожеи, явно издевающейся над наивностью своей жертвы. Цыганка заставляет женщину стоять, не шевелясь, с накинутым на голову и связанным «мужениным пояском» подолом сарафана, и дожидаться голоса из яйца: «... <цыганка — ворожея> осматривала углы, сплевывала в них и нашептывала что-то, завесила окна, заперла двери <...> приказала одеться в чистое белье и новый, но простой, кумашный сарафан <...> поставила ее среди избы на колени, очертила ее ножом; насыпала ей пеплу <...> на обе ладони, приказав держать их перед собою <...>. положила ей еще яйцо на голову...» [6, с. 12].

Магические действия цыганки, используемые ею атрибуты, невнятные слова полностью соответствуют обрядовым заклинаниям и знахарским практикам [1, с. 1368–1378], прочно зафиксированным в народ-

ном сознании. Они настолько реальны, что молодая женщина не обращает внимания на некие странности поведения старухи (заменяются низ и верх, пояс лишается своей символики). Таким образом, хитрая цыганка, ложная ведунья, издевается над наивностью Марьи, заменяя ритуал изъятия порчи в нелепое действие.

Повесть «Упырь» (1861), представляющая популярный на славянщине сюжет об упыре и девице, гимн в честь силы любви, верности и веры в возможность предотвращения последствий нарушения табу.

Упырь в повести Даля появляется в двух ипостасях: человеческой — таким его видят участники деревенских посиделок, и демона — таким его видит лишь Маруся.

Тороватый красавец, про которого никто ничего не знает, не назвавший даже своего имени (на вопрос Маруси, «кто он, откуда и как его зовут», он отвечал, что «зовут его зовуткой», «как бы ни звать, а за имя не разлюбить стать»), так заморозил всех девушек на деревенских посиделках, что никто не сомневался, что неожиданный гость пара горделивой красавице Марусе, с которой он протанцевал три вечера и которая трижды в полночь проводила его до калитки и видела исчезавшего в ночной темноте.

Маруся, по совету матери, последовала в полночь за исчезавшим в темноте гостем, к одежде которого она привязала нитку. Тем самым девушка вполне сознательно нарушает запрет — в ночное время она, осознавая опасность угрожающих последствий, покидает обжитый человеческий мир (героиня старается оправдать свой поступок и подбадривает себя словами «чего мне бояться...») и оказывается в пространстве, отданном во власть демонам. Она шла за ним «по улице», «по переулочкам», «через плетни, дворы, а затем задами на край села, дошла до кладбища и подошла к могиле», где нитке, прицепленной к его одежде, был конец. Заглянув в могилу Маруся увидела самое страшное: в синем пламени, вспыхнувшем в могиле, ее чуженец «грыз покойника».

Затем Марусе пришлось сразиться с вампиром. Она трижды не призналась ему, что увидела в ночной темноте на кладбище. За это вампир наказывает ее смертью отца, затем матери и предвещает смерть ей самой. Только в последний момент, убедившись, что страшный противник не отступит, героиня обратилась за помощью к своей слепой бабушке — ведунье, которая, раскрыв ей тайну ночного гостя, научила, как избавиться от него.

Приготовление Маруси к своим похоронам — самый загадочный момент в повести Даля. Его сущность и весомость усугубляется приемом тоекратного повторения: бабушка учит Марусю, что ей необходимо сделать ради предотвращения угрозы оказаться во власти упыря («...поезжай домой: там выбери хорошего, надежного человека, которого бы мир послушался и не стал с ним спорить; подари ему пару волов своих <...>, чтобы тебя, как умрешь, не выносили хоронить в двери, а подкопали бы порог, и пронесли под порогом. Дом и все отдай попу на церковь, и только» [9, с. 68]). Затем девушка просит почтеннейшего человека в селе выполнить сказанное слепой бабушкой — после смерти девушки странный обряд похорон тщательно им справляется.

Особый, неправильный, на первый взгляд, похоронный ритуал имеет, однако, смысл — им подчеркивается незавершенность и ущербность случившегося. Маруся умирает и уходит в мир иной и в то же время не покидает мира живых. Ее уход «неполный» — ведь граница миров, своего и чужого, символом которой в народном сознании является порог хаты, осталась нетронутой. Гроб с телом Маруси понесли на погост через яму, вырытую под порогом.

В итоге переход в мир иной остается открытым, и потенциально возможным стало все то, на что намекала бабушка-ведунья. Марусе дана была возможность исцелиться, если найдется верно любящий ее человек. На реальность такой развязки намекает состоявшийся до похорон обряд обручения. Безнадёжно влюбленный в Марусю деревенский парень Михалко снял с ее мертвой руки медный перстенок и заменил его своим колечком. Затем верный Михалко все ходит на ее могилку. Через год (столько времени, верили славяне, странствовала душа человеческая, чтобы добраться до места назначения) он, заметив выросший на могилке цветок, принесет его в свою хату дав Марусе чудодейственным образом новую жизнь.

История, рассказанная Далем в «Упыре», не только подробно представляет сущность народных мер, предохраняющих от нечистой силы, но и раскрывает тонкости характера русского крестьянина — некую его хитрость, смекалку, жажду проникать в потаенное и, в первую очередь, умение любить и жертвовать собой ради любви.

Об опасности погружаться в потаенное от человека и о жажде вскрывать тайну судьбы повествует рассказ «Авсень» (1861). В «Авсене» веселые, исполненные радости и надежды на доброе будущее, посиделки и подблюдные гадания девушек и парней сопоставляются с образом страшного гадания, которое затевает Груша в баньке на окраине села.

Даль тщательно, до мельчайших подробностей, реконструирует обряд народного святочного гадания в обоих его вариантах. В деревенской избе в святочный вечер вокруг стола, накрытого белой скатер-

тью с поставленным на нем блюдом, собираются девушки и парни, слышатся традиционные обрядовые песни и только потом идет веселая игра. В баньке, на окраине деревни, за старательно закрытыми двумя дверями, у столика с двойным прибором, двумя свечами в подсвечниках, перед раскладным зеркальцем усаживается Груша.

С первого момента на видное место выдвигается предусмотрительность и опытность гадальщицы в области магических практик. В баньку она, оберегаясь неожиданных последствий, не забыла захватить с собой мешок с черным петухом — самым сильным оберегом от нечисти.

В центре внимания повествователя непокорная и своенравная Груша. В баньку она отправляется тайком. Усаживаясь перед зеркалом, она перекрестилась, очертила ножом вокруг себя круг, проверила находится ли неподалеку мешок с петухом. Начиная гадание, она проявляет некую робость. Первые два раза формулу заклинания «суженый-ряженный, приди ко мне ужинать» она произносит шепотом, и только в третий раз сильно и громко. Увидев в баньке красавца-незнакомца в синей сибирьке, который манит ее следовать за ним, Груша, вступая с ним в разговор, помнит о предохранительных мерах. За круг она не выходит, напоминает ему про традицию: требует почтить отца и мать и «кладку положить», а затем подарочков, чтобы было чем перед подружками хвастаться. Называя подарки по очереди по одному предмету, она не забыла про предостережения старушек не повторить название одной и той же вещи, но не решается тайком обозначить их крестом, чтобы они остались при ней после гадания (ведь народным мнением полагалось, что они могут быть краденными).

Финал сцены страшного гадания неясен. То ли от страха, то ли под воздействием нечистого Груша оказалась на улице. От беды спас ее черный петух. Его крик отогнал нечисть или позволил ей опомниться. Придя в себя, героиня очнулась на черной овчине, на краю глубокого оврага в темноте. Надежду на исцеление она полагала тогда в вере. Сердечная молитва позволила ей счастливо вернуться домой.

Русская девушка, как показал Даль, знала себе цену. Ее нелегко было обмануть и оболстить. Сама она по натуре сильна, готова постоять за себя. Она способна также на азарт, но умеет обеспечить свою безопасность.

Восходящая к романтическим представлениям о народных верованиях, преданиях и легендах, как «говорящей картине нравов, обычаев и образа жизни народа» [14, с. 125], поэтизация таинственного, сочетавшаяся с реалистическим подходом к человеку и фантастике, порождает особый характер мира в произведениях Даля. Фигура повествователя и повествовательная стратегия, в основу которой легло восприятие демонологии как противопоставления человека потаенному, нечеловеческому, выдвигают на видное место обозначение границ между этими компонентами, обуславливающими целостность картины мира. Эти факторы, в свою очередь, позволяют детально и достоверно воссоздавать колорит народных поверий и убеждений. В сопоставлении с реальной действительностью они образуют особый ракурс в обрисовке нравов и быта русского народа. Это дает писателю возможность как создавать занимательные сюжетные ситуации, вскрывать особенности русского менталитета, так и сохранять в памяти поколений сущность и прелесть давних представлений о соотношениях человека с тайнами бытия.

Литература

1. Афанасьев А. Н. Колдовство на Руси в старину // Афанасьев А. Н. Славянская мифология. М. — СПб.: Мидград, 2008. С. 1368–1378.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Т. 1–3, М., 1865–1869.
3. Белинский В. Г. Были и небылицы Казака Луганского // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. I, М.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 153.
4. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М. — Л.: Государственное изд-во художественной литературы, 1959. С. 5–61.
5. Даль В. И. Ведьма. [Электронный ресурс]: URL: www.philology.ru/dahl/html/texts.htm (дата обращения: 03.03.2016).
6. Даль В. И. Ворожейка. [Электронный ресурс]: URL: www.philology.ru/dahl/html/texts.htm (www.philology.ru/dahl/html/texts.htm) (дата обращения: 03.03.2016).
7. Даль В. И. Колдунья. [Электронный ресурс]: URL: www.philology.ru/dahl/html/texts.htm (www.philology.ru/dahl/html/texts.htm) (дата обращения: 03.03.2016).
8. Даль В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. М., 1845–1846.
9. Даль В. И. Упырь // В. И. Даль. Архистратиг. М.: Эксмо, 2008. С. 59–77.
10. Переверзев В. Ф. У истоков русского реализма. М.: Изд-во Современник, 1989.
11. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / Под ред. Б. С. Мейлаха, Л.: Наука, 1973. С. 382–423.
12. Сахаров И. П. Сказания русского народа. М., 1841.
13. Сдобнов В. В. Русская литературная демонология: этапы развития творческого осмысления. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2002.
14. Сомов О. Труды Вольного общества любителей российской словесности, 1823, Ч. 24.
15. Тургенев И. С. Повести, сказки и рассказы Казака Луганского // И. С. Тургенев. Сочинения в пятнадцати томах. Т. I: Стихотворения, поэмы. Статьи и рецензии. Прозаические наброски (1834–1849). М.: Наука, 1978. С. 277–280.

«ТЕНЬЕРИЗМ» В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
(1790–1840)

В статье рассматривается явление «теньеризма» в творчестве русских писателей 1790–1840 гг. Оно восходит к живописной манере нидерландского художника Давида Теньера (Тенериса) и служит для обозначения характера творчества писателя, реального по направлению и бытового по содержанию. В русской литературной традиции «теньеризм» может быть репрезентирован как своеобразный культурный код.

Ключевые слова: Давид Теньер, Уильям Хогарт, теньеризм, изобразительная манера писателя, бытописание, фламандство

V. A. Domansky
Saint-Petersburg, Russia«TENIERIZM» IN THE WORKS OF RUSSIAN WRITERS
(1790–1840)

This article contemplates on the influence of Teniers on the works of Russian writers in 1790–1840. It reflects upon the picturesque manner of the Dutch painter David Teniers and indicates the nature of the writer's works, realistic by their way and domestic by their content. In the Russian literary tradition «tenierizm» can be represented as a particular cultural code.

Key words: David Tenyer, William Hogarth, tenerizm, graphic manner of the writer, domestic writing, Flemish painters

Творчество Давида Тенериса или, как его чаще называли в России, Теньера (его полное имя — Давид Тенерис Младший (нидерл. David Teniers — 1610–1690 гг.) было чрезвычайно популярно в России в конце XVIII — первой половине XIX века. В Эрмитаже собрана лучшая в мире коллекция картин Теньера. Она включает 33 полотна, среди них такие известные, как «Курильщик», «Сцена в кабачке».

В литературной традиции появилось даже понятие «теньеризм», которое становится культурным кодом и привлекается, по выражению В. Данилова, «для определения характера творчества писателя, как реального по направлению, бытового по содержанию. Теньер становится символом реализма в русской литературе, и в таком смысле его имя доживает до 40-х годов» [9, с. 164].

Эту мысль В. Данилова следовало бы уточнить. В разные годы и применительно к разным художникам «теньеризм» приобретает все новые оттенки значения. Так, «русским Теньером» образованные современники называли А. Е. Измайлова, который в своем творчестве изображал чиновный, купеческий и разночинный быт, описывал натуралистические бытовые сценки, широко используя разговорную речь, просторечия. Большой успех у современников имели его басни, которые отличались «своей самобытностью, своим бытовым "фламандским" колоритом» [20, с. 269]. Выдержка из рецензии Н. Греча в «Литературной газете» за 1831 г. убедительно подтверждает эту мысль исследователя творчества Измайлова: «Г-н Измайлов трудами своими приобрел почетное место между нашими баснописцами; особенно отличается он точным и близким изображением *низкой природы*: его сказки, в которых главную роль играют люди *пятнадцатого* класса, могут назваться *единственными* в нашей литературе» [15, с. 34].

Убедительным примером «теньеризма» А. Е. Измайлова является его басня «Пьяница», в которой натуралистически описана история отставного квартального Пьянюшкина, опустившегося человека, потерявшего стыд и совесть. Получив от кума Петрова деньги, которые он якобы у него просил на еду для семьи, горький пропойца вновь помчался в трактир. Измайлов детально описывает эту сцену в трактире, которая во многом напоминает картину Давида Теньера «Сцена в кабаке»:

В трактир, а не в кабак зашел, чтобы промена
С бумажки беленькой напрасно не платить,
Спросил ветчинки там и хрена,
Немножко так перехватить,
Да рюмку водочки, потом бутылку пива,
А после пуншику стакан,
Другой... и наконец — о диво! —

Пьянюшкин напился уже мертвецки пьян.
К несчастию, еще в трактире он подрался,
А с кем? за что? — и сам того не знал;
На лестнице споткнулся и упал
И весь, как чорт, в грязи, в крови перемарался [22].

«Теньеризм» и плебейскую тематику басен Измайлова отмечает в своем стихотворном памфлете «Дом сумасшедших» А. Ф. Воейков, который, повествуя о посещении им во сне «желтого дома», где сидят поэты, писатели и журналисты, дает им меткую и едкую характеристику. И наиболее узнаваем среди них певец «низменной природы» — А. Е. Измайлов:

Вот И<змайл>ов! — Автор басен,
Рассуждений, эпиграмм,
Он пищит мне: «Я согласен,
Я писатель не для дам.
Мой предмет — носы с прыщами,
Ходим с музою в трактир
Водку пить, есть лук с сельдями
Мир квартальных есть мой мир» [18, с. 299].

На «теньеризм» творчества Измайлова как явление оригинальное и самобытное указывали П. А. Вяземский и А. А. Бестужев-Марлинский. Последний, в частности, писал: «Баснописец Александр Измайлов рисует природу, как Теньер. Рассказ его плавлен, естествен; подробности оного заставляют смеяться самому действию. Он избрал для предмета сказок низший класс общества и со временем будет иметь в своем роде большую цену, как верный историк сего класса народа» [2, с. 528].

Вместе с тем некоторые поэты-романтики критически относились к Теньеру. Так, В. К. Кюхельбекер, в 1820 г. посетивший Дрезденскую галерею, восторгался полотнами великих голландцев, но о Теньере писал достаточно резко и недоброжелательно: «...у него везде пьяные мужики, растрепанные солдаты, толстые бабы, грубые пляски, карты и вино» [13, с. 23].

Вторым «русским Теньером» называли современники В. Т. Нарезного, сначала Ф. В. Булгарин, а затем П. А. Вяземский. Но в творчестве автора «Российского Жиль-Блаза» «теньеризм» приобретает больше отрицательную коннотацию. Даже Вяземский, который считал, что Нарезный обладает талантом схватывать мельчайшие подробности жизни и быта [7, с. 272] по поводу его романа утверждал, что он «не удовлетворяет эстетическим требованиям искусства» [6, с. 183].

Очевидно, на оценку творчества Нарезного повлияло также запрещение его романа министром народного просвещения графом А. К. Разумовским, который нашел его безнравственным и предосудительным [17].

Однако П. А. Вяземский, а затем и В. Г. Белинский ставили Нарезному в огромную заслугу его роль в борьбе с шишковистами и увидели в нем предтечу Гоголя. Суждения русских критиков подытожил и развил И. А. Гончаров. В письме к М. И. Семевскому от 11 декабря 1874 г. он писал: «Нельзя не отдать полной справедливости и уму, и необыкновенному, по тогдашнему времени, уменью Нарезного отделяться от старого и создавать новое. Белинский глубоко прав, отличив его талант и оценив его как первого русского по времени романиста. Он школы Фон-Визина, его последователь и предтеча Гоголя. Я не хочу преувеличивать, прочитайте внимательно и вы увидите в нем намеки, конечно, слабые, туманные, часто в изуродованной форме, на типы характерные, созданные в таком совершенстве Гоголем. <...> В современной литературе — это была бы сильная фигура» [19, с. 236–237].

Но имеется еще одно объяснение, почему современники так неоднозначно относились к «теньеризму» Нарезного. Его отчасти уже можно уловить в «Письме в Париж» Вяземского, помещенном в «Московском телеграфе» (1825 г.), в котором он писал по поводу таланта «русского Теньера»: «Нарезный не берется быть живописцем природы изящной, а сбивается больше на краски Теньера, Гогарта, или Пиго» [6, с. 182–183].

Вяземский в одном ряду объединяет двух разных художников — фламандского художника Давида Теньера Младшего и Уильяма Хогарта (англ. William Hogarth — 1697–1764), крупнейшего английского художника-реалиста, графика и теоретика искусства, просветителя. Конечно, несмотря на то, что оба художника выступали бытописателями, их уподобление друг другу не имеет достаточных оснований. Так, если Теньер с легкой иронией и лиризмом изображал простонародную жизнь, идиллические картины кре-

стьянского быта, то Хогарт с помощью художественного творчества стремился искоренить человеческие пороки и воспитать нравственные начала в человеке. Герои его картин — люди самых разных социальных групп — от людей городского дна до представителей высшего класса. «Все искусство Хогарта, в каких бы жанрах он не работал, пронизано нравственной идеей, верой в конечное торжество добродетели и особенно — в наказание порока» [14, с. 35].

В сознании образованной части общества дистанция между Теньером и Хогартом (Гогартом) в те времена казалась незначительной, и один и тот же писатель или художник легко мог перейти от художественной манеры одного к другому. В своем стихотворении «Дом Ивана Ивановича Дмитриева» П. А. Вяземский, расхваливая таланты хозяина, показывал, что он, при желании, может быть то живописцем-бытописателем «Теньером», то графиком-карикатуристом «Гогартом»:

Под кисть на голос свой он лица вызывал
С их бытом, нравами, одеждой, обстановкой;
Он личность каждую скрепит чертою ловкой
И в метком слове даст портрет и приговор.

<...>

То, Гогарта схватив игривый карандаш
(Который за десять из новых не отдашь),
Он, с русским юмором и напрямик с природы,
Из глупостей людских кроил карикатуры [4, с. 54–55].

По сути, первоначально «теньеризм» обозначал достаточно широкое явление в искусстве, связанное с изображением «низких» сторон жизни, где было место не только бытописателю Теньеру, но и сатирику Хогарту, а также автору авантюрных романов, французскому писателю Пиго-Леброну (Pigault-Lebrun — 1753–1835). Вот почему Вяземский их упоминает в одном ряду. Поэтому и «теньеризм» мог приобретать разные толкования: положительная коннотация в изображении простонародной жизни, часто не лишенном лиризма, и отрицательная — в показе низменной породы человека, его пороков и недостатков.

На путях развития русской литературы от романтизма к реализму Теньер становится символом реального, неприукрашенного изображения обыденных картин жизни. Поэтому его имя, и нередко в сопоставлении с Измайловым, встречается в прозе русских писателей-романтиков, которые пытаются отделить бытовые реалистические картины от романтических, как, например, в письме А. А. Бестужева от 25 октября 1831 г., описывающего лагерь при с(елении) Темир-Хан-Шура:

«Живописный беспорядком и разнообразием шатров стан конницы превратился в базар и в толкучий рынок. Татары, казаки, солдаты валяются на узорчатых коврах, наваленных кучами, носят, продают, меняют богатое оружие, женские платья, парчи, попоны. Дорогое идет за бесценок, тяжелое отдают чуть не даром... Но толпы продавцов всего более теснятся около духанщиков, то есть маркитантов, — потому что порой чарка солдату дороже алмаза. О, вы еще не знаете, какую важную роль играет духан за Кавказом! Я вам особым письмом опишу ее, друзья мои: это будет что-то вроде... между Теньером и Измайловым» [3, с. 110].

В 1830–1840-е гг. изображение «низкой действительности» как предмета искусства, в отличие от 1820-х гг., уже все меньше и меньше раздражает вкусы образованных людей: «тяготение к натуре, к "реалистической" рисовке было тогда общим» [5, с. 147]. В это время «теньеризм» нередко подменяется другим понятием — «фламандство», которое служит для обозначения опоэтизированной обыденности, изображения жизни в ее милых мелочах, — всего того, что А. С. Пушкин обозначил емкой поэтической формулой «фламандской школы пестрый сор» и продемонстрировал в «Отрывках из путешествия Онегина».

Традиции Пушкина в изображении обыденности и ее поэтизации подхватит русская литература, в том числе и И. С. Тургенев в своем раннем произведении — поэме «Параша», с которым он вступил на литературное поприще. В своей статье «Русская литература в 1843 году» В. Г. Белинский, давая высокую оценку поэтическому опыту Тургенева очень точно уловил художественную манеру письма автора поэмы, связанную с поэтизацией милых мелочей, прозы жизни и изображением веселых ее сцен, рассматривая ее с позиций эстетики «натуральной школы». Сопоставляя произведение Тургенева с поэмами Пушкина «Граф Нулин» и Лермонтова «Казначейша»¹, критик отмечал: «Этот род поэзии гораздо труднее лирической, ибо требует не ощущений и чувств мимолетных, которые могут быть во многих, но и дара поэзии, и образованного, *умного* взгляда на жизнь — что бывает очень не у многих» [1, с. 25].

¹ Так у Белинского. — Ред.

С преодолением романтических традиций в изображении картин жизни исчезает прямолинейное уподобление творческой манеры Теньера и Хогарта для обозначения мастерства русских писателей. Теперь они будут обозначать два способа изобразительной манеры писателя, как, например, у Гоголя: его реалистическое изображение быта и его беспощадную, как у Хогарта, сатиру [12].

В 1840–1850 гг. Теньер становится символом зарождающегося реализма в литературе и живописи. Многие художники и писатели учились у него изображать обыденную повседневную жизнь. Так, Т. Г. Шевченко в своем «Дневнике» от 26 июня 1857 г. писал: «Потом уеду на дешевый хлеб в мою милую Малороссию и примуся за исполнение эстампов, и первым эстампом моим будет «Казарма» с картины Теньера. С картины, про которую говорил незабвенный учитель мой, великий Карл Брюллов, что можно приехать из Америки, чтобы взглянуть на это дивное произведение» [21, с. 26]. Этот восторг Шевченко-художника перед Теньером прослеживается и в его повести «Художник»: «Нередко случалось мне бывать в Эрмитаже вместе с Брюлловым. Это были блестящие лекции теории живописи. И каждый раз лекция заключалась Теньером и в особенности его "Казармой". Перед этой картиной надолго, бывало, он останавливался и после восторженного, сердечного панегирика знаменитому фламандцу говаривал:

— Для этой одной картины можно приехать из Америки» [23].



Давид Теренис Младший. «Казарма»

Свой замысел Шевченко осуществить не удалось, но он по карандашной зарисовке, созданной во время своей солдатчины, в 1856–1857 гг. сепией нарисовал картину «Казарма», на которой изобразил убогий интерьер солдатской казармы и ночную попойку ее обитателей.

Негативная коннотация «теньеризма» в период борьбы с реализмом практически исчезает. Он теперь служит главным образом кодом реалистического изображения жизни. На творчество Теньера ссылались писатели и критики того времени, чтобы нарисовать обыденную обстановку, прозу жизни, незатейливые интерьеры. Вот как, например, обращаясь к авторитету Теньера, начинает свою «уездную быль» «Гоголь в Малороссии» Н. Ковалевский: «Дорого заплатил бы я за умение изображать на холсте следующую картину, достойную кисти Теньера! Представьте себе комнату, чистенькую, светлую; в ней нет ни позолоты, ни мрамора; подле стен стоят деревянные стулья с высокими же спинками, на которых прихотливая рука мастера вырезала какие-то мудреные арабески. Таких стульев вы не увидите нигде, кроме Малороссии» [11, с. 16].



Т. Г. Шевченко. «Казарма»

Таким образом, Теньер, а также близкие к его художественной манере братья Остаде и ряд голландских художников XVI–XVII вв. в сознании образованных русских людей 1830–1850-х гг. олицетворяли более широкое понятие — «фламандство» с его жанровыми сценами из деревенской жизни, народных застолий и праздников.

Наиболее ярко «фламандство» как своеобразие художественного метода писателя нашло свое отражение в творчестве И. А. Гончарова [10]. Оно соотносится с деревенскими или семейными сценами, изображением опозитизированной прозы жизни с использованием экфрасисов, живописной манеры письма.

Имя Теньера как самого известного фламандца появляется уже в первом его романе. Сцены спокойной непритворливой деревенской жизни в Грачах после возвращения несостоявшегося романтика в родовое имение автор сравнивает с теньеровскими, разворачивая их одну за другой: «Иногда он [Александр Адуев] переходил к окну, выходящему на двор и на улицу в село. Там другая картина, картина теньеровская, полная хлопотливой, семейной жизни. Барбос от зноя растянется у конуры, положив морду на лапы. Десятки кур встречают утро, кудахтая взапуски; петухи дерутся. По улице гонят стадо в поле. Иногда одна отставшая от стада корова тоскливо мычит, стоя среди улицы и оглаживаясь во все стороны. Мужики и бабы, с граблями и косами на плечах, идут на работу. <...> Там крестьянская телега с громом проедет по мостику, за ней лениво проползет воз с сеном. Белокурые и жестоковолосые ребятишки, подняв рубашонки, бродят по лужам» [8, I, с. 446–447].

Наиболее ярко фламандство заявляет себя в романе Гончарова «Обломов», который весь соткан из опозитизированных мелочей, подробностей, начиная уже с первого описания кабинета Обломова в квартире на Гороховой улице и заканчивая жанровыми сценками и подробностями быта и жизни героя в доме Агафьи Матвеевны.

Фламандские картины придают целостность и завершенность целой исторической эпохе и передают, по мнению Мережковского, «античную любовь к будничной стороне жизни» [16, с. 389]. В романе Гончарова изобилие, достаток, спокойствие, отсутствие борьбы и лишений являлись главными характеристиками «века золотого», который словно наступает для Обломова в финале романа: «Илья Ильич жил как будто в золотой раме жизни, в которой, точно в диораме, только менялись обычные фазы дня и ночи и времен года; других перемен, особенно крупных случайностей, возмущающих со дна жизни весь остаток, часто горький и мутный, не бывало» [8, IV, с. 472] Но фламандство, материальность и вещественность жизни в ее устоявшихся формах, стало, по существу повторяющимся обрядом, что привело в конечном счете к гибели Обломова.

Литература

1. Белинский В. Г. Собр. соч. В 9 т. Т. 7. М., 1987.
2. Бестужев-Марлинский А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России // А. А. Бестужев-Марлинский. Соч. в 2 т. Т. 2. Повести. Рассказы. Стихотворения. Статьи. Письма. М., 1958.
3. Бестужев-Марлинский А. А. Письма из Дагестана / А. А. Бестужев-Марлинский. Кавказские повести / Изд. подгот. Ф. З. Канунова. СПб.: Наука, 1995.
4. Вяземский П. А. В дороге и дома. Собрание стихотворений князя П. А. Вяземского. М., 1862.
5. Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма. Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов / Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
6. Вяземский П. А. Письмо в Париж // Московский телеграф. 1825. Ч. VI. № 22. С. 182–183.
7. Вяземский П. А. Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Гинзбург. Л., 1929.
8. Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1997; Т. 4. СПб.: Наука, 1998.
9. Данилов В. Теньер в русской литературе // Русский архив. 1915. № 2. С. 164–168.
10. Дружинин А. В. Обломов. Роман И. А. Гончарова, 2 том. СПб., 1859 // Библиотека для чтения. 1859. № 12. Отд. IV. С. 1–25.
11. Ковалевский Н. Гоголь в Малороссии // Пантеон. 1841. Ч. 1. С. 16–29.
12. Кузовкина Т. Гоголь и Теньер (К вопросу о том, как изображать низкую действительность) // Лотмановский сборник. № 3. М., 2004. С. 295–304.
13. Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. [А. Я. Альтшуллер], Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979.
14. Левин Ю. Д. Уильям Хогарт и русская литература // Русская литература и зарубежное искусство. Сборник исследований и материалов. Л., 1986. С. 35–61.
15. Литературная газета. 1831. № 4.
16. Мережковский Д. С. Вечные спутники. СПб., 1897.
17. Нарезный Н. В. Российский Жилбаз / Под ред. Н. Л. Степанова. Т. 1–2. М.: Гослитиздат, 1938.
18. Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971.
19. Русская старина. 1891. № 8.
20. Слонимский А. Измайлов. М., 1941.
21. Шевченко Т. Г. Щоденник // Т. Г. Шевченко. Повназбірка творів в 5 т. / ЗА ред. О. Є. Корнійчука, П. Г. Тичини, М. Т. Рильського. К.: Держлітвидав. 1939. Т. 5. С. 26.
22. Измайлов А. Е. Басни [Электронный ресурс]: URL: http://az.lib.ru/i/izmajlow_a_e/text_0070.shtml (дата обращения: 26.11.2015).
23. Шевченко Т. Г. Художник [Электронный ресурс]: URL: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=790> (дата обращения: 26.11.2015).

УДК 821.161.1 Послание к приятелю 7 Долгоруков.06

Н. В. Кузнецова, М. О. Мельцин
Санкт-Петербург, Россия

К ВОПРОСУ ОБ АДРЕСАТЕ «ПОСЛАНИЯ К ПРИЯТЕЛЮ» (1822) КН. И. М. ДОЛГОРУКОВА

Статья посвящена неопубликованному стихотворению кн. И. М. Долгорукова «Послание к приятелю» (1822), адресатом которого, по предположению Д. Н. Черниговского, является племянник поэта М. П. Тегелин. Развивая идеи Д. Н. Черниговского, авторы статьи рассматривают содержание «Послания к приятелю» в контексте других посланий кн. Долгорукова, адресованных М. П. Тегелину, а также на основе мемуаров поэта и других исторических источников реконструируют историю взаимоотношений кн. Долгорукова и Тегелина с целью найти дополнительные аргументы в пользу имеющейся гипотезы.

Ключевые слова: кн. И. М. Долгоруков, М. П. Тегелин, поэтическое послание, биография.

N. V. Kuznetsova, M. O. Meltsin
Saint-Petersburg, Russia

CONCERNING TO ADDRESSEE OF «EPISTLE TO MY FRIEND» (1822) BY PRINCE I. M. DOLGORUKOV

The article is devoted to non-published poetic epistle by Prince I. M. Dolgorukov «Epistle to my friend» (1822), that was addressed, according to the hypothesis of D. N. Chernigovsky, to Prince Dolgorukov's nephew M. P. Telegin. Following the D. N. Chernigovsky's idea the authors of this article studied the subject of the poem in context of other Dolgorukov's epistles devoted to M. P. Telegin; basing on poet's memoirs and other historical sources they also reconstructed the history of the relationships between Prince Dolgorukov and M. P. Telegin in order to find more arguments in favor of the hypothesis under consideration.

Key words: Prince I. M. Dolgorukov, M. P. Telegin, poetic epistle, biography.

В фонде № 39 Отдела редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ хранится рукописное собрание стихотворений кн. И. М. Долгорукова, которое включает 33 стихотворения, не публиковавшихся при жизни автора. Рукопись называется «Запрещенный Товар или потаенное собрание тех моих сочинений коих я или не хотел или не мог выпустить в свет. Москва 1822-го года Ноября 1-го дня» [9]. Из ее названия следует, что в ней собраны тексты, которые кн. Долгоруков хотел сохранить в домашнем архиве и собрал их под одним переплетом, но к печати не предназначал, полагая, что часть этих текстов не будет пропущена цензурой. Стихотворения, которые содержатся в этой рукописи, были написаны в разное время на протяжении всей жизни автора, что следует из авторских примечаний к текстам.

В состав этой рукописи входит не известное по другим источникам «Послание к приятелю» («Нет! видно мне судьба велела перестать...») [9, л. 67–71 об.], которое, согласно авторскому примечанию, написано в Москве в 1822 г. Адресат поэтического послания не назван. Д. Н. Черниговский в 1992 г. высказал предположение, что стихотворение адресовано М. П. Телегину [7, с. 44–46], племяннику второй жены поэта Агриппины Алексеевны. Эта гипотеза требует дополнительных аргументов, поскольку указанная работа Черниговского посвящена в целом другой проблематике и не сосредоточена на подробном анализе истории создания стихотворения «Послание к приятелю».

Выстраивая типологию сатирического творчества кн. Долгорукова, Д. Н. Черниговский акцентирует внимание на жанре дружеского послания, в котором поэт обычно соединял стилистические особенности частного письма с элементами сатиры. Среди характерных черт, отличающих дружеские послания кн. Долгорукова, исследователь отмечает сугубо приватный характер таких эпистол, часто адресованных конкретному лицу. Действительно, адресат многочисленных поэтических посланий кн. Долгорукова в большинстве случаев никак не может быть отождествлен с абстрактным поэтическим собеседником, alter ego автора, он часто обладает собственной биографией, характером или прямым указанием на конкретное лицо. Таковы, к примеру, стихотворения, включенные в разделы «Послания» и «Послания к анонимам» в третьем издании собрания сочинений кн. Долгорукова «Бытие сердца моего...» [2]: «Кн. Гр<игорию> Сем<еновичу> Волконскому»; «Нешастной Красавице», адресованное А. Ф. Рахмановой; «Черты свободного писателя», построенное как диалог с близким знакомым. К некоему приятелю, в котором угадываются черты личного знакомого кн. Долгорукова, обращены стихотворения «Письмо к приятелю из Малороссии» («Писавши то и се без мала тридцать лет...») [9, л. 31–33]; «Второе письмо к тому же приятелю из Малороссии» («Кто сеять не горазд, ни жита, ни овса...») [9, л. 33–34 об.]; «Приятелю из коляски»; «Нечто для весельчаков» и др. Адресатами посланий кн. Долгорукова были М. Н. Зиновьев («Послание к г-ну Зиновьеву М. Н. из деревни на неотступную прозбу его о том, чтоб я ему написал стихи на щот сельской жизни»; «Послание второе к нему же [М. Н. Зиновьеву] писано в деревне год спустя после перьваго» — [8, л. 22 об. — 26 об., 26 об. — 30]); М. Н. Макаров («М... Н... Ма..ву» — [2, Ч. 2, с. 139–143], «Приятелю. Шутка за шутку» — [2, Ч. 4, с. 181–198]); П. А. Новиков («Послание к зятю моему П. А. Н. писано в деревне 1821 года» — [9, л. 42 об. — 44 об.]) и др. О «Послании к приятелю» Черниговский пишет: «Хотя адресат стихотворения не указан ни в названии, ни в тексте, искренний, неподдельно горячий тон письма, интимное обращение «мой друг» (в данном контексте нериторическое) свидетельствуют, что речь идет о близком автору человеке» [7, с. 44–45]. Несомненно, что «Послание к приятелю» относится к тем дружеским посланиям кн. Долгорукова, которые имеют конкретного адресата, и его имя следует искать прежде всего среди постоянных адресатов стихотворений кн. Долгорукова.

Обратимся к содержанию стихотворения. «Послание к приятелю» написано в характерной для кн. Долгорукова форме дружеского послания, построенного как непринужденная беседа с близким приятелем на разные темы. Стихотворение начинается как возобновление прерванного разговора, что характерно для жанра дружеского послания 1810–20-х гг. (см., напр., [6, с. 83]): «Нет! видно мне судьба велела перестать, / веселостью в моих безделках щеголять». Жалуясь на физическую немощь и мрачное настроение, поэт высказывает желание удалиться от светской суеты и научиться философски воспринимать разнообразие человеческих взглядов и мнений. Поводом к подобным размышлениям, как говорится в тексте стихотворения, послужила одна светская беседа:

Случилось как то мне под праздничной денек
сот пять шагов пройдя попасть на вечерок
не пир и не картеж нашол я у соседа
нечаянно сошлась приятельска беседа [9, л. 68].

Участники беседы и их речи изображены сатирически, и, хотя в тексте персонажи названы условными поэтическими именами, читатель мог легко узнать в них типичных представителей современного

ему светского общества или даже угадать в этих характерах своих личных знакомых. Таков, например, портрет Дамона, вступающего в спор о том, что есть «благие мира»:

Ах! нет сударь, их (благие мира — *Н. К., М. М.*) нам дарит одна Темира
со вздохом произнес, как жимолость Дамон
по русски щеголек — по модному фион
во фраке массиво, и с шалью три жилета
по праздникам в очках а в будни два лорнета
для расстоянья мест — подкрашен волосок
чувствительной слезой намоченной платок
Духи на голове, а в голове шарады,
Тут все Дамоновы таланты и наряды... [9, л. 70 об.]

Перед нами типичный персонаж, исповедующий культ чувства, «вздох, слезы, сентимент», воспевающий любовь, в числе прототипов которого могли быть приверженцы сентиментализма или поэты, использовавшие поэтическое имя Темира, такие как Ю. А. Нелединский-Мелецкий («Темире», 1782), Д. И. Вельяшев-Волынцев («Совет Темире», 1816), В. Л. Пушкин («Письмо к И. И. Дмитриеву», 1796), П. А. Межаков («Мой портрет», 1821, «Весенний день») или кн. П. И. Шаликов («К Темире», «К Темире. На смерть друга ея», «К портрету Темиры», не позднее 1799), которого кн. Долгоруков знал лично. Автор послания, очевидно, опирается на реальные впечатления от события, бывшего с ним на самом деле, и описывает круг своих личных знакомых, живущих в Москве по соседству (за пятьсот шагов от его дома). Желая рассмешить своего корреспондента, кн. Долгоруков изображает ту часть московского светского общества, с которой адресат, судя по всему, хорошо знаком. Однако в тексте стихотворения нет никаких подробностей, сколько-нибудь конкретно указывающих на личность адресата. Перед нами прежде всего художественное произведение, в котором кн. Долгоруков следует жанровой специфике поэтического послания. Например, в послании, как отмечала М. Н. Виролайнен, «...вольный перебор предметов дружеской болтовни почти всегда придерживается определенного порядка (скажем, отказ от света тяготеет к началу послания, картина пира и смерти — к его концу)...» [1, с. 255]. «Послание к приятелю» совершенно соответствует этому наблюдению: тема отказа от света появляется в начале и формулируется в 13-м стихе: «Давно сию в углу, как в пустыне монах...», а тема пира отражена в стихах 217–220, в конце стихотворения, причем и она также разработана в сатирическом ключе: хозяин дождался, пока участники беседы разойдутся, и только после этого велел звать к столу:

...и видно у того догадочка была,
ждатся чтобы вся арава утекла
понеже балтовня убытку не наносит,
а там живой наклад, где всякой кушать просит [9, л. 71 об.].

В тексте «Послания к приятелю» нам не удалось обнаружить ясных указаний на его адресата. Если опираться на источник, содержащий текст «Послания к приятелю», в качестве возможного адресата стихотворения должно быть предложено имя М. П. Телегина, поскольку рукопись «Запрещенный товар...» содержит несколько поэтических посланий, два из которых адресованы Телегину (XVIII. «Послание к М. П. Телегину»). Писано в Александрове («Без книг в деревне жить, сообщество любя...») и XXXI. «Послание к М. П. Тел-ну». Москва — 1823. («Давно я не писал к тебе любезной друг!») — [9, л. 48–52 об., 84 об. — 87]).

Знакомство кн. Долгорукова с Телегиным состоялось не позднее 1807 г., когда поэт женился вторично и включил в круг своего общения родственников новой супруги. Мать Михаила Петровича Телегина, Екатерина Алексеевна Телегина, урожденная Безобразова (1757–?) [4, т. 2, с. 705], приходилась родной сестрой второй жене кн. Долгорукова Агриппине Алексеевне. Все последующие годы кн. Долгоруков поддерживал дружеские отношения с семьями своих племянников, М. П. Телегина и его сестры Степаниды Петровны Рахмановой. О биографии М. П. Телегина известно немного. В мемуарах кн. Долгорукова «Капище моего сердца...» есть отдельная статья, посвященная Телегину, в которой говорится: «Охота писать стихи, общая нам обоим, сделала нас приятелями: он часто писал их ко мне, а я к нему; его не печатают, потому что он не хочет, а из моих одно послание к нему находится в моих книгах. Вот все основание для связи. Всякое лето, когда я живу в деревне, я что-нибудь сочиню и к нему доставлю, подобных произведений у меня несколько хранится, но они не выдержат цензуры и потому лежат до времени под спудом» [3, с. 52 (04.03. «Телегин»)]. Из этого текста видно, что посланий кн. Долгорукова к Теле-

гину было несколько, и большинство из них автор не опубликовал из цензурных соображений. Поэтому вполне вероятно, что именно в рукописи «Запрещенный товар...», где автор собрал произведения, по его мнению, не выдерживающие цензуры, могут содержаться и другие послания, адресованные Телегину. Отмечая, что пожилой поэт в «Послании к приятелю» адресует к более молодому собеседнику, Черниговский высказывает гипотезу о том, что адресатом этого стихотворения также может быть М. П. Телегин: «Итак, мы полагаем, что адресат «Послания к приятелю» — М. П. Телегин, друг и родственник князя».

Д. Н. Черниговский, придя к этому выводу, продолжает анализировать состав рукописи: «Кроме того, в данном сборнике есть еще ряд эпистол, но уже без указания имен адресатов, в том числе и интересующее нас «Послание к приятелю». Можно было бы смело утверждать, что приятель этот М. П. Телегин, если бы в тетради «Запрещенный товар» не находилось «Послание приятелю вследствие разговора о преимуществе женщин и разнице веков прошедшего с настоящим» (1822). Из текста произведения ясно, что его адресат — ровесник и давний приятель Долгорукова, каковым М. П. Телегин быть не мог» [7, с. 45]. Добавим, что еще два послания в составе «Запрещенного товара...» адресованы к одному и тому же неназванному корреспонденту: «Письмо к приятелю из Малороссии» («Писавши то и се без мала тридцать лет...») и «Второе письмо к тому же приятелю из Малороссии» («Кто сеять не горазд, ни жита, ни овса...»). Можно предположить, что автор определенным образом отметил для себя, кому адресованы те или иные послания, обозначив, что два текста связаны с одним и тем же человеком, имя которого не названо, в заголовках двух других стихотворений прямо названо имя М. П. Телегина, одно послание адресовано некоему пожилому человеку, знакомому кн. Долгорукова с юных лет («Послание приятелю вследствие разговора о преимуществе женщин и разнице веков прошедшего с настоящим»), а остальные дружеские послания в составе рукописи содержат определенные указания на адресата («Дань благодарности домашним моим за подарок к именинам в Москве в Маие 1820 года» («Спасибо вам, жена, дочь, зять, и сыновья!»); «Стихи кормилице рабенка моего пасынка при ее с нами прощаньи» («Кормилица! не плачь, молись прилежно Богу...»). Москва — 1822; «Стихи на случай напечатанных Кн. В. в Инвалиде под названием «Мои желаний»» («Когда в красивой ты безделке...») — Москва — 1823). Вполне возможно, что подобная система адресации говорит о том, что эти группы текстов связаны с именами разных приятелей поэта, и нельзя исключить того, что «Послание к приятелю» не связано с лицами, упомянутыми в этой рукописи, в том числе, с именем Телегина.

Рассмотрим «Послание к приятелю» в контексте других поэтических посланий кн. Долгорукова, адресованных М. П. Телегину, которых всего известно шесть.

Среди этих посланий лишь одно небольшое стихотворение «М. П. Телегину из Венева» («У тещи мы в гостях ликуем — да и полно!...») было опубликовано кн. Долгоруковым в составе третьего издания собрания сочинений. Именно оно упоминается в «Капище...» [3, с. 360]. Поэт, находящийся в деревне Венево в гостях у своей тещи (бабки М. П. Телегина М. Я. Безобразовой), пишет приятелю в Москву послание-записку, в которой просит адресата не уезжать из Москвы в Волок, где находилось имение Телегина, до его возвращения, чтобы успеть увидеться лично. Из текста следует, что приятели постоянно общались, живя в Москве, затем расстались на пару недель и собираются после короткого свидания разъехаться на лето.

Еще два послания к Телегину содержатся в рукописи «Запрещенный товар...». Недатированное «Послание к М. П. Телегину. Писано в Александрове» («Без книг в деревне жить, сообщество любя...») [9, л. 48–52 об.; 10, л. 29–32 об.] кн. Долгоруков сочинил в имении второй супруги, где он в последние годы жизни часто проводил лето. Стихотворение представляет собой философское размышление, вызванное впечатлениями от прочтения книги, которую адресат послания рекомендовал автору.

Как отмечает Черниговский, «Послание к приятелю» между тем идейно и текстуально близко «Посланию М. П. Телегину» (1823), также находящемуся в сборнике «Запрещенной товар», кроме того произведения объединяет минорная тональность, характерная для Долгорукова, стоявшего на пороге смерти [7, с. 45]. В этом «Послании к М. П. Тел-ну» («Давно я не писал к тебе любезной друг!»), датированном 1823 г., автор с горькой иронией рассказывает о том, что ему не удалось заложить дом из-за того, что по вновь введенным нормам на размер домов в Москве дом кн. Долгорукова, который «строен в старину», оказывался больше, и все операции с недвижимостью были приостановлены до тех пор, пока он не будет уменьшен до установленного норматива. Стихотворение повторяет структуру «Послания к приятелю»: возобновление переписки («Давно я не писал к тебе любезной друг!»), жалобы на старческую немощь и отсутствие вдохновения, затем следует вставной эпизод, курьезная история из собственной жизни. Поэт рассказывает корреспонденту о нововведениях в Москве, из чего следует, что адресат послания, в данном случае, несомненно, М. П. Телегин, об этих нововведениях не знает. Кн. Долгоруков сообщает также о предстоящей свадьбе сына (для которой ему и понадобились деньги), что для адресата, очевидно, являет-

ся новостью. Судя по всему, в 1823 г. Телегин не находился в Москве и не был в курсе последних событий из жизни кн. Долгорукова.

В этом стихотворении поэт использует такой же способ сатирического изображения персонажа, что и в «Послании к приятелю». Не называя имени, он рисует портрет человека, по характерным деталям которого легко узнается конкретное историческое лицо, в данном случае князь Михаил Дмитриевич Цицианов:

Коммисиею сей какой то правит Князь
по ней имеют он со всей Москвою связь
с излучинами нос конструкции грузинской
есть вывеска что он породы Кахетинской
В Тифлисе челядин — и сенатор в Москве... [9, л. 86].

Еще три послания к Телегину содержатся в рукописи «Дополнение к Бытию сердца моего в 4-х частях или собрание моих сочинений из коих иныя были печатаемы отдельно после последнего издания в журналах иныя же не быв еще тиснуты готовятся к напечатанию. Москва — 1823 — май» [8]:

22. «Послание к М. П. Телегину» (писано в Москве 1820 — читано в обществе слов. и напечатано в трудах его). («Уж осень на дворе, и снег перепадает...») (Опубликовано под названием «Послание к приятелю» — [5]);

23. «Послание к тому же М. П. Тел-ину» (писано в деревне Шуйской). («При звуке двух десятков пушек...»);

24. «Послание к тому же М. П. Телегину писано в деревне Александрове» 1821. («Кто чувством сердца жив, не легким только дышит...»).

Эта рукопись представляет собой тетрадь, включающую 51 лист и содержащую стихотворения кн. Долгорукова, которые, очевидно, предназначались автором к печати, поскольку эти тексты названы автором «дополнением» к уже изданному собранию сочинений. Судя по всему, в этой рукописи содержатся стихотворения последнего периода творчества поэта — после выхода в свет последнего издания собрания сочинений (1818) до мая 1823 г. Если судить по расположению в рукописи трех текстов, адресованных Телегину, между ними может быть отмечена тематическая взаимосвязь, поскольку в их заголовках есть отсылки к названию первого из текстов («к тому же» М. П. Телегину). Нет оснований утверждать, что эта последовательность строго хронологическая, но такое расположение заставляет отнести все тексты примерно к одному этапу творчества кн. Долгорукова (период жизни в Москве после выхода в отставку).

«Послание к М. П. Телегину» (1820) («Уж осень на дворе, и снег перепадает...») напоминает личное письмо, облеченное в стихотворную форму. Поэт рассказывает о текущих событиях, своей литературной работе (переводе «Агафоклеса» Вольтера, сочинении «Капища...»), нескольких драматических пословиц, которые действительно имеются в творческом активе кн. Долгорукова), вспоминает веселые праздники прежних лет, сообщает о том, что болезнь помешала ему выехать на лето из Москвы. Темой послания становятся реальные происшествия прошедшего года: «Начав сие письмо мой главной был предмет, / По прошлогоднему тебе прислать отчет» [8, л. 35–35 об.]. Кн. Долгоруков описывает как новости события из своей жизни за 1820 г., из чего следует, что он не писал Телегину довольно давно, около года, и примерно столько же времени приятели не имели возможности общаться лично. Из текста следует, что 1820 г. кн. Долгоруков проводит в Москве, а Телегин, по-видимому, в своем имении Узорово, упомянутом в стихотворении.

В этом послании среди упомянутых представителей светского общества фигурирует персонаж с условным именем Дамон: «Взгляните, как Дамон доволен у себя / Ленивое свое спокойствие любя!» [8, л. 34]. Это имя во всем поэтическом наследии кн. Долгорукова встречается только дважды, и второе упоминание мы находим в «Послании к приятелю», предполагаемым адресатом которого также является Телегин. Нет веских оснований отождествлять с каким бы то ни было реальным историческим лицом имя Дамон, часто употреблявшееся в анакреонтической поэзии, однако этот факт нельзя оставить без внимания, поскольку он может косвенно свидетельствовать о взаимосвязи между «Посланием к приятелю» и «Посланием к М. П. Телегину» (1820), которое в 1822 г. было опубликовано автором без указания на адресата [5].

Другое стихотворение из этой рукописи «Послание к тому же М. П. Тел-ину» (писано в деревне Шуйской) («При звуке двух десятков пушек...») также представляет собой личное письмо, предназначенное прежде всего для прочтения адресатом, который в данный момент находится в своем имении «В Волоколамских сторонах». В нем кн. Долгоруков сосредоточивается на семейных делах, справляется о

здоровье сына Телегина, передает привет супруге Елизавете Петровне. Судя по содержанию этого стихотворения, в 1818–1821 гг. переписка между кн. Долгоруковым и Телегиным активизировалась: «...а мы с тех пор, когда расстались, / вот шесть недель! несаобщались» [8, л. 385 об.]. И далее:

Прошу, когда письмо получишь
в свободной час, коль не соскучишь
труд легкой на себя принять
ко мне ответ свой написать,
и с первой почтой — непременно,
Размером тем же — осьмисложно!!! [9, л. 40].

Ожидание ответа «с первой почтой» говорит о том, что в это время общение между приятелями было особенно тесным.

В 1821 г. кн. Долгоруков пишет еще одно «Послание к тому же М. П. Телегину писано в деревне Александрове» («Кто чувством сердца жив, не легким только дышит...»), также входящее в рукопись «Дополнение...». Делясь воспоминаниями о прошлом, поэт предаётся тоске по безвременно скончавшимся дочери Евгении, падчерице Алене, по покинувшему дом взрослым детям. Одиночество, печаль, мысли о бесплодной старости и неизбежной смерти не оставляют поэта, особенно в то время, когда он живет в деревне, где нет шумного многолюдного общества, которое так любил кн. Долгоруков. Подобные темы неоднократно затрагиваются поэтом в последние годы жизни, в том числе в посланиях к Телегину и «Послании к приятелю», где говорится: «Доехали меня — хворь! старость! — и печаль / Жить крайне тяжело — а свет покинуть жаль!» [9, л. 67 об. — 68].

Период между 1818 и 1823 гг. можно назвать, таким образом, временем активной переписки кн. Долгорукова с Телегиным. Очевидно, стихотворные послания связаны с тем временем, когда приятели находятся в разлуке: кн. Долгоруков пишет из Венева, шуйской деревни (Александрово), а Телегин проводит много времени в своем имении Узорово. В сохранившихся архивных материалах кн. Долгорукова нет ни одного послания к Телегину, которое было бы датировано 1822 г. Возможный перерыв в переписке с 1821 по 1823 г. может быть объяснен разными причинами, в том числе и тем, что в поэтическом наследии кн. Долгорукова есть и другие послания к М. П. Телегину, адресат которых напрямую не назван автором. В числе таких стихотворений вполне может быть «Послание к приятелю».

Литература

1. Виротайнен М. Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Амфора, 2007.
2. Долгорукий И. М., кн. Бытие сердца моего, или Стихотворения князя Ивана Михайловича Долгорукого. Изд. 3-е. В 4-х ч. М.: Издание книгопродавца А. С. Ширияева; В университетской типографии, 1817–1818.
3. Долгорукий И. М., кн. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни / Сост., ст., прим. В. И. Коровина. М.: Наука, 1997. («Литературные памятники»).
4. Долгоруков И. М., кн. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве, 1788-го года в августе месяце, на 25-м году от рождения моего... / Издание подготовили Н. В. Кузнецова, М. О. Мельцин. Отв. ред. В. П. Степанов. Т. 1–2. СПб.: Наука, 2004–2005. («Литературные памятники»).
5. Долгоруков И. М., кн. Послание к приятелю // Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. 1822 г. Ч. 1. Кн. 2. С. 129–143.
6. Пастушенко Л. М. Становление жанра дружеского послания в русской поэзии конца XVIII века (М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин) // Вестник КРАУНЦ (Серия «Гуманитарные науки»). 2012. № 2 (20). С. 78–86.
7. Черниговский Д. Н. Типология жанровых форм стихотворной сатиры в творчестве И. М. Долгорукова // Анализ художественного произведения. М.: Прометей, 1992. С. 40–49.

Архивные материалы

1. Долгоруков И. М., кн. Дополнение к Бытию сердца моего в 4-х частях или собрание моих сочинений из коих инья были печатаемы отдельно после последняго издания в журналах инья же не быв еще тиснуты готовятся к напечатанию. Москва — 1823 — май // ОРКиР НБ МГУ. Ф. 39. 1 Рк 175³. Рук. 37.
2. Долгоруков И. М., кн. Запрещенный Товар или потаенное собрание тех моих сочинений коих я или не хотел или не мог выпустить в свет // ОРКиР НБ МГУ. Ф. 39. 1 Рк 175². Рук. 36.
3. Долгоруков И. М., кн. Стихотворения, манускрипты, статьи, заметки и др. произведения Долгорукова И. М. // РГАЛИ. Ф. 1064. Оп. 1. Ед. хр. 1.

ЗАБЫТЫЙ ДРАМАТУРГ ПУШКИНСКОГО ВРЕМЕНИ АЛЕКСАНДР УЛЫБЫШЕВ

В статье очерчены контуры драматургического творчества А. Д. Улыбышева, известного в первой половине XIX века музыкального критика и знакомого Пушкина по «Зеленой лампе». Упомянуты девять литературных произведений. Подробнее автор останавливается на комедии Улыбышева «Вздыхатель без денег». Эта пьеса была впервые издана в 2014 году Нижегородским государственным университетом в рамках проходившего в Нижнем Новгороде первого фестиваля «Улыбышевские ассамблеи».

Ключевые слова: Улыбышев, театр, домашний театр, комедия, водевиль, «Вздыхатель без денег», самоирония.

V. Y. Belonogova
Nizhny Novgorod, Russia

FORGOTTEN DRAMATURGIST OF THE PUSHKIN'S TIME ALEXANDER ULYBYSHEV

This article outlines the contours of dramaturgic work of well-known in XIX century music critic and Pushkin's friend from «Green lamp» A. D. Ulybyshev. There will be mentioned nine literary works. The author particularly talks about the Ulybyshev's comedy «Poor heartsick lover». This play was published for the first time in 2014 by Nizhegorodsky state university within the framework of the first festival «Ulybyshev's assemblies», which was held back then.

Key words: Ulybyshev, theatre-goer, home theatre, comedy, vaudeville, «Poor heartsick lover», self-irony.

Тема А. Д. Улыбышева до последнего времени существовала в литературоведении только в связи с тем, что судьба будущего музыкального писателя пересеклась в молодости с судьбой Пушкина. Оба они в 1819–1820 годах были членами литературно-театрального кружка «Зеленая лампа» в Петербурге. И предметом изучения становились, в основном, политические, в либеральном духе статьи этого автора, читанные им на собраниях в доме Н. В. Всеволожского. Связь его с Пушкиным нередко преувеличивалась, хотя свидетельств их общения — попросту нет, кроме устного упоминания А. О. Смирновой-Россет об их беседе о Моцарте в гостиной Карамзиных, да еще, может быть, пушкинской зарисовки, сделанной с натуры на одном из заседаний «Зеленой лампы», когда председательствовал Улыбышев.

Александр Дмитриевич Улыбышев (1794–1858) — глубокий знаток театра, известный в 1820-е годы музыкальный критик и музыкант-любитель, позже автор фундаментальных трудов о Моцарте и Бетховене, упоминаемых до сих пор во всех учебниках по истории музыки. Он писал о музыке и музыкантах в те времена, когда об этом у нас писали редко, что дает полное право судить о нем как об одном из зачинателей музыкальной критики в России. И именно в этом качестве он вошел в историю русской культуры, хотя настоящего исследования его музыкально-критического наследия тоже пока нет.

В молодости Александр Дмитриевич, весьма успешный чиновник Российского иностранного ведомства, входил в столичный интеллектуальный бомонд. Участвовал в редактировании периодических изданий МИДа на французском языке, печатался в других газетах и журналах. Да, он был членом, а в каком-то смысле, даже одним из идеологов околосексантистского кружка «Зеленая лампа», если учесть, что его утопия «Сон» о будущем России, читанная и одобренная соратниками, была, по-видимому, выражением общего мнения «лампистов». Он вращался в кругу литературных и музыкальных знаменитостей, в числе которых были М. И. Глинка, М. Ю. Виельгорский, А. С. Грибоедов, А. А. Дельвиг, Н. И. Гнедич, В. Ф. Одоевский и другие.

Но в 1830 году Улыбышев внезапно покинул столицу и уехал в свое нижегородское имение Лукино. Занялся хозяйством и сочинением книги о своем любимом Моцарте. А чуть позже, переехав на жительство в губернский Нижний, основал свой музыкальный и театральный салон, ставший одним из самых заметных культурных явлений середины XIX века в Нижнем Новгороде. Это факты общеизвестные.

Гораздо меньше известно о литературном и литературно-критическом творчестве Улыбышева. Основной трибуной его как литературного критика до отставки была издаваемая с 1825 года Министерством иностранных дел франкоязычная газета «Journal de St.-Petersbourg», где Улыбышев был основным

автором «фельетона». Интерес у читателей вызвала, например, его статья о поэме И. И. Козлова «Чернец», вышедшая в «Journal de St.-Petersbourg» в мае 1825 года. В ней критик подчеркивал обостренную нравственную доминанту в характере героя Козлова, что, по его мнению, отдаляло поэта от тогдашнего «властителя дум» Байрона. Заинтересованно отзывались об этой улыбышевской статье Никита Муравьев, А. И. Тургенев в переписке с П. А. Вяземским. В те же 1820-е годы Улыбышев пишет статьи о творчестве И. А. Крылова, И. И. Дмитриева, Д. И. Хвостова. Несколько литературно-критических публикаций в столичной периодике относятся к нижегородской поре Улыбышева.

Единственным опубликованным произведением Улыбышева-литератора до последнего времени была его историко-бытовая драма в пяти действиях 1850 года «Раскольники», появившаяся в «Русском архиве» спустя почти тридцать лет после смерти автора [8] и практически не имевшая печатных откликов, исключая упоминания в биографических очерках А. С. Гациского и Г. А. Лароша.

Рукописи еще трех его пьес сохранились в петербургских и московских архивных фондах. Другие упоминаются в мемуарах современников и письмах. В последние два десятилетия появилось несколько публикаций о литературно-критическом и собственно литературном творчестве Улыбышева: статьи Т. А. Зайцевой, Н. М. Сперанской, Н. В. Рязановой, П. Е. Яниной. Позволим себе упомянуть и несколько наших работ на эту тему.

Цель настоящей статьи — очертить контуры литературного, в первую очередь, драматургического творчества Улыбышева. Подробнее остановимся на пьесе «Вздохатель без денег», которая была издана нами в 2014 году в рамках проходившего в Нижнем Новгороде первого фестиваля «Улыбышевские ассамблеи», посвященного 220-летию писателя [6]. Тогда же пьеса была поставлена на сцене Учебного театра Нижегородского театрального училища им. Е. А. Евстигнеева.

Итак, вторым после музыки увлечением Улыбышева было писательство. «Легче пьяница закоренелый откажется от кабака, чем писатель от чернил. Вдруг страсть к литературному делу опять овладела мною <...>, — писал он в дневниковых Записках, относящихся к 1843–1844 году. — Материалы к повести или роману <...> были у меня давно готовы. Выбрал заглавие: Последняя любовь, быль-небылица, и пустился с Богом. Такой вздор писать несколько легче, чем биографию Моцарта, да притом же я нахожу, что по-русски как-то само собою пишется. Язык чудесный, а, по-моему, в миллион раз лучше французского, исключая ученые предметы и светский разговор. А для печати ли это будет? Право не знаю; только ни в коем случае не выставлю своего имени» [7, с. 189]. В тех же дневниковых записях и приблизительно в то же время Улыбышев дважды обращается к образу своей возлюбленной, «Медицейской Венеры». О «последнем романе моей жизни» он рассказывал во время пребывания в Петербурге зимой 1843 года М. И. Глинке. И тот даже «обещал сочинить на этот случай пьесу» [7, с. 179]. Возможно, Улыбышев собирался обратиться в своей повести к эпизодам собственной жизни. Ведь лирическая составляющая будет присутствовать во многих его беллетристических вещах.

В целом, известно о девяти литературных произведениях Улыбышева. Кроме уже упомянутого замысла повести «Последняя любовь» (был ли он воплощен, мы не знаем) — это восемь пьес, над которыми он работал. «Вздохатель без денег» (1848–1856), «Раскольники» (1850), «Тяжба» (1852), «Долг платежом красен» (1852), «Чудак» (1856), «Женихи-соперники» (1857), «Певица» и «Выборное жертвоприношение» (1850-е годы).

Пьеса «Раскольники» выделяется в этом ряду. Она отличается по жанру от других известных драматургических опытов Улыбышева, преимущественно комедий. «Раскольники» — историко-бытовая драма. Она, действительно, полна остроты и драматизма (при некоторой, впрочем, замедляющей действие тяжеловесности монологов). Ее Улыбышев больше других желал видеть напечатанной, стремясь поделиться с читателями своими представлениями о справедливой государственной власти и о волновавшей его теме раскола. Поэтому, видимо, биограф писателя А. С. Гацкий и представил именно ее к публикации в «Русском архиве».

Стержнем пьесы является любовный конфликт. Любовный треугольник — внук старовера Филимона Абрамова Егор, его красавица-жена Маша, прозванная за редкую красоту Жемчужиной, и приехавший в отцовское имение в село Отшелино молодой гусарский полковник Александр Троезерский. Чувство, возникшее между Машей и молодым барином, стало причиной трагедии. Егор убивает соперника. Однако история выходит за рамки любовного конфликта. Потому что происходит она на фоне острого противостояния в Отшелинской округе приверженцев официального православия и староверов, душой и идеологом которых был дед убийцы Филимон Абрамов. Он берет на себя грех внука, и тема нравственной ответственности человека за свои поступки и моральных принципов приверженцев старой веры выходит на первый план.

Критик Г. А. Ларош упрекал автора «Раскольников» в недостатке художественности в описании характеров. Но ценность этой пьесы, задуманной, скорее всего, как «драма для чтения», составляют искренняя взволнованность автора, оригинальный сюжет из народной истории раскола и типажи старообрядцев. Живший в это время в Нижнем В. И. Даль делился с ним книгами по этой теме, но реальных староверов Улыбышевы и сам знал в округе своего Лукина-Отшелена. Об этом вспоминал впоследствии один из его сыновей¹.

В конце 1840-х и в 1850-е годы на домашнем театре у Александра Дмитриевича ставились его комедии на нижегородскую «злобу дня». Среди них — «Певвица», пьеса игривая и добродушная. Гациский вспоминал: «Сатира в этой пьесе была однако не оскорбительна и до того добродушна, что роль учителя музыки Нотенфрессера исполнял К. К. Эйзерих (к слову сказать, учитель Милия Балакирева — В. Б.), с которого она и была списана» [2, с. 196]. Этого не скажешь о другой «нижегородской» пьесе, созданной по следам местных выборов уездного предводителя дворянства и сыгранной на домашней сцене в доме Улыбышева, — «Выборное жертвоприношение». Об этом язвительно-сатирическом действе, где главный претендент на пост предводителя генерал А. П. Козлов был выведен под именем Козлищева, вспоминал очевидец М. П. Веселовский². Были, по-видимому, и еще пьесы, писанные «для своих», то есть для домашней сцены.

Возможно, в каком-то смысле, стимулом к драматургическому творчеству Улыбышева и была поначалу эта потребность пополнить «домашний» репертуар. «На первые свои опыты в драматической форме, — писал Гациский, — Александр Дмитриевич смотрел очень легко и серьезно занимался ими только со стороны практики в русском языке... Исключение в первом отношении составляла последняя драма, которую он писал с большой любовью и в которой выводил на сцену старообрядцев...» (имеется в виду пьеса «Раскольники» — В. Б.) [1, с. 61].

Впрочем, о напечатании и постановке на профессиональной сцене в Петербурге некоторых других своих драматических опытов Улыбышев впоследствии тоже хлопотал. Профессором Петербургской консерватории Т. А. Зайцевой опубликованы письма Улыбышева к редактору журнала «Пантеон» Ф. А. Кони и архивные документы, касающиеся цензурной истории его комедий «Долг платежом красен» и «Чудак».

Первая из этих пьес «Долг платежом красен» — о музыке (два других предполагаемых названия ее «Женихи с голосом, или Итальянская и немецкая музыка», «Дилетанты, или Знатоки в музыке»). Автор предполагал, что она будет напечатана в «Пантеоне», однако Кони, высоко оценив комедию, представил ее в театральную цензуру, считая достойной сцены Александринского театра. И пьеса была разрешена к постановке. Однако поставлена так и не была. Дело в том, что она предполагала исполнение певческих партий не обычными водевильными исполнителями, а оперными певцами, только тогда был бы раскрыт в полной мере конфликт между женихами, сватающимися к дочерям помещика Бугоркова, один из них был приверженец Итальянской школы пения, другой — Немецкой. «Оперная русская труппа никогда не сходится с драматической, — объяснял Улыбышеву знаменитый актер-комик А. Мартынов, — а без этого соединения наше представление невозможно» [3, с. 33].

Представленная в театральную цензуру III отделения в 1857 году комедия в пяти действиях «Чудак», напротив, не была допущена к постановке. Так как автор отказался смягчить сцены, изображающие аристократа Юлово-Нагаткина, щедро наделенного самыми отрицательными качествами, и сцены, выставляющие напоказ продажность подьячих и ненависть русских к англичанам во время обороны Севастополя. В центре коллизии этой пьесы снова соперничество двух сватающихся к дочери богатого помещика женихов — честного дворянина-писателя Сурского и коварного и бездушного князя. Однако тема литературного труда и авторского права здесь не менее важна. Рукопись этой пьесы была выявлена недавно в Театральной библиотеке Петербурга и прокомментирована Н. М. Сперанской [5].

Рукописный текст еще одной неопубликованной комедии Улыбышева обнаружен этой же исследовательницей в РГАЛИ. Это «Тяжба». «В соответствии с классической моделью комедии, — пишет в своей обстоятельной статье о драматических опытах Улыбышева Н. М. Сперанская, — морально-сатирическая линия развивается параллельно любовной, переплетаясь с ней. Как в «Ябед» Капниста, главная героиня является дочерью несправедного судьи. Линия сватовства двойная, поскольку у Тумакова две дочери на выданье, и одна из них ведет двойную игру, лавируя между двумя женихами, а другая притворяется дурочкой, чтобы избежать навязанного брака. <...> Один из персонажей «Тяжбы», граф Струйский, действительный статский советник, «страстный дилетант», «один из первых любителей-артистов России» имеет своим прототипом автора. После благополучной любовной развязки следует аналог классического вмешательства высшего правосудия» [5, с. 453].

¹ РО РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Д. 1713. Л. 53.

² Записки М. П. Веселовского // РО РНБ. Ф. 550. F. IV. 861. Л. 272 об. 273.

О последней своей пьесе — «Женихи-соперники» Улыбышев пишет в письме М. А. Балакиреву в декабре 1857 года, то есть незадолго до смерти. Он хотел видеть ее напечатанной в «Русском вестнике» или «Отечественных записках». Просит Балакирева о содействии [4, с. 136–137]. Но и она осталась неопубликованной. Ее рукопись утрачена.

Наконец, обратимся к «Вздохателю без денег». Эта комедия сохранилась в нескольких редакциях, которые находятся в Рукописном отделе РНБ в Петербурге и в РГАЛИ. Два ранних списка предваряются довольно многозначительным предисловием автора. Вот небольшой фрагмент из него.

«Русская публика, составленная, на половину, из жертв отечественного правосудия и отечественного благочиния, рукоплескала с восторгом автору (речь идет об «основателе нынешней литературной школы, прозванной натуральной», Н. В. Гоголе — В. Б.) как своему мстителю за бесчисленные обиды, притеснения и грабежи. <...> Один Русский (Улыбышев имеет в виду себя — В. Б.) предложил себе следующую задачу. Какое было бы естественное развитие новой литературной школы, при условиях менее стеснительных для книгопечатания <...> Практическим решением этого вопроса сделались, следуя одна за другой, <...> три пьесы: Вздохатель без денег, Тяжба и Раскольники (две первые — комедии, третья — драма), составляющие между собой род трилогии, не по сюжету, а по единству общей идеи, осуществленной в различных формах <...>. Единственная цель сих сочинений обозначать те места, через которые долженствовала проходить дорога, указанная Капнистом и Гоголем, но ныне замкнутая грозными шлагбаумами у самой заставы <...>».

Итак, «общей идеей» «Вздохателя без денег» (с самого начала работы не предназначавшегося автором для печатания, если верить предисловию) было обличение российских социальных зол на примере одного провинциального города, желание «показать, чем бывают у нас Губернатор и Градская Полиция», «что такое наше Правосудие и наши судьи»³.

В чем суть интриги? Некий князь Надувальский (во второй редакции это князь Фиглярин), любимчик губернатора, аферист, сначала выгнанный из полка, потом высланный из столицы в провинцию под надзор полиции, — взялся выручить своего приятеля, «помещика, губернского льва и неизданного поэта 32-х лет» Евстафия Алексеевича Облизкина. А именно — раздобыть ему за день и 300 рублей денег, и вино, и угощение, и даже новую мебель, чтобы тот смог осуществить безумный проект роскошного обеда для Дамы своего сердца Амалии Карловны Пичужкиной, примадонны местного театра. Взялся просто так, от скуки или из спортивного интереса, просто «потому что это невозможно». И преуспел. Ведь, по словам Облизкина, «самые осторожные кошельки города ему всегда открыты, хотя он никому не платит», «мастеровые работают на него даром, а купцы отпускают в долг, сколько ему угодно» [6, с. 67]. В ходе действия разворачивается картина провинциальных нравов и обычаев; причем задействованы самые разные слои общества: губернская администрация, чиновники, помещики, полиция, актеры, торговцы, слуги.

Нижний Новгород, как и в «домашних» памфлетах Улыбышева на злобу дня, просматривается всюду. Во-первых, в названии города, где происходит действие пьесы. В ранней редакции это Новотатарск (намек на происходившего из рода татарского мурзы губернатора М. А. Урусова, с которым Улыбышев не ладил). В другой редакции это Ашаров, по названию одной из главных улиц города Ошарской или Ошары.

В некоторых действующих лицах угадываются нижегородские прототипы. В примадонне Амалии Карловне Пичужкиной нижегородцы узнали бы Эвелину Карловну Шмитгофф, молодую актрису, начавшую как раз в конце 1840-х годов выступать на подмостках местного театра и имевшую большой успех. А начало работы над пьесой — 1848 год. В пьесе упоминается некий плутоватый Плутченкин, который якобы «служит Отечеству верой и правдой», потому у него и деньги всегда есть. Но как раз в эти годы пост нижегородского вице-губернатора занимал Борис Ефимович Прутченко, чья фамилия так легко «рифмуется» с фамилией, упоминаемой Облизкиным. Прототипом светского льва и афериста князя Фиглярина мемуарист М. П. Веселовский считал известного в нижегородском «высшем свете» князя Л. А. Гагарина⁴.

Многие из тех, кто уже имел возможность прочесть опубликованную пьесу Улыбышева или увидеть ее на нижегородской сцене, обратили внимание на некоторое сходство его князя Фиглярина с обаятельным аристократом-аферистом Кречинским, персонажем А. В. Сухова-Кобылина. Кстати, в пьесе тоже фигурирует солитер, бриллиантовая булава, данная князем в залог Подшлепникову. Заметим в скобках, что именно в те же самые годы, когда Улыбышев писал своего «Вздохателя», Сухово-Кобылин в нижегородской же Выксе, где его отец служил управляющим знаменитых Выксунских заводов, писал «Свадьбу Кречинского». Не будем рисковать, предполагая их встречу. Но дорога на Выксу шла мимо Лукина.

³ РГАЛИ. Ф. 1345. Оп. 1. Д. 619. Л. 2–11.

⁴ Записки М. П. Веселовского // РНБ РО. Ф. 550. F. IV. 861. Л. 264.

А возможно, Улыбышев тоже слышал что-то из выксунских преданий о местном лесничем, разорившемся дворянине, «весьма ловком» красавце, ловце «бешеных денег», не раз надувавшем барина. Впрочем, «кречинских» в эту пору было много.

Но обратимся к другим персонажам «Вздохателя». Особое значение имеет еще одна пара. Губернатор Мурзаханов в первом варианте пьесы — это явно нижегородский губернатор М. А. Урусов. (Кстати, в перечне «домашних» пьес Улыбышева Гациский упоминал острые сатиры, среди персонажей которых выступал некий князь Мурза-хан [2, с. 196], это косвенно свидетельствует о том, что «Вздохатель» писался тоже, по-видимому, для домашней сцены). Ему противопоставлен положительный герой Юрий Александрович Кудьменский. Как и губернатор, это персонаж внесценический, закулисный, и он, бесспорно, несет в себе черты автора. Об этом свидетельствует и говорящая фамилия (на реке Кудьма располагается улыбышевское Лукино), и упоминание книги о Моцарте, и узнаваемая собственная его, Улыбышева, несправедливая тяжба и собственные его распри с начальником губернии. Его суждения, в pendant губернаторским, повторяют в пьесе другие, но черты героя-резонера, хотя и остающегося «за кадром», налицо. Однако линия «Мурзаханов — Кудьменский» при переделке пьесы автором изымается. Их имена в поздней редакции не появляются (за исключением единственного упоминания Кудьменского в перечислении завязанных ашаровских театралов).

Почему это происходит? Дело в том, что в 1854 году М. А. Урусов покидает свой пост, а вскоре нижегородским губернатором и вовсе станет бывший декабрист и либерал А. Н. Муравьев, которого Улыбышев называл в письме Балакиреву «добрым и благородным стариком, с которым я истинно подружился» [4, с. 135]. И первоначальная острая полемика с губернатором просто теряет актуальность. Социально-обличительная составляющая сюжета вообще ослабляется. Но пьеса от этого только выигрывает.

Потеряв в «социальной заостренности» и идейной нагрузке, она становится легче, динамичнее. Из нее убраны длинноты. «Вздохатель» становится просто веселым водевилем. При этом в нем остается красочно выписанный контекст провинциального города с его нравами и обычаями, остается злободневность.

Предисловие к раннему варианту этой пьесы было использовано в одной из поздних литературно-критических статей Улыбышева. Это «Письмо редактору», опубликованное в «Музыкальном и театральном вестнике» в апреле 1856 года. Многие положения этой статьи суть программные положения эстетической позиции ее автора. Например, мысли о «натуральной школе» и «гоголевском направлении» в литературе. Статья формулирует коренные отличия улыбышевской позиции от позиций «реальной критики».

«Есть русские повести, — пишет в ней Улыбышев, — похожие на опись движимого или недвижимого имущества, или на дневник, писанный не для публики и наполненный самыми пустейшими и утомительными подробностями <...>. Большая часть наших писателей-натуралистов, кажется, и не подозревают, что первое условие всякого литературного и художественного произведения есть известная степень идеализации, или уклонения от истинно-натурального <...>. Автор должен подражать актеру, дабы характеры, им созданные, казались живыми и натуральными, при волшебном освещении искусства <...>. Рабски копировать натуру, значит, быть маляром, а не живописцем, писакой, а не писателем» [9, с. 332].

Так что, хотя, на первый взгляд, Улыбышев и тяготеет к демократической, обличительной литературе, близкой «натуральной школе», сходство это кажущееся. И в определившемся как раз в это время противостоянии, условно говоря, «пушкинского» и «гоголевского» направления в литературе зрелый Улыбышев, по сути, приверженец начала пушкинского с его приоритетом собственно художественных ценностей над социальной идеей. Сама же пьеса «Вздохатель без денег» полна литературной игры, литературных намеков (на гоголевского Хлестакова, например), уморительных сцен с переодеваниями, ухаживаний и потасовок. В ней сверкает ирония и самоирония, одно из высших проявлений того, что принято называть игрой ума.

В самом деле, исчез автопортретный персонаж «Вздохателя» помещик Кудьменский. Но узнаваемые черты автора, только слегка окарикатуренные, неожиданно мелькают в образе одной из жертв аферы — чиновника Фаддея Сысоича Подшлепникова. Это он, словно Хлестаков, рассказывает о своих успехах в Петербурге, о том, как играл в карты с министрами и послами. Подшлепников тоже покинул внезапно столицу и тепленькое местечко в министерстве, его отправляют в провинцию. Зачем? Оказывается, улучшать порядок оформления бумаг и вводить изящный слог в официальную переписку в местных присутственных местах. Да и вообще насаждать, так сказать, столичную культуру, этикет, манеры в местных гостиных и вкусы в местном театре. Только делает он это как-то не авантно, а попросту говоря, топорно. Но его кресло в зале здешнего театра как раз крайнее справа в первом ряду. Совсем как у самого Улыбышева, известного театралла и меломана, законодателя театральных мод в Нижегородском театре.

Если говорить о творчестве Улыбышева-драматурга в целом (исходя из сохранившихся неполных сведений), то кроме явного преобладания водевильно-комедийного жанра и сатирической составляющей в

его пьесах, можно отметить и еще одну характерную черту его «почерка». У него нет ни одной вещи, написанной «мимо себя», как говорил Гоголь. Это касается близких его собственной жизни сюжетов и событий, это касается поднимаемых им проблем, которые, прежде всего, волновали его самого. Несовершенство общества, в котором он жил, и государственного устройства в России, тема нравственных принципов и порядочности человека, наконец, тема творчества, профессионального и любительского — музыка, театр, литература. Одним словом, все, что делало его собственную жизнь более полнокровной и гармоничной.

Литература

1. Гацкий А. С. Александр Дмитриевич Улыбышев. 1794–1858 // Русский архив. 1886. № 1. С. 55–68.
2. Гацкий А. С. Нижегородский театр (1798–1867) // Гацкий Александр. Нижегородский летописец. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородская ярмарка, 2001. С. 159–254.
3. Зайцева Т. Улыбышев и театр // Музыкальная жизнь. 1994. № 9. С. 30–33.
4. Письма А. Д. Улыбышева // Музыкальная старина. Сб. статей и материалов для истории музыки в России, издаваемый Ник. Финдейзенем. Вып. VI. СПб., 1911. С. 116–140.
5. Сперанская Н. М. Александр Дмитриевич Улыбышев и его драматические опыты // А. М. П. Памяти А. М. Пескова. М.: РГГУ, 2013. С. 431–462.
6. Улыбышев Александр. Вдыхатель без денег. Быль-небылица в драматической форме и в трех действиях / Публикация, вступительная статья и комментарии В. Ю. Белоноговой. Нижний Новгород: ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2014.
7. Улыбышев А. Д. Записки // Звезда. 1935. № 3. С. 174–197.
8. Улыбышев А. Д. Раскольники. Историко-бытовая драма в 5-ти действиях // Русский архив. 1886. № 1. С. 1–154.
9. Улыбышев А. Письмо к редактору // Музыкальный и театральный вестник. № 17. С. 331–332.

УДК 821.161.1

М. Г. Пономарева
Ярославль, Россия

ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ «БЫЛИ» В ТВОРЕСТВЕ Н. А. ПОЛЕВОГО

Большую часть своих произведений Н. А. Полевой определял как «были», хотя среди них можно выделить как исторические романы, простонародные повести, так и драматургические произведения. Кроме того, в произведениях неоднократно можно встретить размышления автора по поводу соотношения жанров романа, сказки, «были» и «небыли». Все это позволяет говорить о сознательном выборе жанра писателем и о возможности выделения инварианта и вариантов данной жанровой модели.

Ключевые слова: жанр, быль, Н. А. Полевой, сказка-новелла, ментальная модель, исторический роман, историческая повесть, инвариант.

M. G. Ponomareva
Yaroslavl, Russia

GENRE MODEL OF «TRUE STORY» IN N. A. POLEVOY'S WORKS

N. A. Polevoy has given definition «byl» (the true story) to the most part of the works though it is possible to distinguish from them both historical novel, demotic stories and dramaturgic works. Besides, it is possible to meet in some works author's reflections concerning a ratio of genres of the novel, the fairy tale, «byl» (the true story) and «nebyl». All this allows to speak about the conscious choice of a genre by the writer and about a possibility of allocation of an invariant and modifications of this genre model.

Key words: genre, «byl» (the true story), N. A. Polevoy, fairytale-novel, mental model, historical novel, historical story, invariant.

Дефиниция «быль» не имеет в литературоведении жесткой, однозначной традиции использования. Этот термин однозначно интерпретируется только в системе фольклорных жанров (например, в «Словаре литературоведческих терминов» быль (бывальщина) — жанр устного народного творчества: рассказ о действительном происшествии, случае, имевшем место в действительности) [1]. Однако в первой половине XIX века как писатели первого ряда, так и второго, и третьего, могли определять жанр своих произведений как «быль».

Жанровой дефиницией произведений этого периода может быть и устойчивая бинарная оппозиция жанровых дефиниций, где первым членом будет «быль», а вторым «небылица» или «сказка». А. Н. Соколов считает, что «термин *быль* (Выделено автором. — М. П.) как синоним *сказки* (Имеется в виду жанр литературной сказки, весьма распространенный в русской литературе на рубеже XVIII–XIX вв. — М. П.) появился, по-видимому, из желания подчеркнуть жизненную, бытовую достоверность этого жанра, существенно отличающегося от сказки в традиционном смысле, как произведения, основанного на далеком от реальной действительности вымысле» [15, с. 8]. Исследователь приводит едва ли не самое раннее использование этого жанрового определения по отношению к одноименному стихотворению А. В. Нарышкина, опубликованному в 20 номере журнала «Полезное увеселение» за 1761 год. В 1794 году Н. М. Карамзин определил жанр поэмы «Илья Муромец» как «богатырская сказка» [6, с. 149], однако в самом начале ее уже говорит о том, что перед читателями «смесь былей с небылицами» [6, с. 150], которую он противопоставляет мифологии, отказываясь в ней «черпать дивных, странных вымыслов». В этом случае семантически значимым становится фон, на котором воспринимается писателями дефиниция «быль»: она определяется не сама по себе, а по отношению в данных примерах к «небылицам», которые в ближнем контексте имеет еще один синоним — «сказка». Члены бинарной оппозиции и противопоставлены в таком сочетании и в то же время объединены совместным существованием в тексте или ряде текстов. На первый план в дефиниции *быль* этом случае выходит не «достоверность» повествования, а его родство с народной традицией.

Отметим, что жанровая дефиниция «быль» оказалась устойчивей традиции определять жанр произведения как «истинная повесть», традиции, которая оформилась в рамках сентиментализма у последователей Н. М. Карамзина. Эти две дефиниции в какой-то момент литературного развития были чрезвычайно близки друг другу, но тем не менее не тождественны. «Истинность» повести определялась обращением автора к оценке событий с позиции искренности человеческих переживаний, идущих часто вразрез с установками человеческого общества. «Истинная» повесть скорее обещает изображение чувствительных переживаний героев, чем отсутствие вымысла. Н. М. Карамзин определил «Бедную Лизу» как «печальную *быль*», поставив акцент на «истинности» рассказанного им: «Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в ЭрASTE — готов проклинать его — но язык мой не движется — смотрю на него, и слеза катится по лицу моему. Ах! Для чего пишу не роман, а печальную *быль*?» [5, с. 619]. «*Быль*» же в более широком понимании не предполагает обязательного присутствия элементов чувствительного повествования, в ней намного важнее установка на воссоздание народной точки зрения.

Называя свои произведения «былями», писатели первой половины XIX века могут брать за *основу сюжета* и старый анекдот, и фантастическую историю, и фольклорные быличку, бывальщину или даже предание. Можно также отметить и то, что использование авторами данной жанровой дефиниции далеко не всегда может быть результатом серьезной рефлексии. В целом ряде случаев это было не более, чем данью традиции, моде. В 1848 году К. П. Масальский напишет «*Быль 1703 года*», закончив ее словами: «Что сделалось с Ильей Сергеевичем, Карлом Карловичем, Василием и Густавом, мы сказать вам не можем. Вероятно, они давно уже умерли. Бумажные нимфы, вызванные из шкафа вместо дриад из десяти древних лип, ничего не говорят: женился ли Василий и влюбился ли в кого-нибудь Густав. К старинной были мы ничего выдуманного прибавлять не хотим» [11, с. 307]. Эта ссылка в финале произведения на традицию «старинной были» почти условна, так как уже не может повлиять на восприятие сюжета читателем и, скорее, «лукаво» мотивирует отказ рассказчика от продолжения и завершения сюжета.

Существовавшая традиция использования термина «быль» (а также противопоставления «были» и «небылицы»), хоть и не имевшего к этому времени четкой дефиниции, по всей видимости, и повлияла на активное обращение авторов к нему в первой половине XIX века. «Были» этого времени могли быть как прозаическими, так и стихотворными. Так, Н. Гнедич мог определить жанр стихотворения, сюжет которого был основан на многочисленных рассказах о кровавой мести и убийствах в горских племенах, как «Кавказскую *быль*». Н. В. Гоголь в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки» «былями, рассказанными дьячком ***ской церкви», называет «Заколдованное место» [4, с. 188], «Пропавшую грамоту» [4, с. 78] и «Вечер накануне Ивана Купалы» [4, с. 39], делая тем самым акцент как на народной природе текстов. В фольклористике для определения данного жанра существует другая дефиниция — «быличка» — «суеверный мемуарат». В. Карлкоф определяет как «московскую *быль*» «Колдунью и двенадцать дочерей», произведение, полностью основанное на вымысле. «Былями» называют свои повести и романы как хорошо известные писатели-романтики О. Сомов («Гайдамак»), А. Бестужев-Марлинский («Мулла Нур», «Аммалат Бек») и М. Н. Загоскин («Кузьма Петрович Мирошев. Русская *быль* времен Екатерины»), так и почти забытые уже Н. Бобылев («Чингисов столб», «Джарго Аега») и Н. С. Щукин («Ангарские пороги»). В мартовском номе-

ре «Библиотеки для чтения» за 1857 г. было опубликовано произведение «Упырь на Фурштатской улице» с характерным подзаголовком «быль XIX столетия»).

Как нам представляется, «быль» в первой половине XIX века могла пониматься писателями как жанр, в котором (1) реализуется установка на невымышленное, достоверное изображение предмета; как (2) жанр, в котором представлен народный взгляд на события; как (3) жанр, основой сюжета в котором будет частный случай, случай из жизни.

Третье значение отличается от первого акцентом на единичность произошедшего, его незначительность. Второе представление предполагает, как правило, обращение писателя к сказовой повествовательной форме, где может быть реализована установка на устное, народное слово. Достоверность изображаемого в этом случае определяется не документальностью, не обращением к фактографии, а той достоверностью, которая характерна для фольклорных произведений, где правда объединена с вымыслом, потому что важна не фактография, но оценка события с народной точки зрения. Важен нравственный вывод, который выявляет глубинные, сокровенные верования и предрассудки народа.

Наиболее частотной в этот период эта жанровая дефиниция становится в творчестве Н. А. Полевого, который относит ее к самым различным произведениям: историческим повестям «Повесть о Симеоне, Суздальском князе» и «Краковский замок», народным повестям «Мешок с золотом» и «Сохатый» (жанровый подзаголовок «сибирское предание», но в самом тексте встречается и определение «быль»), историческому роману «Клятва при Гробе Господнем», повестям из сборника «Мечты и жизнь» (полное название — «Мечты и жизнь, были и повести, сочиненные Н. Полевым»), а также целому ряду драматических произведений.

Между тем исследователями творчества Н. А. Полевого на этот факт долгое время не обращалось внимания. Ни слова об этом жанровом своеобразии творчества писателя нет во вступительных статьях А. С. Курилова [10] и А. А. Карпова [7], в диссертации Е. Г. Чернышевой [17], посвященной поэтике «простонародных» и светских повестей Н. А. Полевого, в работах Н. Л. Вершининой [3] и О. Н. Кулишкиной [8; 9]. И только в диссертации М. Г. Степановой впервые было указано на то, что «не удовлетворенный терминами «исторический роман» и «историческая повесть», Н. Полевой определяет свои произведения на историческую тему (и не только их) как были <...> Это не роман в полном смысле, но такое художественное произведение, в котором объектом изображения становятся не только события частной жизни, но и сам исторический процесс» [16, с. 44–45].

В литературоведении начала XXI века исследователи больше внимания обращают на драматические были писателя, такие как «Дедушка русского флота», «Параша-сибирячка», «Иголкин, купец Новгородский». Условность драматической формы не позволяла драматургу включить в произведение рефлексию по поводу жанровой дефиниции. Однако М. А. Миловзорова в своем диссертационном исследовании убедительно реконструирует «русскую были» в драматической форме в представлении Н. А. Полевого. Она отмечает необходимость в драматической «были» «соединения драматического конфликта с «эпической идеей»» [12, с. 144]. Под «эпической идеей» она понимает «значительные национальные идеи», прежде всего героические, которые позволяли «соединить в сценическом тексте оригинальное «эпическое мироощущение» с традиционной театральной интригой» [12, с. 12]. Эта мысль перекликается с той, что была высказана ранее в диссертации М. Г. Степановой, когда она, характеризуя прозаические были Н. А. Полевого, писала, что «требование Н. Полевым-историком точности, объективности означало прежде всего точность идеи, единство целого, а не отдельных подробностей <...> Верность в изображении событий означает не фактографическую объективность, но точность в передаче их особого национального характера. Именно поэтому, с нашей точки зрения, для Н. Полевого есть действительно большая разница между «былью» и «русской былью», «византийской легендой» или «былью XV века». Любая конкретизация программирует повествовательную перспективу изображаемого события» [16, с. 46].

«Н. А. Полевой, — с точки зрения М. А. Миловзоровой, — всегда имея в виду определенную историческую реальность, предельно мифологизировал ее, выбирал такие исторические моменты, которые давали бы возможность сконцентрироваться на одной героико-патриотической или героически-страдательной стороне...» [12, с. 12] Таким образом, в драматической были Н. А. Полевого на первый план выходит нравственная или героическая идея, имеющая воспитательный характер, а историческая составляющая сведена в основном к бытовым ситуациям, величие идеи подчеркивает их незначительность. Этот вывод может быть несколько откорректирован при обращении к прозаическому творчеству писателя, при анализе которого у исследователя появляется возможность опереться на собственно авторскую рефлексию по поводу данной дефиниции. В любом случае можно уверенно поддержать вывод М. А. Миловзоровой:

«Н. А. Полевой ... создал особый “жанр”, получивший у него название «быль» с различными прилагающимися к нему эпитетами...» [12, с. 12].

Наиболее развернутая дефиниция жанра «быль» дана Н. Полевым в предисловии к роману «Клятва при Гробе Господнем» («Разговор между Сочинителем Русских былей и небылиц и Читателем»): «Быль то, что точно было; небылица то, что никогда не бывало, сказка» [14, с. VI]. С его точки зрения, «быль» («точно было») как жанр отличается прежде всего документальностью изображения событий. Она противостоит не только сказке («то, что никогда не бывало»), но и историческому роману вальтер-скоттовского типа, в котором на первый план выступает любовная интрига, а исторические события становятся лишь фоном («были» «не о себе самом», а «русские, то есть о нашей православной матушке-Руси» [14, с. VI]).

Однако фактографичность «были» Н. Полевой видит не только в «приглушенности» субъективного начала, не только в широте охвата действительности, но и в особом подходе к собственно историческому материалу. Н. Полевой и как критик постоянно обращает внимание на место собственно историографического материала в исторических романах. Анализируя роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский», он относит его не к вальтер-скоттовским романам, но к куперовским, в частности, и на том основании, что историческое событие для него «только предлог, а не сущность романа» [13, с. 53]. Документальность же, свойственную вальтер-скоттовскому роману, он видит в умении писателя «перенестись совершенно в тех людей, которых изображаешь, во время, которое описываешь» [13, с. 53]. Он подчеркивает не просто фактографичность романов В. Скотта, но особую повествовательную перспективу, ракурс изображения прошлого в них — автор не приближает прошлое к современности, не модернизирует его, но изображает его «в нем самом», не привнося туда, если воспользоваться термином М. А. Миловзоровой, «эпическую идею».

Писателем созданы две «византийские легенды», но при этом одна из них («Иоанн Цимисхий» (При первой публикации *быль*. — М. П.)) — на материале византийской истории, а вторая («Пир Святослава Игоревича, князя Киевского») — древнерусской истории. Сам факт обращения к событиям, связывающим два народа, позволяет сделать вывод о том, что определение «византийская» относится к выбору определенной повествовательной перспективы: события, произошедшие в Византийской империи, стали причиной второго похода Святослава в Болгарию. Святослав подчинился воле Иоанна Цимисхия, т. е. «византийскому» взгляду на историю, и погиб.

На наш взгляд, в особом отношении Н. Полевого к изображению исторических фактов находит отражение его позиция не только как писателя, но и романтического историографа. Историческое событие мыслится ими одновременно замкнутым в его пределах и связанным с жизнью всей эпохи, а достоверность фактических свидетельств ценится меньше, чем воссоздаваемый «дух народа» и «дух времени», «эпическая идея» в терминологии М. А. Миловзоровой («дух времени» в повести «Пир Святослава Игоревича, князя Киевского» определяется действиями правителей Византийской империи, что предопределяет и подзаголовок — «византийская легенда»). Н. Полевой стремится показать не только фрагмент национальной истории, но особый «русский», «византийский» способ видения мира, т. е. ментальную модель истории. Н. Полевой со всей очевидностью осознает, что одно и то же событие может быть рассказано с различных точек зрения, множество раз пересказано «по-своему».

Именно поэтому Н. Полевой говорит о том, что «... История, География, Статистика, Этнография Руси все еще оставляют для нас нечто *недосказанное*, и мне хотелось бы именно это, хотя отчасти, *высказать Русскими былями и небылицами*» [14, с. VII]. Его «были» не заменяют собой исторические сочинения, но «досказывают» их. А.А. Бестужев-Марлинский так отзывается о романе «Клятва при Гробе Господнем»: «Ему вспало на ум: досказать русскую историю — повестью, ознакомить нас с домашним бытом предков наших без прикрас, так сказать показать подбой княжеской мантии, распоясать крестьянина, растворить ум и сердце русского народа и заставить там причину событий в едва заметном зерне» [2]. Н. Полевой хочет показать все части «разнообразного состава» истории, чтобы таким образом извлечь «стихии народности» [14, с. XXVI], т. е. формы общественного сознания русского народа. «В *былях* мне хочется, — уточняет он чуть дальше в «Разговоре между Сочинителем Русских былей и небылиц и Читателем», являющемся предисловием к роману «Клятва при Гробе Господнем», — как можно проще и ближе изобразить вам Русь, прошедшую и настоящую» [14, с. XXXII].

Именно поэтому уже в самых первых исторических повестях перед Н. Полевым встала серьезная проблема: каким образом соединить в одном тексте точку зрения очевидца, участника событий и «историческое созерцание» их будущим историком. Он, с одной стороны, вводит в «были» многочисленные отступления исторического характера («Повесть о Симеоне, Суздальском князе»), в которых поясняет характер событий, роль в них тех или иных героев. Это приводило к «двойственности» самого описания:

точки зрения очевидца событий и историка противоположны друг другу, они не только дополняют друг друга, но и опровергают. С другой — старается совместить две противоположные точки зрения в одном времени, «закрепив» их за разными героями («Пир Святослава Игоревича»). Это дало ему возможность показать факт ментальный, отрефлексируемый героями произведения (писатель называет это «историей в лицах»). Совместиться в одном времени точки зрения «историка» и «современника» могли только благодаря целой системе пророчеств, что придавало самому историческому процессу фаталистический характер, не противоречащий в целом романтическому характеру прозы писателя. Прошедшее можно, в отличие от настоящего, по Н. Полевому, понять «вполне», «перенестись» в него, «ибо исповедь веков уже ничего не закрывает от зоркого, испытательного глаза. Люди *сказали* все, что видели, слышали, чувствовали, а время, на гробах действителей, *досказало* эпилог жизни их и общества их» [14, с. XXXII]. В художественных же произведениях обе эти силы (время и люди) были представлены через действия и ментальные модели участников событий.

«Быль» для Н. Полевого — это не просто то, что «было», как у Н. М. Карамзина; это жанровое определение, указывающее на определенный способ рассказа о событии, в котором точка зрения героя «оцельняет» событие. Такой тип героя близок герою идеологу, но отличается от него и тем, что ментальная модель героя в свою очередь «оцельняется» фольклорной или литературной традицией или романтической «сверхидеей», принятой героем как «Божественный промысел». Это не дает возможности автору выйти к реалистической поэтике.

Таким образом, дефиниция «быль» позволяет Н. Полевому сохранить указание на то, что факт показывается чрез призму взаимоперекрещивающихся сознаний — индивидуального и коллективного (это то, «что говорит человек и что высказывает нам жизнь его»). Это дает возможность писателю соединить взгляд в прошлое с изображением событий настоящего и знанием будущего. И это авторская модель жанра, вряд ли повторимая другим автором.

Литература

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов: справочное издание. СПб.: Паритет, 2006. 320 с. [Электронный ресурс]: URL: <http://grammar.ru/>
2. Бестужев-Марлинский А. А. «Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века». Сочинение Н. Полевого. М., 1832. [Электронный ресурс]: URL: http://az.lib.ru/b/bestuzhewmarlins_a_a/text_1833_klyatva.shtml
3. Вершинина Н. Л. Русская беллетристика 1830-х — 1840-х годов: Проблемы жанра и стиля. Псков: ПГПИ им. С. М. Кирова, 1997.
4. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Н. В. Гоголь. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М.: Русская книга, 1994. С. 7–194.
5. Карамзин Н. М. Бедная Лиза // Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. М. — Л.: Худ. лит-ра, 1964. С. 605–621.
6. Карамзин Н. М. Илья Муромец // Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. М. — Л., 1966. С. 149–161.
7. Карпов А. А. Николай Полевой и его повести // Полевой Н. А. Избранные произведения и письма / Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. А. А. Карпова. Л.: Худ. лит-ра, 1986. С. 3–26.
8. Кулишкина О. Н. Проблема творческой личности в прозе Н. А. Полевого // Вестник Ленинградского университета. Серия 2. 1990. Вып. 2. С. 101–102.
9. Кулишкина О. Н. Романтическая философия искусства и русская проза первой половины XIX века. Кемерово, 1995.
10. Курилов А. С. «Усильшать уроки истории...» // Полевой Н. А. Избранная историческая проза / Сост., вступ. ст. и комм. А. С. Курилова. М.: Правда, 1990. С. 7–24.
11. Масальский К. П. Быль 1703 года // Старые годы. Русские исторические повести и рассказы первой половины XIX века / сост. и подгот. текста А. Рогинского. М.: Худож. лит., 1989. С. 257–307.
12. Миловзорова М. А. Формирование русской драмы: традиции сценической литературы 1830-1840-х гг. и творчество А. Н. Островского. Дисс. <...> канд. филол. наук. Иваново, 2003.
13. Полевой Н., Полевой Кс. Литературная критика: Статьи, рецензии 1825–1842 / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. В. Г. Березиной, И. Н. Сухих. Л.: Худ. лит-ра, 1990.
14. Полевой Н. А. Клятва при Гробе Господнем. Русская быль XV века: в 4 ч. М.: в Университетской типографии, 1832.
15. Соколов А. Н. Стихотворная сказка (новелла) в русской литературе // Стихотворная сказка (новелла) XVIII — начала XIX века. Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1969. С. 5–42.
16. Степанова М. Г. Историческая проза Н. А. Полевого: диссертация... канд. филол. наук. СПб., 1999.
17. Чернышева Е. Г. Повести Н. А. Полевого. Проблемы поэтики: Автореферат дис... канд. филол. наук. М.: Изд-во МГПИ им. В. И. Ленина, 1989.

ОБРАЗ МЕЧТАТЕЛЯ В ОДНОИМЕННОМ РОМАНЕ М. И. ВОСКРЕСЕНСКОГО

В статье рассматривается типология образов мечтателей в романе М. И. Воскресенского «Мечтатель». Все они — творцы, художники. Опираясь на традицию романтической школы, беллетрист создает роман, герои которого вписаны в романтическое и авантюрное пространство, а моральный суд над главным героем, Фаустом Смольским, вершит автор, подчеркивая важную нравоописательную составляющую своего идейного замысла.

Ключевые слова: герой-мечтатель, романтизм, роман, рассказчик, нравописание.

N. P. Ivanova
Pskov, Russia

THE CHARACTER OF DREAMER IN THE NOVEL OF THE SAME NAME BY M. I. VOSKRESENSKY

The article discusses the typology of dreamers in M. I. Voskresenskiy's novel «The Dreamer». All his dreamers are creators, artists. Basing on the tradition of romantic school the novelist writes a novel, whose heroes are depicted in romantic, adventurous space, and the author himself judges the main character Faust Smolskiy, underlining by this way he the importance of dispositions in ideological intention of the novel.

Key words: character-dreamer, romanticism, novel, teller, dispositions.

В духовной жизни русского общества 1830–40-х годов актуальным становится понятие «мечтательство» — «целый строй чувств и понятий, особое состояние ума и сердца» [4, с. 6]. «Мечтательство как социально-нравственная категория в 40-е годы XIX века определилось особенно остро. Полемика о сущности мечтателя велась на страницах журналов и газет, в беллетристике, поэзии» [5, с. 57]. К теме мечтательства обращались Ф. М. Достоевский, Н. В. Гоголь, И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой и др. авторы.

В данной статье образ мечтателя рассматривается в творчестве малоизученного автора, занимающего на литературном поприще 40–50-х годов XIX века не первое и даже не второе место. Задачей данной статьи является определение специфики образа мечтателя в одноименном романе М. И. Воскресенского 1841 г.

Образ мечтателя в романе Воскресенского несет в себе черты романтического героя европейского склада. Это байронический тип с характерными для него атрибутами: излюбленное ночное время суток, противопоставление себя толпе и стремление возвыситься над ней, любовь к тайнам, подземельям и замкам, к бурным чувствам и аффективным состояниям и др. В своем образе беллетрист опирается на образец, взятый из западноевропейской литературы.

Воскресенский создает роман, в котором образ мечтателя раскрывается через ряд оппозиций: Замокворечье — аристократическая часть Москвы, Москва — провинция, молодость — старость (см. начало романа), земное — небесное, условия женитьбы героев, заграница — патриархальный усадебный быт и др. Главная же оппозиция связана с представлением образа самого мечтателя, воплощенного в двух героях. И читателю не сразу понятно, кто из них отнесен автором к типу мечтателя.

В начале повествования главное действующее лицо, которое мы принимаем за «мечтателя», — Алфред Розфиль. Имя же героя, которому посвящен роман, вводится только в главе третьей первой части произведения. В ней читатель знакомится с Фаустом Петровичем Смольским, другом Алфреда, именуемым автором «мечтателем», которому Розфиль направляет письмо, рассказывающее о всех странностях своей жизни, произошедших за время их пятилетней разлуки.

Важным и интересным для Фауста Смольского в письме друга является таинственность происхождения Альфреда, на которую тот обращает особое внимание. Альфред рассказывает о своем знакомстве с колдуном Томбо, неизвестным образом связанным с семьей Розфиелей. Бабушка Алфреда, Мария Карловна, запрещает внуку общаться с колдуном, не объясняя причины своего запрета, но тем заманчивее становится для Алфреда фигура старика, и роковое знакомство с ним оказывает судьбоносное влияние на жизнь молодого человека.

Заметим, что герои, с которыми происходят странные истории, — это герои-немцы. Можно предположить, что немецкое происхождение связывает персонажей Воскресенского с романтической традицией. Что касается Фауста Смольского, то его имя, данное чудачком-отцом, увлекавшимся театром, содержит прямую отсылку к герою Гете. Рассказчик относит известных деятелей искусства и литературных героев к вечным типам, встречающихся везде: и в Замоскворечье, по его замечанию, есть свои Байроны, Паганини, «Чильд-Гарольды, фантазирующие на болоте», Тартюфы и др.

Романтическая традиция находит отражение в ряде эпизодов, связанных с происхождением Алфреда. Один из них — покупка на аукционе по совету колдуна Томбо кипы книг и эстампов, из которых Алфред узнает историю своей семьи, ставшую «отравой всей жизни, смертью, ужасной тайной и вечной гибелью спокойствия моего сердца», — признается герой [2, Ч. 1, с. 128].

Среди купленных книг и рисунков Алфред находит рукопись своего отца, написанную красными чернилами, а также картину, изображающую описанное в рукописи: ужасную сцену проклятий отца, убившего жену за падение дочери, родившей в грехе ребенка; пастора, отца ребенка, павшего, по проклятию Франца, мертвым при взгляде на младенца. Поскольку причиной соединения родителей Алфреда стала роза, то она, по тому же проклятию, запечатлевается на груди младенца. Искуплением преступления должна стать встреча с девушкой, носящей на груди розу.

Второе предсказание Томбо — судьбоносная встреча Алфреда с девушкой. Ею оказывается соседка героя — Лиза Извольская, в которую он влюбляется. «Важная, торжественная, как молитва» любовь героев описана Розфилом в сентиментально-романтическом стиле: «О! Как хороша, как восхитительна была она в этом святом положении... (ухаживания за больной бабушкой Алфреда), что за чистые слезы, что за перлы небесные падали из очей ея! и как эти очи божественные были устремлены к небу...» [2, Ч. 1, с. 167].

Розфила мучит предчувствие ненадежности счастья. И действительно, в скором времени он теряет Лизу и убеждается в правдивости проклятий, прочитанных в рукописи отца. Томбо советует Алфреду бежать в дальние края и искать там искупления родительского греха — девушку-розу.

Алфред — двойник главного героя — мечтателя Фауста Смольского, друга своего детства. Алфред тоже художник, он пишет картины и занимается музыкой. По своим качествам герои совершенно различны. Главу пятую части первой, посвященную сравнению героев, предваряет эпитафия из Карамзина: «Два человека совершенно одинаких характеров никогда не могут быть друзьями». Если Фауст ленив, рассеян, игрив, легкого характера, любит забавы, шум, общество, то Алфред мрачен, усидчив, постоянен и тверд в решениях, стоек, любит тишину, лес, плачет над «Юнговыми ночами», разыгрывает мрачные сонаты Баха.

Появление Фауста на свет ознаменовано для его родителей-театралов рождением нового актера, которому «в театральном восторге» родитель дает такое необычное для русского человека имя. Всю жизнь Фауста сопровождает представление о театральности жизни. Фауст, как уже отмечалось, любит театр и похвалу зрителей. Для него важно внешнее впечатление. Он любит «казаться хорошим» (курсив автора). Жизнь для Фауста — театр, на котором разыгрываются неистовые сцены, эффекты, сильные ощущения.

Он избирает для себя писательское поприще, ставя своей целью прославление себя и изменение мира. Фауст любит романы романтической школы и мечтает потрясти толпу созданием настоящей русской драмы или романа. Для достижения цели Фауст использует исключительные обстоятельства, восторженные настроения людей, ситуации «на грани», из которых он черпает вдохновение и материал для сочинительства. Он не брезгует никакими средствами: живет с нищенкой, чтобы, увидев ее слезы о потерянном ребенке, описать это в своем романе. Он даже жертвует любимой женщиной, подстраивая опасную для ее жизни ситуацию, чтобы использовать спровоцированную сцену в качестве поэтического материала.

Алфред, в отличие от Фауста, ценит верность себе, глубину переживаний, собственное чувство удовлетворения от сотворенного, а не произведенный на кого-то эффект от своего творения.

Любовь героев друг к другу также различна. В ее оценке рассказчик «снижает» образ своего мечтателя: «любовь Фауста к Алфреду была меньше и мельче. Он любил в нем привычку, от которой его оторвали, как любят платье, к которому приносились...» [2, Ч. 1, с. 228]. Фауста влечет к другу загадка «его жизни с неузнанной еще развязкой» [2, Ч. 1, с. 228], неузнанное драматическое в судьбе Алфреда. Алфред же, как человек более развитый, видит в друге разноречивые качества: «ветреного, но не глупого от природы, мечтательного, но не злого» человека [2, Ч. 1, с. 229].

Сравнение героев дает основание для вывода о том, что, скорее, мечтателем следовало бы назвать Алфреда, однако рассказчик не комментирует причины наделения своего мечтателя не вполне свойственными для данного типа качествами.

Со второй части романа внимание рассказчика сосредоточивается на таинственной женщине Марии Чезарини, итальянской певице. Знакомство с ней происходит в Бессарабии, откуда начинают свое путешествие главные герои романа.

В месте прибытия Фауста интересуют развалины, а одна из старых башен, «где, по преданию Пушкин писал своего Овидия», наводит Фауста на мысль тоже что-нибудь сочинить и отослать в «Библиотеку для чтения» [2, Ч. 2, с. 25]. В духе романтизма видятся герою развалины: солдата, сидящего возле них, он именует «умным старцем», темницы сопоставляются им с венецианскими *rozzì*, и во всем — «мрачная черная поэзия» [2, Ч. 1, с. 25].

Решив заночевать в пещере, чтобы почерпнуть из необычности обстановки новые впечатления, Фауст становится свидетелем таинственной сцены преследования молодой красивой девушки неким Людовико. Девушка производит на Фауста неизгладимое впечатление своей красотой, и Фауст надеется найти ее. Но это впечатление не мешает ему увлекаться другими и черпать в отношениях с ними вдохновение для написания сочинений. Так, для вдохновения Смольский выбирает необразованную простую девушку Елену, в глазах которой он становился «истинно высоким, гениальным писателем» [2, Ч. 2, с. 58]. Елена боготворит его, на лице ее отражается «калейдоскоп чувств», а Фауст не жалеет девушки, использует ее как куклу, глядя на ее впечатления и тут же записывая их в свой роман. Даже Альфред, в отличие от своего товарища, плачет от жалости к девушке.

Заметим, что рассказчик не признает творческих способностей мечтателя, называя его стремление к сочинительству безумным: «Мечтатель! Безумец! Он не понимал, что поэт без призвания, и что Божья печать таланта зарождается и долго лежит в глубоком роднике сердца человеческого, без ведома самого человека» [2, Ч. 1, с. 220].

Смольский же все свое время посвящает творчеству. Он черпает источник вдохновения в необычных ситуациях, драматических моментах, в которых можно прозреть поэзию. Чтобы предаваться творчеству, он запирается в своей комнате и не выходит из нее, отказываясь от пищи. Он надевает на глаза повязку, чтобы описать ощущения слепца, т. к. в его новом романе герой лишен зрения.

Альфред не разделяет представлений Смольского о творчестве. По мнению Розфиля, нельзя продавать в типографию слезы, «переплавленные в чернила» [2, Ч. 2, с. 112]; нельзя писать, что чувствуешь — это святотатство. Мнение автора относительно искусства Смольского передается через Альфреда, называющего мечтателя «несчастливым другом», но продолжающего любить его, «несмотря на ложное его направление» [2, Ч. 2, с. 112].

Новое впечатление Фауст черпает из пения прекрасной итальянки, в которой узнает незнакомку из подземелья в Аккермане и, оставляя Елену, незамедлительно следует за Марией Чезарини.

Оба друга влюбляются в певицу Мария Чезарини, портрет которой неоднозначен. Так, своим гостям она читает письма, присланные другими поклонниками, и позволяет высмеивать их. В беседе с посетителями Мария не скрывает расчетливости в знакомстве с теми, кто напишет о ней в газетах. Беллетрист подробно описывает кабинет Марии, но нигде — ее саму. Штрихи портрета Чезарини довольно общие: как и у Елены, у Марии маленькая ножка, полные руки.

Мария Чезарини становится главной героиней трех частей романа, но ее характер нигде не раскрывается. Лишь при знакомстве Фауста и Альфреда с ней друзья героев обсуждают эту женщину, давая ей прямо противоположные характеристики: она дарит большую сумму бедному старику, но проходит мимо просящей милостыню старухи с ребенком. Неизвестны ее увлечения: одни приписывают ей любвеобильность, другие — одиночество. Она «вся слита из резких противоположностей. Она была и добра, и зла, благодетельна и скупа, умна и несведуща, весела и уныла... В ней было как будто две души...». На ней «все колера, все оттенки души» [2, Ч. 2, с. 186]. Вероятно, это должно было особенно привлечь Фауста. Говоря о ее привязанностях, рассказчик отмечает капризность и переменчивость Марии, женщины с пылким воображением, никакая страсть которой «не тянулась более десяти часов» [2, Ч. 2, с. 186].

Она заинтересовала Фауста не только как певица, но и как актриса на сцене. Мария воплощала шекспировскую драму, она пела арии из «Отелло», «Ромео и Джульетты». В ней был «и смелый герой, и нежная женщина... и грязь, и золото, и образованный Камчадал, и Пушкин, и безумный Герострат, и с высокими замыслами Наполеон...» [2, Ч. 2, с. 190]. Данные характеристики, как можно судить, преувеличены рассказчиком, к тому же, нигде в тексте они не раскрываются, а вводятся только при появлении героини в романе.

Мария Чезарини — яркая женщина, она заставляет страстно полюбить себя не только легкомысленного мечтателя Фауста, но и глубокого и зрелого по своему опыту Альфреда. Рассказчик останавливает внимание на развитии отношений Марии с Розфилем, который тоже, по замечанию повествователя, был мечтателем, но другого рода. «Это был мечтатель тихий, печальный, с постоянною идеею в голове, что ему назначен тернистый путь жизни» [2, Ч. 2, с. 192]. Знакомство Альфреда с Марией описано как знакомое: Розфиль полагает, что Мария и есть та девушка-роза, которую для искупления грехов своих предков

ищет герой. Мария и Алфред не могут друг без друга. Они вместе плачут в зале с заколоченными окнами, обнимаясь в полной темноте, в которой так любит пребывать Мария. Герои чувствуют родство душ и быстро сходятся.

Причины общения Марии с мечтателями различны: Фауст допущен в ее дом с обещанием не выдавать тайны, свидетелем которой он стал в подземелье Аккермана. В Альфреде же Мария находит родственную душу. Ее привлекает в нем то, что он бежит от любви, что он так же, как и она, несчастен.

Фауст любит в Марии двух женщин: одну — днем в домашнем быту, другую — вечером, «под звуками музыки в фантастическом мире театра» [2, Ч. 2, с. 233]. Он любит славу Марии на сцене. В любви, как и во всем другом, Фауст эгоист. Он не задумывается о чувствах других, близких ему людей. Алфред же, вызвав Марию и Смольского на признание и узнав об их любви друг к другу, отказывается от притязаний на Марию. Дружба для Розфиля важнее любви.

Любовь альтруиста Алфреда к другу нравоучительна. Он признается Марии в том, что причиной необдуманных поступков Фауста является неправильное воспитание: «...в нем меньше образовали голову, нежели распаяли воображение... оттого он сделался мечтателем, создал себе новый отдельный мир и сам в нем заблудился... Жизнь его в мире настоящем ... так неправильна, подчас смешна, что может быть одной только любви и дружбе... предназначено совлечь его с ложного и вместе опасного пути и дать ему новое надлежащее направление» [2, Ч. 2, с. 246–247].

Станным может показаться читателю чувство любви Марии к Фаусту, а не к Алфреду. Все поведение героини указывает на предпочтение Розфиля. Нигде в тексте не показано иное. Тем более что Алфреду она признается в том, что он один ее понимает, только он видит ее сущность, а не внешнее, как все другие, в том числе и Фауст. Мария и Алфред — люди зрелые, здравомыслящие, оба понимающие эгоизм, легкомыслие и тщеславие Смольского, к которому оба относятся как к ребенку. Читатель не видит в отношении Марии к Фаусту никакого другого чувства, кроме снисходительности.

Фауст, по замечанию рассказчика, продолжал жить в ложном мире «поэзии... которую так неправильно понимал он, которая мешала ему жить и наслаждаться счастливою сущностью» [2, Ч. 3, с. 9]. Погруженность в мечты, в поэзию, пренебрежение миром реальности приводят Фауста к разорению. Он, неосмотрительно тратя деньги и не заботясь о доходах, получаемых с родительского имения, оказывается банкротом, и его предполагаемый брак с Марией становится невозможным. Последнее спасение героя — богатый дядя, к которому направляется герой, ставший в результате своего стремления к эффектам невольным убийцей Алфреда и Марии.

Фауст бежит из Одессы, где становится невольным убийцей самых дорогих ему людей и ищет спасения в деревенской тиши, продолжая заниматься сочинительством. Однако его творения не принимают в печать. Фауст начинает понимать собственную бесталанность. Рассказчик пишет о нем: «Бедняк не видел в своем ослеплении, что он отнюдь не творил, а только подражал» [2, Ч. 4, с. 56]. Смольский осознает свою обыкновенность: «Во мне нет искры святого огня поэзии...». «Это была одна только мечта... я слаб, бессилён для подвига...» [2, Ч. 4, с. 60, 62].

Герой находится в полном разочаровании. Он теряет все надежды. Его единственным спасением становится женитьба на дочери соседей-помещиков Крутицыных Тане, но и это ему не удается. Таня просит жениха отказаться от женитьбы, признаваясь в своей любви к другому человеку.

В финал своего романа Воскресенский вводит сцену из гетевского «Фауста», когда герой готов отдать душу дьяволу. Фауст Воскресенского нищ, он убийца двух дорогих для него людей, и продажа души дьяволу представляется ему единственным выходом.

В роли «Мефистофеля» выступает Томбо, с которым Фауст договаривается о ночной встрече. По неизвестным герою причинам Томбо оказывается управляющим проданного с аукциона за долги родительского имения Смольского. Фауст идет через темный лес в знакомый ему с детства помещичий театр, где разворачивается последний акт последней пьесы его собственной жизни. Театральность присутствует и здесь. Последнее, о чем просит герой колдуна — научить своему ремеслу предсказывать будущее и видеть прошлое.

Самый таинственный герой романа — Томбо — рассказывает историю своей несчастной жизни, чтобы отговорить Фауста от необдуманного поступка. Томбо также был когда-то мечтателем, и Фауст повторяет его путь. Томбо также все растратил и знанием законов природы хотел вернуть себе надежды жить дальше, но видение будущего и прошлого сделало его потерянным для самого себя, орудием чужой воли: «...я только мертвый автомат, хитро устроенная кукла... но человека в себе потерял я навеки давно!» [2, Ч. 4, с. 221]. Томбо признается в том, что он не больше колдун, чем сам Фауст.

Томбо удается убедить Смольского в том, что спасение следует искать в Боге, а не в дьяволе. Томбо, как герой всезнающий, раскрывает вину Фауста перед самим собой. Сам Фауст — утверждает старик —

виноват в своих неудачах. Он не хотел трудиться и зарыл талант в землю, «начал смотреть на жизнь как на театр... не желал заглянуть вглубь характеров, гонялся только за внешним блеском. Изучая сильные ощущения в чужих душах, ни разу не заглянул в свою» [2, Ч. 4, с. 232]. В сочинительстве Фауст лишь подражатель: «Ты перенял одни только недостатки... и не постиг ни одного высокого неподдельного чувства» [2, Ч. 4, с. 233]. Фауст увлекался болезненными состояниями, недостатками в гениальных произведениях, которым подражал.

Фауст — мнимый творец, неудачное подражание гетевскому герою. Ему не хватает двух важных вещей, по мнению Томбо: веры и деятельности. Настоящая поэзия черпается в молитве, беседе с небом. Слова старика убеждают Фауста, и горячая молитва преображает героя.

Роман завершается идиллически. Мария и Алфред, как легко может догадаться читатель задолго до прямого открытия этого факта в романе, живы. Это они разыгрывают с Фаустом эффектную сцену, временно исчезая из его жизни. Фауст женится на Марии, Алфред — на Тане Крутицкой — именно она оказывается девушкой-розой. Фауст счастлив в семье. Он поступает на службу, а в свободное время пишет роман под заглавием «Мечтатель», но цель написания для него теперь не слава, а спасение всем мечтателям, которых «немало на матушке Руси». «Не моя вина, — признается Фауст, что жизнь человеческая более похожа на роман, нежели роман на самую жизнь» [2, Ч. 4, с. 268].

Роман Воскресенского «Мечтатель» — роман нравоучительный, роман о мечтателе-подражателе. Мечтательность Фауста, по мнению автора — зло, прежде всего для него самого. Его романтизм подражательный, внешний, книжный, театральный, выдуманный. Сущность же героя совершенно обыкновенная. Противопоставление мечтателя толпе иллюзорна, и эта иллюзия существует только в его воображении. Мечтательность Фауста направлена на прославление себя, она эгоистична. Поэтому автор — а его мнение высказывают Алфред и Томбо — два других мечтателя — отрицательно относится к мечтательности Фауста. У Фауста, как и у других героев, есть и другая мечта, она же реальность, связанная с идиллической жизнью в родном имении Гаретине. Эта реальная мечта-идиллия становится воплощенной в жизни каждого героя, за исключением Томбо.

Полная путешествий и приключений жизнь героев Воскресенского занимательна. В романе представлены три типа мечтателя. Один, умудренный жизнью и опытом, мечтает о незнании, об освобождении от дара предугадывать. В своих обстоятельствах Томбо-«Мефистофель» находит спасение в общении с Богом и помощи людям.

Алфред Розфиль реализует свою мечту — спасение от проклятия через соединение с девушкой-розой. Нам неизвестно его истинное отношение к Тане, своей жене, т. к. автор не мотивирует поступки героев. Во всяком случае Розфиль искупляет грех предков своим соединением с искомой девушкой. Он, хотя и назван автором «мечтателем иного рода», в сравнении с Алфредом, но его, с трезвым и практичным взглядом на жизнь, с его духовной зрелостью, скорее, можно назвать оксюморонным словосочетанием мечтатель-реалист. Он твердо знает, что ему нужно для достижения счастья. Он не сомневается в том, что купленная рукопись относится к нему и верит в проклятие деда. Он едет по совету Томбо искать девушку-розу в заморские края, а находит ее дома, в ставшем родным с детства Гаретине, имении Смольских.

В образе главного героя Фауста автор — подражатель романтических и авантюрных сочинений — показывает такого же подражателя в сочинительстве и в жизни. «Неестественным покажется положение героя Фауста, так неудачно пародирующего одноименного ему Фауста Гете» [2, Ч. 4, с. 184]. Смольский понимает свою бесталанность и приходит к этому выводу самостоятельно. Он стремится к мечте — славе, деньгам, женщинам, но убеждается в ложности этого и потому отказывается от женитьбы на Тане, теряя вместе с этим состояние дяди, который согласился сделать племянника наследником только при условии женитьбы на Крутицкой. Фауст готов потерять с отказом от женитьбы во имя счастья девушки, кстати говоря, довольно призрачного, не только наследство, но и мечту о «мирной домашней жизни», скромных радостях «семейного деревенского быта» [2, Ч. 4, с. 161], к которому он стал привыкать. В этом он поступает благородно. Мечтатель Воскресенского, потеряв, как он думает, любовь и дружбу в лице Марии и Алфреда, преодолевает свой эгоизм, становится способным на высокие поступки.

Безусловно, неестественной, романтической выглядит сцена подготовки «продажи души дьяволу», но в погоне за эффектами и подражанием, подобно своему герою, беллетрист использует гетевский мотив для развязки романа. Нравоучительный роман Воскресенского, который пишет его герой, направлен, по признанию Фауста, на возможность исправления подобных ему мечтателей, предупреждение ошибок. Несмотря на то, что сам автор утверждает: «мечты и жизнь как-то не ладят друг с другом» [2, Ч. 3, с. 83], идея романа доказывает противоположное: мечта находит свое воплощение в жизни, в ее идиллическом содержании, в деревенской тиши семейного круга — это и есть то, что только может искать и находить человек.

Литература

1. Абрамовская И. С. Образ мечтателя в «Белых ночах» Ф. М. Достоевского и традиция русской элегической школы // [Электронный ресурс]: URL: admin.novsu.ac.ru/uni/vestnik.nsf/all
2. Воскресенский М. И. Мечтатель. Роман в 4-х ч. М.: В типографии С. Селивановского, 1841.
3. Косяков С. А. Мечтатель и его трансформации в творчестве Ф. М. Достоевского. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Воронеж, 2009.
4. Манн Ю. В. Боль о человеке // Достоевский Ф. М. «Белые ночи»: Сентиментальный роман (Из воспоминаний мечтателя). М.: Дет. лит., 2002. С. 5–29.
5. Масальская Г. И. Тема «мечтательства» в прозе петрашевцев (о полемике внутри натуральной школы) // Проблемы развития литературы и литературной критики: Темат. сб. науч. тр. / Отв. ред. И. Т. Крук. Киев: КГПИ, 1977. С. 57–70.
6. Диссертации по гуманитарным наукам [Электронный ресурс]: URL: http://cheloveknauka.com/mechtatel-i-ego-transformatsii-v-tvorchestve-f-m-dostoevskogo
7. Син Ми Хе «Белые ночи»: тема мечтательства и тип мечтателя в раннем творчестве Ф. М. Достоевского: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. СПб., 2002.

УДК 82: 316.3

И. О. Саюнов
Псков, Россия

ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТОПИКИ РОМАНТИЧЕСКОГО СТИЛЯ В СТИХОТВОРЕНИЯХ А. Н. ЯХОНТОВА

В статье осуществляется рассмотрение черт романтического стиля применительно к феномену художественного мира «второстепенного» поэта. Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения творчества поэтов «второго ряда», в частности, псковского поэта XIX в. Александра Николаевича Яхонтова, наряду с классиками для более точной и всесторонней оценки литературных тенденций, свойственных постромантической эпохе.

Ключевые слова: романтический стиль, топика, море, А. Н. Яхонтов, жизнь, смерть, «второстепенный» поэт.

I. O. Sayunov
Pskov, Russia

FEATURES OF REPRESENTATION OF ROMANTIC STYLE TOPIC IN POEMS BY A. N. YAKHONTOV

The article provides a review of the romantic style features, Applied to the phenomenon of an artistic world of a «minor» poet. The relevance of this research is conditioned by the necessity of studying the «minor» poets, in particular — Pskov poet of XIX century Alexander Nicolaevich Yakhontov's, creativity, along with the classics for a better understanding of the literary tendencies, inherent to the post-romantic era.

Key words: romantic style, topic, sea, A. N. Yakhontov, life, death, «minor» poet.

Александр Николаевич Яхонтов (1820–1890), псковский поэт и переводчик, выпускник Царско-сельского Лицея, являлся одним из представителей «золотого века» русской поэзии. При этом он сыграл значительную роль в региональной системе образования как педагог и общественный деятель. Расцвет творчества поэта приходится на 40–60-е гг. XIX века. В настоящее время предприняты первые опыты в исследовании его творческого наследия [8, с. 3], однако степень изученности личности Яхонтова-литератора нельзя считать достаточной.

В данной работе мы попытаемся осветить основные особенности репрезентации топики романтического стиля в его стихах.

По словам В. В. Виноградова, топика — это совокупность топосов, «устойчивая жанрово-стилевая среда, представленная в виде созданных литературных норм и канонов» [2, с. 39]. Она является неотъемлемой частью художественного пространства произведения, ряда произведений или определенного периода в литературе.

Зарождение литературоведческого термина «топос» произошло в работах Э. Курциуса. Он первым отметил связь топоса с архетипом и указал на то, что это явление коллективного сознания в литературе [6, с. 1076]. По утверждению А. И. Жеребина, Э. Курциус называет топосами «относительно устойчивые комплексы изобразительных средств, предназначенные для описания типических ситуаций, действий или переживаний» [5]. Этой позиции мы и будем придерживаться в данной работе.

Топосы в наибольшей мере выявляют сложно квалифицируемое различие между «общими местами» в классической поэзии и поэтизмами в произведениях «второстепенных поэтов». Отличие между ними, на наш взгляд, может состоять в следующем: поэты-классики, пользуясь арсеналом культурной топики, органично сочетают выражение личных переживаний с общим смыслом, изначально заложенным в универсалиях культуры. В. В. Виноградов называет это явление «сложным процессом литературного намагничивания» [4, с. 418]. Что касается поэтов «второго ряда» то они, в силу эклектического характера творчества, не способны достичь художественного синтеза такой степени «намагничивания». Творчество «второстепенных поэтов» представляет собой контрастное слияние абстрактно-универсального и сугубо личного смыслов, что в конечном итоге лишает их творчество целостности и самобытности. Данные закономерности подтверждает творчество псковского поэта и переводчика, признававшего себя «второстепенным» литератором, Александра Николаевича Яхонтова. Как поэт, Яхонтов принадлежал к эпохе, когда традиции романтизма в литературе были еще довольно сильны. Хотя его творчество нельзя полностью отнести к данному направлению, многие признаки романтического стиля в нем явно прослеживаются.

Помимо присутствующих в ряде стихотворений мотивов бегства и возвращения, темы идеальной любви, поэтизации топосов дома и природы, бунтарства героев и прочих черт, присущих романтизму, Яхонтов не раз напрямую касается таких понятий, как жизнь и смерть. Как известно, романтизм требует от поэта глубокой метафоричности и яркой образности, что, несомненно, влияет на топику стихов, присваивая каждому топосу новые грани понимания в контексте данного стиля. Для выражения темы жизни Яхонтов зачастую привлекал в своих стихах топос «моря». В его стихах и переводах он зачастую выступает оппозицией дома и выражением тревоги и беспокойства.

В мировой литературе море является знаковой константой. Так, Гомер в «Одиссее» изображал противостояние человека и моря, ставя его на довольно важное место как полноправного персонажа поэмы. Эпоха Великих Географических Открытий ввела море в повседневный мир и в литературу европейцев. Во времена ренессанса его сутью являлось полное удач и трагедий приключение [9, с. 34]. Однако по-настоящему прочувствовать море во всем многообразии его метаморфоз смогли именно поэты-романтики. Оно являлось для них идеалом свободы, воплощая стихию, несущую в себе одновременно жизнь и смерть, постоянно меняющуюся и похожую в их восприятии на течение человеческой жизни. Для большинства из них море было живым, чувствующим и мыслящим существом.

По мнению Поля Валери, «Небо и море — стихии, неотделимые от широчайшего взгляда: наиболее простые, наиболее свободные с виду, наиболее изменчивые в целостной протяженности своего исполненного единства и вместе с тем наиболее однообразные, наиболее явственно понуждаемые чередовать все те же состояния безмятежности и тревоги, возмущения и ясности» [3, с. 341]. В стихах А. Н. Яхонтова проведена похожая параллель: ручей, падающий с гор, из-под самого неба, пройдя путь вниз, становится более «приземленным», познав весь спектр земных страданий.

Море у Яхонтова — неукротимая стихия. Но у него есть и второе, не менее важное значение — «Жизнь». Ее вечное течение, влекущее человека в себя, тянущее ко дну, или, наоборот, держащее на поверхности, полное штормов и волн — олицетворение длинного и трудного пути от рождения до смерти, противоположное идиллическому покою. Оно персонифицируется лишь однажды — в стихотворении «Горный ручей». В данном случае из традиции употребления топоса Яхонтов почерпнул только одну его сторону — тревогу. Об этом же говорит и стихотворение «Море» (1856), начинающееся словами:

Ветер; на море волнение,
Берег песчан и отлог,
Нет ни жилья, ни растенья:
Небо, вода и песок! [7]
Несмотря на внешнее спокойствие, автор предупреждает:
Здесь человек, ты ничтожен,
Здесь твоей власти предел [7].

«Жизнью», «бесконечностью» и «могилой» автор называет море и в стихотворении «Опять у моря» (1860). В нем стихия одновременно пугает и завораживает, от нее хочется бежать — но она приковывает к себе взгляд и кидает в сторону героя волну за волной.

Одним из самых показательных отражений романтического стиля в стихах Яхонтова представляется стихотворение «Корабль» (1853) [10, с. 40]¹. Это яркий пример лирического произведения с философ-

¹ Здесь и далее примеры стихотворений даются согласно сборнику «Стихотворения Александра Яхонтова» (1860). В рукописи (Рукопись. Стихотворения А. Яхонтова. № 1 // ПГИАХМЗ. ОР и РК. Ф. 881 (Яхонтов А. Н.). ОФ 16333 (12).) на с. 86 находится стихотворение «Корабль», которое в сборнике было сокращено и названо «Безветрие». Речь о нем идет ниже.

ской проблематикой, затрагивающей жизнь и веру. Параллельная композиция стихотворения построена на сопоставлении двух его частей: повествования о корабле, который отождествляется с человеком, и рассуждения о человеческом горе и вере в искупление. Проводя параллели между грузом для сохранения устойчивости, лежащим в трюме, и «тяжестью горя», вложенной в грудь человека и помогающей ему сохранять свой курс на волнах жизни, которая здесь напрямую отождествлена с морем, автор следует романтическому канону, предписывающему метафоричность образам и действиям. Персонификация корабля напоминает о стихотворении Н. М. Языкова «Море» (1842). Верной же пристанью в данном случае назван рай, или небеса, что подчеркивает символичность морских волн как потока жизни, в котором нужно стараться не сбиться с правильного курса. Здесь уместно вспомнить о сопоставлении топосов неба и моря. К примеру, в стихотворении В. А. Жуковского «Море» (1822) они тяготеют друг к другу, чувствуя родство, проявляющееся не только в «бескрайности», но и в метафизической «внутренней» схожести.

При этом, во второй части стихотворения ощущается излишний пафос. «Нравоучения», названные К. К. Арсеньевым «фальшивой нотой» [1], звучат неестественно и читаются намного тяжелее, чем первая часть стихотворения. Здесь нет той необходимой степени «намагничивания» между личным и общекультурным, о которой писал исследователь; автор, как бы отодвинув вуаль романтического образа, рассуждает о волнующей его моральной проблеме практически напрямую. Стоит отметить, что для его личного стиля эта черта является весьма симптоматичной. Однако идея стихотворения представляет собой немалый интерес. Она не только глубока в философском плане, но и просто красива — хоть и выражена не самым изящным способом, что обусловлено своеобразием таланта автора.

В интерпретации образа смерти, связанного с морем, примечательным является стихотворение «Безветрие» (1860) [10, с. 86]. Как и в предыдущем произведении, в глаза с первых строк бросается архаичная «возвышенная» лексика, также характерная для поэзии Яхонтова. Стихотворение построено линейно и касается философской проблемы скоротечности жизни и зависимости последней от случая. Несмотря на присутствие в стихотворении людей (матросов), сам корабль в штиль приравнивается к умирающему от голода человеку, паруса его висят «как саваны» среди «зловещей тишины», а голод, наступающий его команду, встает из пучины вод «как чудище морское». Здесь застой в жизни-море несет в себе неизбежную смерть команды от голода, а самого корабля — от стихии. Можно провести параллель с увяданием чувств человека при потере им активности и медленным увяданием тела (корабля) вслед за чувствами (командой). Здесь мы наблюдаем явление, обратное таковому в творчестве Н. А. Некрасова, где разрушение культурного объекта передавалось посредством образа распадающегося тела, как например, в стихотворении «Колизей» (1839) [11, с. 29].

С точки зрения «второстепенности» это стихотворение имеет те же черты, что и первое — прежде всего, избыточный пафос, в ряде выражений напоминающий об одической традиции. Идея стихотворения достаточно оригинальна, притом, что ее выражение частично построено на устоявшихся романтических штампах.

Как видно из анализа двух образчиков творчества поэта, А. Н. Яхонтов находился в русле романтизма, «не успев» к его расцвету почти на два десятилетия, однако стиль его стихов являет отчетливые романтические черты. Индивидуальный стиль Яхонтова неоднозначен. Поэт талантлив, но многие приемы в его стихах являются спорными с точки зрения оригинальности и легкости слога.

Творческое наследие А. Н. Яхонтова представляет собой сборник поэтически выраженных переживаний и взглядов образованного деятеля своего времени, представляющий научный интерес с исторической и литературоведческой точек зрения. В частности, тщательный анализ его поэтического стиля может способствовать выявлению тех форм и традиций, которые были близки просвещенному читателю и автору той эпохи.

Литература

1. Арсеньев К. К. Новые сборники русской поэзии // Вестник Европы. 1884. Т. III. № 5. С. 257–273.
2. Булгакова А. А. Топика в литературном процессе: пособие. Гродно: ГрГУ, 2008.
3. Валери Поль. Об искусстве. М.: Искусство, 1976.
4. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: ОГИЗ, 1941.
5. Жеребин А. И. Цитата Михайлова из Курциуса и ее обратный перевод // Вопросы литературы, 2011. № 4. С. 290–301.
6. Махов А. Е. Топос // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
7. Рукопись. Стихотворения А. Яхонтова. № 1 // ПГИАХМЗ. ОР и РК. Ф. 881 (Яхонтов А. Н.). ОФ 16333 (12)).
8. Творчество А. Н. Яхонтова в контексте русской и зарубежной культуры: коллективная монография. Псков: ЛОГОС Плюс. 2011.
9. Федоров Ф. П. Море в русской лирике 1820–1830-х годов [«Погасло дневное светило...», «К морю», «Так море, древний душегубец...»] // Славянские чтения. Даугавпилс; Резекне, 2003. Вып. III.
10. Яхонтов А. Н. Стихотворения Александра Яхонтова. СПб., 1884.
11. Яшина А. А. Художественная танатология Н. А. Некрасова: Дис. ... канд. филол. наук. МПГУ, Москва, 2016.

«ОРФИЧЕСКИЕ ГИМНЫ» ЛЕКОНТА ДЕ ЛИЛЯ

В статье рассматриваются переводы орфических гимнов Шарля Леконта де Лиль и стихотворения, созданные французским поэтом на их основе, а также их связь с орфизмом как мистическим учением.

Ключевые слова: Ш. Леконт де Лиль, орфизм, гимн, перевод.

E. V. Sashina
Pskov, Russia

«ORPHIC HYMNS» OF LECONTE DE LISLE

This article discusses the translations of the Orphic Hymns of Charles Leconte de Lisle and poems written by the French poet on the basis of them and their connection with Orphism as a mystical doctrine.

Key words: Ch. Leconte de Lisle, Orphism, hymn, translation.

Специфика восприятия гимна как жанра во французской литературе, имеющая отражение в языке, состоит в его дифференциации во взаимосвязанных аспектах рода и семантики. Действительно, род слова «гимн» (*hymne*) во французском языке меняется в зависимости от смысла: так, оно будет женского рода при обозначении христианского песнопения (*cantique*) на латинском языке, сопровождающего мессу и посвященного Богу, Деве Марии или святым; и мужского рода, когда называет культовые гимны (т. е. песнь или поэму), созданную в древности во славу бога, правителя или героя, и предназначенную именно для религиозных празднований¹, а также песнь или лирическую поэму, в которой воспевается лицо, событие, или которая воодушевляет чувство, идеал. Именно на основе литургического гимна поэты Пляды (XVI в.) «повторно изобретают (*réinventent*) «французский гимн», который обладает своими собственными качествами, <...> развивает свою собственную типичность (*généricité*)» [17, с. 33], поскольку сначала во Франции гимн был скорее не жанром, а лишь, по определению Николая Ломбара, «гимнической модальностью» [17, с. 36]². В итоге «французский гимн» оригинально продолжает двойную историческую традицию языческого (главным образом греческого) гимна, и гимна церковного (главным образом латинского) [17, с. 39].

С поэтами-реформаторами Пляды по грандиозности и масштабности замыслов преобразования современной ему литературы сопоставим поэт и переводчик XIX в. Шарль Мари Рене Леконт де Лиль (1818–1894). О необходимости обновления поэзии в «эпоху литературного упадка» [14, с. VII], он заявил в предисловии к сборнику «Античные поэмы» (1852), здесь же наметив и пути этого обновления. Чтобы поэзия вновь стала «вдохновенным и непосредственным глаголом человеческой души» [14, с. XV], по его мнению, необходимо было вернуться «к формам, которыми пренебрегали или мало известным» [14, с. V].

Одной из таких форм был трансформированный поэтами Пляды, которые первыми стали писать лирические произведения не по-латыни, а по-французски, жанр гимна. В самом деле, Пьер Ронсар и поэты его круга не только определили место гимна среди других хвалебных жанров, с ним конкурирующих (оды, пеана, дифирамба), но и дальнейшую судьбу этого жанра. Разработанная ими широта гимнической тематики привела к «размытости», «расплывчатости» конфигурации гимна при сохранении трехчастной схемы (обращение — похвала — просьба), что способствовало появлению его разнообразных поэтических форм. Кроме того, следует отметить и «включенность» гимна в другие жанры, т. е. использование, например, гимнического воспевания природы в описательных поэмах XVIII в.

Леконту де Лилью, приложившему руку в общей сложности к 131 гимну: 15-ти оригинальным и 116-ти переводным, — этот жанр в силу своей узнаваемости и гибкости формы позволил продемонстрировать богатые возможности французского стиха.

Впрочем, свой первый гимн — «Гимн заходящему солнцу» — он написал в 1839 году, еще в пору обучения на юридическом факультете реннского Королевского коллежа (1837–1843 гг.), еще не помышляя о поэтических экспериментах.

Родившийся в заморском департаменте Франции на самом западном из Маскаренских островов, расположенных в Индийском океане, острове Бурбон, Шарль Леконт де Лиль в Бретани, древней Арморике

или «стране у моря», испытывал тоску по родным местам, яркой и разнообразной тропической природе, поэтому «Гимн заходящему солнцу» (*Hymne au soleil couchant*, 1839) — не столько традиционное гимническое воспевание природы с шаблонным набором топонимов, сколько создание своего личного *locus amoenus* с элементами не книжного, но природного тропического ландшафта, включенное в контекст ностальгических стихов «Вечерняя звезда» (*L'Étoile du soir*, 1839) и «Родным горам» (*Aux montagnes natales*, 1839). В гимне нет привычной схемы: обращение / призыв — хвала — просьба, напротив, воспевание величия и красоты заходящего солнца — поэт называет его «Великолепного Востока торжественный монарх» (*Du splendide Orient monarque solennel*) [15, с. 107] — строится на идентичных формулах прощания в начале и конце стихотворения:

Adieu, mourant sublime, astre de flamme et d'or,
Adieu, la nuit s'abaisse et l'univers s'endort (v. 4–5 и v. 40–41) [15, с. 107, 109].

(Прощай, величественный, принимающий смерть, огненная и золотая звезда, // Прощай, ночь спускается и универсум засыпает).

Однако центральное место здесь занимает описание состояния лирического героя, его ощущения, вызванные сгустившимися сумерками, а также предвкушение восхода: «очень приятно мечтать на берегах» (*il est bien doux de rêver sur les rives*), «Приятно вдохнуть запахи земли, // Смешивающиеся с божественными ароматами» (*Il est doux d'aspirer les senteurs de la terre // Se mêlant aux parfums divins*) и «Приятно слушать соловьев Азии» (*Il est doux d'écouter les rossignols d'Asie*) [15, с. 108].

Этот гимн представляет собой свободное, нерегламентированное стихотворение с четырьмя строфическими элементами — ритмическими группами, объединяющими от шести до двадцати стихов одинаковой или разной длины (от восьмисложных до одиннадцатисложных), что свидетельствует как о проявлении художником поэтической, творческой свободы, так и о генетической связи этого гимна с описательной поэмой XVIII века. Кроме того, на 44 стиха он использует восемнадцать пар не повторяющихся смежных рифм.

Подлинным же экспериментом были четыре гимна, включенные Леконтом де Лилем в сборник «Античные поэмы»: два индусских — «Сурья. Ведический гимн» (*Sûryâ. Hymne védique*, 1852), «Ведическая молитва за усопших» (*Prière védique pour les Morts*, 1866) и два из цикла «Латинские этюды» (*Études latines*, 1852) — VIII и XIII.

Гимны «Ригведы» стали известны французам благодаря прозаическим переводам Александра Ланглуа (1788–1854), изданными в 1848 году в четырех томах [20]. Сурье, богу солнца в индуизме, посвящены в «Ригведе» 10 гимнов³, тем не менее, ни один из них не стал литературной основой «Ведического гимна» Леконта де Лиля. По наблюдениям Аснадель Амин Хилми (*Ashnadelle Amin Hilmiy*), французский поэт «сделал свою поэму более трогательной, чем оригинал. Между тем он не искажил источники, объединяя в одной поэме большое количество описательных черт Сурьи» [11, с. 65].

Так, например, по определению Леконта де Лиля, Сурья — это

Guerrier resplendissant, qui marches dans le ciel
À travers l'étendue et le temps éternel;
Toi qui verses au sein de la Terre robuste
Le fleuve fécondant de ta chaleur auguste,
Et sièges vers midi sur les brûlants sommets,
Roi du monde, entends-nous, et protège à jamais
Les hommes au sang pur, les races pacifiques
Qui te chantent au bord des océans antiques! (v. 51–58) [12, с. 3].

(Воинственный сияющий, кто ходит в небе // Через пространство и вечное время; // Ты, кто льет на твердую Землю // Реку, оплодотворяющую своей величественной жарой, // И сидя около полудня на раскаленных вершинах гор, // Король мира, услышь нас, и защити навеки // Людей с чистой кровью, мирные расы, // Которые тебя воспевают на берегу древних океанов!)

Однако более примечательной представляется форма этого гимна, близкая к французской балладе: три четырнадцатистроочные строфы с рефренами и полустрофа. В отличие от восьми- или десятистрочной балладной строфы, в строфе гимна Леконта де Лиля четырнадцать строк («сонетная строфа»), к тому же рефреном является не последний стих строфы, а дистих. При этом одни и те же парные рифмы имеет только рефрен, всего же в этом гимне 26 пар разных рифм (включая рефрен). Кроме того, этот «ведический гимн» написан александрийским стихом со строгим выдерживанием цезуры после шестого слога, а также

соблюдением «правила альтернанса», т. е. несмотря на «индусскую» тематику «Сурья» — гимн, написанный по правилам французской версификации. Подобный «симбиоз», по мысли французского автора, мог стать одним из продуктивных приемов, способов обновления поэзии.

Еще один индусский гимн, ««Ведическая молитва за усопших»» (*Prière védique pour les Morts*, 1866), в отличие от предыдущего представляет собой компиляцию трех похоронных гимнов «Ригведы» (*Section VII. Lecture sixième*): богу смерти Мритиу (*Нумне XIII*), главному из земных богов — богу огня и домашнего очага Агни (*Нумне XI*), духам человеческих рас (отцам) Питрис (*Нумне IX*). Композиция этого гимна также своеобразна и представляет собой чередование семи двустрочных строф с шестью пятистрочными строфами, где двустрочные строфы начинают и завершают стихотворение, служа неким «обрамлением» и в целом соответствует схеме гимна, которая сложилась в ронсаровские времена: духовный призыв, внушение, жалоба, урок, дидактический доклад.

К «религиозным» гимнам примыкают и «Орфические гимны» Леконта де Лиля. Следует признать, что в выражении ««Орфические гимны» Леконта де Лиля» заключается известная двойственность, обусловленная тем, что поэт и переводчик Шарль Леконт де Лиль под одним названием, но в разное время, публикует две подборки орфических гимнов: в 1869 году — 83 прозаических перевода в сборнике «*Hésiode. Nymphes orphiques. Théocrite. Bion. Moschos. Tyrtée. Odes anacréontiques*» [10, с. 87–146] и двадцать четыре года спустя, в 1893, — 10 собственных стихотворений в декабрьской книжке семидесятого тома журнала «*Revue des Deux Mondes*» [19, с. 681–688], что, в свою очередь, свидетельствует об устойчивом интересе французского автора к орфизму, в мистериальных ритуалах которого использовались орфические гимны как заклинание или молитва.

Орфизм или орфика — это мистическое учение (предфилософская мифология), генетически восходящее к имени легендарного Орфея. Суть этого учения, объединяющего теогонию, сходную с Гесиодовой, и этику, сводится к осмыслению происхождения богов и вселенной из первоначал (в частности, из «серебряного яйца», порожденного в эфире Кроносом) и признания Зевса единым творцом бытия, т. е. монотеизму: «Зевс — начало, Зевс — середина, от Зевса явилось Все. Зевс — для земли и звездного неба основа» [2, с. 710].

В этическом аспекте это учение основано на идее освобождения души (дионисийское начало), помещенной в человеческое тело, как в гробницу (титаническое начало), и приуготовлении ей пути к вечному блаженству, т. е. возвращению к божественному состоянию через очищение и нравственное самосовершенствование⁴.

С доктриной орфиков в том ее виде, какой закрепился в трудах ученых первой трети XIX века, Леконт де Лиль познакомился еще в годы обучения на юридическом факультете реннского Королевского коллежа (1837–1843 гг.), когда вместо изучения права — «этой гнусной груды хлама» («*cet ignoble fatras*») [7, с. 69], по его определению, он посещал курсы лекций по литературе, древним языкам, философии, истории на филологическом факультете. В частности, его приобщению к мифологии орфизма способствовало чтение сборника «Малые греческие поэмы» (*Les petits poèmes grecs*) серии «Литературный Пантеон» (*Pantheon littéraire*, 1838), куда входили наряду с переводами сочинений двадцати трех греческих авторов переводы поэмы «Аргонавтика» и «Орфических гимнов» под общим заголовком «Произведения Орфея» переводчика Эрнеста Фальконе (*Ernest Falconnet*, 1815–1891), предваряемые очерком «Орфей и его произведения» Делиля де Салля (*Jean-Baptiste-Claude Delisle de Salles*, 1741–1816) [16, с. 1–20]⁵.

Переводы Фальконе оказали достаточно серьезное влияние на творчество Леконта де Лиля. В этом отношении его поэма «Хирон» (*Chiron*), включенная в состав «Античных поэм» (1852) и развивающая сюжет, заимствованный из «Аргонавтики», примечательна не столько тем, что это единственное произведение французского поэта, героем которого является Орфей, сколько авторским осмыслением этого образа, декларированным в редакторском пояснении к первой публикации фрагмента этой поэмы под названием «Орфей и Хирон» (*Orphée et Chiron*) в фурьеристском журнале «*La Phalange*» в апреле 1847 г. Как отмечалось в преамбуле, «Личности Хирона и Орфея доминируют над повествовательным фоном: один как воспитатель героев, другой как религиозный новатор (букв. тот, кто дает знать путем откровения)» (*Les personnalités de Chiron et d'Orphée dominant le fond du récit, l'un comme éducateur des héros, l'autre comme révélateur religieux*) [13, с. 370].

Элементы орфической теогонии и космологии находят образное выражение и в таких поэмах Леконта де Лиля, также увидевших свет в «*La Phalange*» в 1840-е годы, как «Покрывало Изиды» (*Le Voile d'Isis*, 1846), «Поиск Бога» (*La Recherche de Dieu*, 1846) «Ниоба» (*Niobé*, 1847) и др.

Представляется чрезвычайно важным факт публикации подобных произведений в фурьеристском журнале, т.к. это не только свидетельствует об общественно-политических взглядах самого Шарля Ле-

конта де Лиля, но и подчеркивает связь учения Орфея со спиритуалистическими социальными теориями Фурье, Вольнея, Дюпюи, Сен-Симона, Балланша, Пьера Леру, Виктора Кузена, Ламенне и т. п.⁶

Примечательно, что в поэзии Леконта де Лиля отсутствуют традиционные темы и мотивы, связанные с образом Орфея — божественного певца, не обращается он и к мифу об Орфее, сосредотачивая свое внимание на менее известном и популярном материале: орфических гимнах, первое упоминание о которых относится к XV в. и связано с именами Джованни Авриспы и Франциска Филельфо, привезших в Италию из Константинополя в 1423 и 1427 годах среди других рукописей списки орфической Аргонавтики и гимнов, которые впоследствии послужили основой для всех последующих научных изданий гимнов, связанных с именем Орфея.

Леконт де Лиль так же, как и Фальконе, перевел 83 из 87 орфических гимнов. Однако в отличие от своего предшественника, Леконт де Лиль в заголовочных комплексах использует имена древнегреческих богов и богинь, тогда как Фальконе применил римские имена. Например, если у Фальконе гимн XI имеет заголовок «Аромат Геркулеса. Ладан» (*Parfum d'Hercule. L'Encens*) [16, с. 40] или XVI гимн — «Аромат Нептуна. Мирра» (*Le parfum de Neptune. La Myrrhe*) [16, с. 41], то у Леконта де Лиля XI гимн называется «Аромат Геракла. Ладан» (*Parfum de Héraklès. L'Encens*) [10, с. 95], а XVI гимн соответственно — «Аромат Посейдона. Мирра» (*Parfum de Poséidaôn. La Myrrhe*) [10, с. 99]. Кроме того, перифрастические названия гимнов у Фальконе Шарль Леконт де Лиль заменяет конкретными именами греческих богов. Так, например, описательный оборот, включенный Фальконе в название I гимна «Аромат богини, которая наблюдает за воротами» (*Le parfum de la déesse qui veille aux portes*) [16, с. 38], Леконт де Лиль заменяет эпитетом богини-родовспомогательницы Илифии — Профирея («Преддверница»): «Аромат Профиреи» (*Parfum de Prothyraia*) [10, с. 87].

Представляется, что эпитет «орфические» в названии гимнов указывает именно на мистерии, поскольку оригинальные тексты были созданы гораздо позже смерти их предполагаемого автора — не ранее II в. н. э. Кроме того, Леконту де Лиллю было известно, что Орфей не создавал гимны, которые позже будут носить его имя, из исследования своего друга, доктора литературы, Луи Менара (*Louis Ménard*, 1822–1901) «Об эллинском многобожии» (*Du polythéisme hellénique*, 1863). Во Французской Национальной библиотеке хранится экземпляр с посвящением «Моему старому другу Леконту де Лиллю» (*À mon vieil ami Leconte de Lisle*), в котором, в частности, подчеркивается: «Ономакрит, поэт, современник Писистрата, приписал, как говорят, поэмы, составленные им, Орфею, Мусию и другим древним поэтам. У этого подлога было много подражателей, главным образом среди пифагорейцев» (*Onomacrite, poète contemporain de Pisistrate, attribua, dit-on, des poèmes composés par lui à Orphée, à Musée et à d'autres anciens poètes. Cette fraude eut bien des imitateurs, surtout parmi les pythagoriciens*) [18, с. 91]. Поэтому раздел сборника, куда Леконтом де Лилем были помещены переводы орфических гимнов, называется просто «Орфические гимны. Ароматы» (*Hymnes orphiques. Les Parfum*) [10, с. 85].

Несмотря на то, что переведены не все гимны, Леконтом де Лилем (как и Фальконе) в основном сохранена композиция оригинального текста: адресатом первого гимна символично является Профирея — «Преддверница», в некотором смысле открывающая «новые пути жизни» [1, с. 329], а завершает сборник гимн богу смерти Танатосу. Остальные гимны условно подразделяются на три группы: силы обоготворенной природы (гимны III–XII); общеизвестные божества (XIII–LVII) и отвлеченные понятия (LVIII–LXXXIII) [3, с. 42–52].

В отличие от гомеровских, основой которых является мифологический сюжет, связанный с именем бога, к которому обращен гимн, орфические гимны бессюжетны, их композиция трехчастна: 1 часть — обращение к богу или богине, 2-я — перечень признаков и свойств бога и 3-я — просьба — пожелание — моление. При этом орфические гимны имеют явную практическую значимость, на что указывают пометы в заголовочном комплексе гимна: например, «XXXIII Parfum d'Apollôn. La Manne», «XXXIV Parfum de Lêtô. La Myrrhe», — где указаны благовония, которые следует воскурить, совершая обряд молитвы.

Эта композиция сохранена Леконтом де Лилем практически во всех орфических гимнах, когда он создает свою, поэтическую, их версию на базе переводов оригинальных текстов, сильно редуцируя количественный состав: с 83 до 10.

Представляется весьма примечательным самый принцип отбора гимнов, среди которых не оказалось имен самых популярных богов.

Прежде всего Леконт де Лиль убрал группы гимнов, посвященных разным ипостасям одного и того же бога. Например, Зевс и Зевс Астрапей (Молнийный), Зевс Керавн (Громевник) (XIV Parfum de Zeus. Le Styrax, XVIII Parfum de Zeus Tonnant. Le Styrax, XIX Parfum de Zeus Foudroyant); Дионис и Дионис Баскапей, (L'Encens XXIX Parfum de Dionysos. Le Styrax, XLII Parfum de Dionysos Bassaréen) или спутники

Реи Куреты (XXX Parfum des Kourètes, XXXVII Parfum des Kourètes. L'Encens). Унифицировал французский поэт (в духе Эратосфена) богов Гелиоса и Аполлона, создав один гимн «Parfum de Hélios-Apollon. L'Héliotrope». Вследствие этих преобразований композиция орфических гимнов приобрела необходимую стройность и внутреннюю логику: порядок гимнов определен в связи с иерархией богов от нимф до Пана: «Parfum des nymphes. Les Aromates», «Parfum de Hélios-Apollon. L'Héliotrope», «Parfum de Sélène. Le Myrte», «Parfum d'Artémis. La Verveine», «Parfum d'Aphrodite. La Myrrhe», «Parfum de Nyx. Le Pavot», «Parfum des néréides. L'Encens», «Parfum d'Adônis. L'Anémone et la Rose», «Parfum des Érinnyes. L'Asphodèle», «Parfum de Pan. Les Aromates».

Литература

1. Античные гимны / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 5–55.
2. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996.
3. Новосадский Н. И. Орфические гимны. Варшава, 1900.
4. Уэст М. Орфические поэмы. 1983. [Электронный ресурс]: URL: <http://www.nsu.ru/classics/plato/West.pdf>
5. Brian J. Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800–1855). Genève-Paris: Slatkine Reprintes, 1984.
6. Cellier L. Le Romantisme et le mythe d'Orphée. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1958, n°10. Pp. 138–157.
7. Collas G. Leconte de Lisle et la Faculté des Lettres de Rennes. // Annales de Bretagne. T. 39, numéro 1, 1930. P. 69.
8. Delisle de Sales J.-B.-C. Histoire d'Homère et d'Orphée. Paris: Arthus Bertrand, 1808.
9. Donnet D. Aux sources préchrétiennes de l'Occident: Aspects de la réincarnation dans la pensée grecque. [Электронный ресурс]: URL: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/01/Reincar.html>.
10. Hésiode. Hymnes orphiques. Théocrite. Biôn. Moskhos. Tyrtée. Odes anacréontiques / Traduction nouvelle par Leconte de Lisle. Paris: Lemerre, 1869. P. 87–146.
11. Hilmiy A. A. L'Orientalisme de Leconte de Lisle. Texas Tech University.
12. Leconte de Lisle Ch.-M. Oeuvres de Leconte de Lisle. Poèmes antiques. Paris, Alphonse Lemerre, 1881.
13. Leconte de Lisle Ch. Orphée et Chiron Poème. Fragments // La Phalange, avril 1847. P. 370–378.
14. Leconte de Lisle Ch. Poèmes Antiques. Paris, 1852.
15. Leconte de Lisle. Ch. Premières poésies et lettres intimes. Préface de B. Guinaudeau. Paris, Eugène Fasquelle, 1902. (Bibliothèque Charpentier).
16. Les petits poèmes grecs: Orphée, Homère, Hésiode, Pindare, Anacréon, Sappho, Tyrtée, Stésichore, Solon, Alcée, Ibycus, Alcmane, Bacchylide, Théocrite, Bion, Moschus, Callimaque, Coluthus, Musée, Tryphiodore, Apollonius, Oppien, Synésius / trad. par Aluth, Bignan, Belin de Ballu, J.-J.-A. Cousin, Ernest Falconet, Grégoire et Collombet, Laporte-Dutheil, J.-M. Lime, Perrault-Maynard, etc.; publ. par M. Ernest Falconnet, sous la dir. de M. Aimé-Martin. Paris: Auguste Desrez, 1838.
17. Lombart N. Réinventer un «genre»: l'hymne dans la poésie française de la Renaissance (1500-1610) // L'information littéraire 2005/2 (Vol. 57).
18. Ménard L. Du polythéisme hellénique. Paris: Charpentier, 1863.
19. Revue des Deux Mondes, LXIII année, t. CXX, livraison 1^{er} décembre. Paris, 1893. P. 681–688.
20. Rig-Véda ou livre des Hymnes, traduit du sanscrit par M. Langlois. Paris, F. Didot, 1848. 4 vol. in-8.

Примечания

1. Как правило, речь идет о ведических, древнеегипетских и древнегреческих гимнах, поскольку известно лишь об одном гимне, относящемся к Древнему Риму, — это Юбилейный гимн (Carmen Saeculare), написанный Горацием в 17 году, для вековых или юбилейных игр, справлявшихся через 110 лет в честь подземных богов.
2. Во-первых, переосмыслился сам термин «гимн», определялись его функции (идеологическая и теологическая); на основе античной трехчастной схемы гимна (обращение — похвала — просьба) вырабатывались формы гимна и его дискурс (духовный призыв, внушение, жалоба, урок, дидактический доклад) и синтез строгой риторики и мощного духовного порыва.
3. Например, в кн.1 Секциях седьмой (Lecture huitième. Hymne V.) и восьмой (Lecture troisième. Hymne XIV; Lecture huitième Hymnes XVI, XXVIII, XLVII) — пять гимнов.
4. В современном осмыслении «орфизма» отсутствует концептуальное единство. Например, британский эллинист Мартин Уэст (1937–2015) в исследовании «Орфические поэмы» (The Orphic Poems, 1983) утверждает: «Что касается «орфизма», то единственно точное определение, которое может быть дано этому термину, это «мода на утверждение Орфея в качестве авторитета». История орфизма является историей этой моды» [4, с. 3].
5. Очерк «Орфей и его произведения» — сокращенный вариант работы плодovitого французского философа, историка и научного деятеля Жана-Батиста Изоара де Лиля, более известного как Жан-Батист-Клод Делиль де Саль, «Орфей. Академический доклад о жизни этого мудреца, и о рукописях, которые древность ему приписывает» (Orphée. Mémoire académique sur la vie de ce sage, et les écrits que l'antiquité lui attribue), включенный в книгу «История Гомера и Орфея», опубликованную в 1808 году [8, с. 1–143].
6. Во французском литературоведении выделяются две основные тенденции восприятия орфической традиции в XIX веке: как миф [6, с. 143] и как мистическое учение [5, с. 566].

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ Я. В. АБРАМОВА-ПРОЗАИКА

Культурно-историческое наследие выдающегося просветителя последних десятилетий XIX — начала XX века Я. В. Абрамова как явление «возвращенной литературы». Идеино-эстетические и творческие позиции писателя-народника в парадигме контекстуального подхода и теории «литературного поля». Роль идеологических, философских и эстетических концепций времени в формировании габитуса Я. В. Абрамова, мыслителя и художника. Отражение в творчестве Я. В. Абрамова динамичных процессов демократизации культуры и направленности литературных стилей на аналитическое постижение явлений общественной жизни, внутреннего мира человека, художественных поисков адекватных стилиевых форм выражения «роста русского человека». Типологическое и индивидуальное в мировоззрении и творчестве Я. В. Абрамова, в его художественных и публицистических манифестациях «работы в народе».

Ключевые слова: народничество, культурническое течение, философско-эстетические контексты, габитус писателя, типология реализма.

V. M. Golovko
Stavropol, Russia

AESTHETIC CONTEXTS OF THE CREATIVE SELF-DETERMINATION OF Y. V. ABRAMOV AS A NOVELIST

Cultural and historical heritage of the outstanding educator of the last decades of the 19th — early 20th century, Y. V. Abramov, as a phenomenon of «reclaimed literature». Ideological, aesthetic and creative positions of the populist writer in the paradigm of the contextual approach and the theory of the «literary field». The role of ideological, philosophical and aesthetic concepts of time in the formation of the habitus of Y. V. Abramov, a thinker and an artist. Reflection of dynamic processes of democratization of culture and the orientation of literary styles to an analytical comprehension of the phenomena of social life, the inner world of man, artistic searches for adequate style forms of expression of «the growth of the Russian people» in Y. V. Abramov's works. Typological and individual in the worldview and works of Y. V. Abramov, in his artistic and publicistic manifestations of «work among the people».

Key words: populism, cultural flow, philosophical and aesthetic contexts, the writer's habitus, typology of realism.

Я. В. Абрамов (1858–1906) вошел в историю России последних десятилетий XIX — начала XX века как мыслитель, прозаик, вдохновенный публицист-просветитель, литературный критик, общественный деятель, всецело подчинивший свое творчество, свой труд целям мирного прогресса страны. В отечественной историографии имя этого выдающегося, энциклопедически образованного представителя разночинной, демократической интеллигенции 1880-х — 1890-х годов, культуротворческая деятельность которого стала явлением общенационального значения, традиционно ассоциировалось с социальными программами правого крыла «либерального народничества», оказавшегося в результате напряженной борьбы с теоретиками классовой борьбы и пролетарской революции на обочинах исторических магистралей и забытого на долгие годы.

В контексте «большого исторического времени» (М. М. Бахтин) наглядно проявляются подлинные масштабы личности Я. В. Абрамова как мыслителя и общественно-литературного деятеля: ведь он стал поистине «властителем дум» целого поколения русской интеллигенции, «имевшей своим объектом народ и его нужды» [10, с. 399]. М. Е. Салтыков-Щедрин, в 1881 году предложивший ему сотрудничество в «Отечественных записках» — самом лучшем журнале демократического направления, — прозорливо разглядел в молодом писателе «талантливый», «толковый человек» [11, с. 293, 278].

Изучение мировоззренческих позиций Я. В. Абрамова в интеллектуальном контексте его времени, а также историко-функционального значения художественных идей писателя оптимизируется при обращении к теории «литературного поля», разработанной известным социологом литературы Пьером Бурдьё [3, с. 22–87]. Теория «поля» «радикально видоизменяет и расширяет» «перспективы исследования истории литературы, поскольку открывает дорогу для исследования институтов, агентов и механизмов, вовлеченных в процесс создания, циркуляции и освещения литературных произведений» [2, с. 122]. Как пишет П. Бурдьё, при таком подходе к литературе объектом исследования становится «само существование

(курсив П. Бурдые. — В. Г.) социальных пространств, в которые помещены агенты, принимающие участие в культурном производстве» [3, с. 23]. Пространствами, взаимодействующими с литературным, являются философское, социологическое, научное, «поле власти» и т. д. Помимо анализа позиции литературного поля внутри поля власти, исследования структуры данного литературного поля, важен третий уровень его изучения — «анализ того, как сформировались габитусы занимающих... позиции (позиции «индивидуумов или институтов». — В. Г.) агентов, то есть анализ становления диспозиций, которые, будучи продуктом некоторой социальной траектории и некоторой позиции внутри литературного поля, находят в этих позициях... возможности для реализации» [3, с. 24].

Осуществлением принципиальной методологической интенции является изучение позиции Я. В. Абрамова средствами определения идеологического и культурно-философского контекста, в котором формировался габитус писателя.

Динамичные процессы демократизации культуры и направленность литературных стилей на аналитичное постижение многоаспектных явлений общественной жизни, внутреннего мира человека, отражающего сдвиги во всех сферах бытия пришедшей в движение России, сущностных противоречий и тенденций социального развития вызывали у начинающего прозаика и публициста необходимость определения собственного отношения к художественным традициям и своего места в литературном движении последней трети XIX века. Поскольку оценка Я. В. Абрамовым опыта предшественников является существенной стороной его творческой программы, основой художественного новаторства, то усвоение и обогащение традиций в его творчестве предстает перед нами сегодня как процесс целенаправленный, вполне осознаваемый, являющийся фактом его самоактуализации. Это фиксируется как в литературных произведениях писателя, так и в его публицистике, критике и многочисленных выступлениях в периодической печати. Формирующийся идиостиль Я. В. Абрамова стал фактом проявления востребованности художественного анализа быстро меняющегося облика русской жизни последних десятилетий XIX века, с одной стороны, и самодвижения эстетической системы классического реализма, — с другой.

Что было характерно для типологии стилового развития в литературную эпоху Я. В. Абрамова? «Сознательно-гоголевское направление» (по терминологии А. И. Герцена) уже к 1860-м годам воспринималось как не отвечающее потребностям эстетического познания действительности, как явление «застоя» в культуре, как повторение уже найденного, освоенного [4, с. 316]. В качестве симптомов «нового направления» в литературе в это время рассматривались произведения И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого, далеких от манеры воспроизведения «среды», бытового контекста, внешних деталей и черт, сосредоточенных на изображении духовно-нравственных исканий личности, осваивающей общечеловеческие ценности. Однако дальнейшее развитие литературы, как оказалось, было связано с совершенствованием обеих творческих манер, о которых Л. Н. Толстой писал в статье-рассказе «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?». Противостояние двух литературных манер в 1860–1880-е годы сменилось целостностью взаимодополняемых и — что еще более значимо — взаимодействующих стиливых тенденций, определивших специфику «психологического» и «социологического» реализма. Та типологическая разновидность реалистической литературы, в эстетической парадигме которой формировался и развивался Я. В. Абрамов, в творчестве Н. Г. Чернышевского и других «социологов» 1860-х — 1870-х годов все отчетливее утрачивала черты «односторонности» (свойства художественного сознания предшествующей литературной эпохи, отмеченного в свое время А. А. Григорьевым [1, с. 281]). Отражая «подъем народного духа» (Л. Н. Толстой), литература «социального реализма» обретала новые черты, определившие пути развития русской культуры в целом. Во многом благодаря писателям социологического течения, обращавшимся к широкой читательской аудитории с произведениями, отмеченными пропагандистской целеустремленностью и тенденцией изображения «правды без всяких прикрас», уже в 1870–1880-е годы Щедрин, Достоевский, Толстой подошли к выводам о необходимости соответствия существующей культуры «потребностям народа»: они «осознавали, чувствовали себя воспитателями новых человеческих качеств и отношений, творцами демократической, подлинно народной культуры, строителями еще неясного будущего в обстановке хаотического настоящего» [23, с. 25]. Ф. М. Достоевский писал, например, в «Записной тетради 1875–1876 годов»: «...Если мы теперь расширились, то еще с начала нынешнего столетия чувствовалось слишком мелочное приложение сил, то есть один культурный слой действовал, а теперь... народ непременно войдет как деятельное лицо. Подождите поколение и увидите, сколько принесет народ в нашу деятельность» [7, с. 183].

В этом контексте формирования новой культуры на основе «единения с народом», «работы в народе» осуществлялось творческое самоопределение Я. В. Абрамова. Он относился именно к тому поколению, о котором писал Ф. М. Достоевский. Художественными средствами «писателей-социологов», в типоло-

гической системе которых оформлялся его идиостиль, реализовывалась общая эстетическая программа классического реализма — преодоление художественных стереотипов в изображении бытового мира как устойчивого, стабильного, неменяющегося и связанной с этим статичности характеров и обстоятельств. В этих устремлениях объединялись писатели всех течений, школ, типологических общностей в литературе 1870–1880-х годов. «Эпоха переворота» в сфере компетенции внешних, социально-исторических факторов динамики эстетических систем определяла резкое отрицание «самостоятельного бытового уровня стиля», при котором бытовые реалии «воспроизводятся с интонацией достоверности и обыденности» во имя передачи «ощущения невероятности» изображаемой общественной жизни [23, с. 31]. Особенно ярко это проявилось в «фантастическом реализме» Ф. М. Достоевского и в сатире М. Е. Салтыкова-Щедрина. Характерно это и для стиля Я. В. Абрамова.

«Невероятность», «фантастичность» пришедшей в движение русской жизни в произведениях Я. В. Абрамова приобретает характер всеобщности, несводимости к быту: его герои выбиты из «наезженной колеи», из привычной системы ценностей, они видят, что «мир во зле лежит» [20, с. 82], что люди перестали «жить по правде», «жить по добру» [15, с. 523], что рушатся устои «мира», «общества» [19, с. 37], распадается патриархальная семья. «У нас теперича, — к примеру наш двор взять, — говорит один «молодой мужик» из повести «В степи», — война, каждый себе волокет, каждый себе прячет... Просто глядеть-то срамно... Разволочили все, страсть, ничего-то в дому, кажись, не осталось. Ну, вот всем и разор...» [18, с. 98]. «Разрываются все связи» [19, с. 37], понятие совести стало исчезать из «деревенской жизни», а культ денег, наживы — усиливаться... [19, с. 37, 59, 62, 66]. «Фантастичность» явлений общественного быта и облик «хозяев жизни» у Я. В. Абрамова не случайно маркируются щедринскими образами-символами Угрюм-Бурчеева [21, с. 177], Разуваевых, Колупаевых [22, с. 260].

Антропонимы его произведений тоже приобретают характер символического обобщения, сведения индивидуально-собственного к нарицательному. «Коммерсанты» Распоясов и Хопер, переходящие из одного произведения в другое, наделены «говорящими фамилиями». Этимология имени «Распоясов» восходит к разговорному слову-метафоре с семантическим значением «утратить всякую сдержанность, стать распушенным, наглым»: кабатчик, «богатый сельский торговец» Распоясов в рассказах «Ищущий правды», очерке «Бабушка-генеральша», повести «В степи» в «грабеже», в «стрижке людей», их «закабалении» [16, с. 133–137], действительно, «утратил всякую сдержанность». Фамилия «Хопер» происходит от указанного в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля местного слова «хопер, копер» — «сваебойная баба» [5, с. 560], что уже само по себе указывает на ту энергию и силу, с которой кабатчик «выбивает» из крестьян последние заработанные гроши и «сколачивает» свое состояние.

Надо не забывать, что и «прошлые времена», когда крестьяне находились в «крепостной зависимости», описывались Абрамовым в такой же обличительно-реалистической манере («Как мелентьевцы искали воли»).

В то же время писатель, исключая роль бытового пласта как «самостоятельного уровня стиля», характеризовал носителей протеста («оголтелых», «нелюдимцев» и др.) и правдоискателей как концентрированное выражение социальной психологии провозвестников новой «правды», выходящей за пределы бытовой детерминированности и «определяющей подлинный уровень стиля» [23, с. 31]. Эту общую черту писателей «социального реализма» Г. В. Плеханов характеризовал, обращаясь к творчеству С. Каронина [Н. Е. Петропавловского], Н. Н. Златовратского, Г. И. Успенского и др. «беллетристов-народников» и рассматривая их художественную концепцию личности [9, с. 32–92]. Такие содержательные факторы в конечном счете активизировали собственно эстетические формы художественной динамики.

Самодвижение литературы было связано с поисками адекватных стилевых форм выражения «роста русского человека», причем, это раскрывалось как в психопоэтике писателей одного течения классического реализма, так и в искусстве художественных положений, фиксирующих состояние «среды», — другого, социологического. Пробуждение чувства личности в человеке из народа, обусловленное «разложением старого строя жизни», Я. В. Абрамов освещал не средствами психологического раскрытия характеров, не в формах «движения души» героев, а в системе изображения их «отношения к делу», их общественной практики, поступков и реакций на общие процессы кардинальной смены социального уклада. «Чувство собственного достоинства» в каждом из его героев, «ищущих правды», проявляется по-своему, принимает иногда эксцентричные (Михаил Зацепин из рассказа «Механик»), болезненные (безымянный мужик-крестьянин в рассказе «Неожиданная встреча», Савчук, Иван Отченаш, «шалапуты» из повести «В степи») и даже трагические (Григорий Востряков («Мещанский мыслитель»), Афанасий Лопухин («Ищущий правды»)) формы. Творчество Я. В. Абрамова в полной мере отвечало задаче, сформулированной в 1887 году В. Г. Короленко: «Знание масс несомненно и установлено; массы состоят из единиц, но каждая единица существо сложное... Открыть значение личности на почве значения массы — вот задача нового искусства» [8, с. 29].

Как видим, в творческом самоопределении Я. В. Абрамова отразились общие тенденции стиливого развития «социального», «народного реализма», проявились типологические черты и свойства социологической поэтики одного из ведущих течений классического реализма. Многие в трактовках происходящих в крестьянском мире перемен роднит его с Г. И. Успенским («Из деревенского дневника», «Крестьянин и крестьянский труд» и т. д.), который, как и Я. В. Абрамов, не видел в крестьянской общине истоков «мирской солидарности» и «зачатков будущего народного развития», с С. Карониным [Н. Е. Петропавловским] («Рассказы о парашкинцах», «Рассказы о пустяках» и др.), даже с Н. Н. Златовратским, объективно показывавшим капитализацию деревни («Устои»). Их произведения были ему хорошо известны: роман Н. Н. Златовратского «Устои» печатался, например, в журнале с тем же названием, в котором отдел беллетристики вел Я. В. Абрамов. (В пятом номере за 1882 год были опубликованы V–VIII главы этого романа и два произведения Я. В. Абрамова — рассказ «Ищущий правды» и очерк «Хлудовщина».) Художественная проза писателя печаталась в тех же номерах журналов «Устои», «Отечественные записки», «Слово», где впервые появились рассказы «Несколько кольев», «Две десятины» С. Каронина, «Деревенская пророчица», «Две правды», «На родине» Н. Н. Златовратского, «Без определенных занятий» Г. И. Успенского, а также произведения Н. И. Наумова, Ф. Д. Нефедова и др.

У Я. В. Абрамова с писателями-народниками было много общего в жизненной судьбе, в проблемно-тематических пристрастиях, в установках на пробуждение самосознания народа, в художественных принципах исследования пореформенной деревни. Все они, в основном, были выходцами из среды разночинной интеллигенции, еще помнившей о своих крестьянских корнях. Их мировоззрение формировалось под определяющим влиянием демократических идеалов, в результате осознания «долга перед народом», а главное — под воздействием самой жизни («раскрестьянивание» в деревне, распад старых «устоев» и укрепление «нового порядка», рост самосознания народа, повышение общественной активности поборников «правды и справедливости» и т. д.). Многие из них стали на путь общественно-литературного служения под влиянием деятельности кружков и организаций, которые объединяли их с единомышленниками, людьми, настроенными оппозиционно по отношению к правящему режиму.

Сделаем небольшое отступление ради сообщения некоторых биографических сведений о Я. В. Абрамове, подчеркивающих сходство его жизненного пути с человеческими судьбами других писателей демократического лагеря. Здесь уместно будет вспомнить ту типологическую характеристику нового поколения писателей, вышедших из демократических слоев, которая содержится в работе Г. В. Плеханова «Народники-беллетристы». Их «характерной чертой», по словам автора, является разночинное происхождение (все они — «специалисты, зарабатывающие себе на хлеб»); всем им свойственны: «исследование народной жизни», «наблюдательность», участие в «спорах об общине»; в нравственной сфере такой «художник» — «чистый идеалист», а в гражданской — «протестант и борец по своему положению»; его жизнь «богата примерами того, что можно назвать “поэзией подвига”»; этих писателей «мало привлекает... внутренняя красота художественного произведения», он не склонен к философствованию и т. д. [9, с. 10–11]. Но более всего писателей-социологов сближало «естественное стремление изучить народ, выяснить его положение, мирозерцание и потребности», «всестороннее исследование народной жизни», поскольку они «держались... взгляда, согласно которому основной причиной данного склада общественных отношений являются народные взгляды, чувства, привычки и вообще народный характер» [9, с. 9, 115].

В судьбе Я. В. Абрамова — и человеческой, и творческой — обнаруживается действительно много общего с другими писателями-разночинцами, которые прошли, как и он, через участие в «тайных кружках» [24, л. 15], не находились в ладу с властями, часто попадали под полицейский надзор.

Творчество писателей-народников, с которыми нередко сближают Я. В. Абрамова, не было прямой проекцией их социологии, их программ общественного развития. Еще Г. В. Плеханов писал, что «народничество как литературное течение, стремящееся к исследованию и правильному истолкованию народной жизни, — совсем не то, что народничество как социальное учение, указывающее путь ко всеобщему благополучию» [9, с. 61]. К творчеству Я. В. Абрамова это относится в полной мере еще и потому, что его мировоззренческие позиции существенно отличались, как показано выше, от концепций сторонников революционных народнических доктрин и в определенной мере от программ народников-реформистов. Внутренняя атмосфера произведений писателя передает «дух» той историко-литературной эпохи, когда «каждое... художественное произведение, — как писал известный критик А. М. Скабичевский в 1888 году, — носило характер борьбы, преследовало непосредственные практические цели» [12, с. 251]. Рационалистическое начало у писателя было связано не с иллюстрацией «теории» (тем более — не идей «почвы» и не «теории малых дел»), а с целями формирования общественного самосознания средствами анализа, исследования «укладывающегося» строя общественных отношений. У Абрамова-писателя были своеобразными связи — и биографические, и идейно-творческие — с русской действительностью

и общественным движением 1880-х — 1890-х годов. Демократическая направленность его творчества, как и многих писателей-народников, проявлялась в критике складывающихся буржуазных отношений, обнищания народа («Бабушка-генеральша», «В степи», «Неожиданная встреча», «Ищущий правды»), но в отличие от Н. Н. Златовратского, С. Каронина, даже Г. И. Успенского и др. он более последовательно показывал не только пробуждение «критической мысли» у нравственно отзывчивых, выламывающихся из «мира» крестьян, но и косность, неразвитость крестьянской массы, «идиотизм деревенской жизни», коллективную «неразумность» «опчества». Эти отрицательные стороны крестьянского быта проявлялись не только в трагедии человеческих судеб тех героев повести «В степи», рассказов «Ищущий правды», «Как мелентьевцы искали воли», в ком просыпалось чувство личности и проявлялись порывы к социальной справедливости, но и в нравственной деградации некоторых правдоискателей: их с завидной «добросовестностью деревня толкала... на широкий путь обдирания своих ближних» [18, с. 94]. Есть и еще одно важное отличие Абрамова-писателя от группы беллетристов-народников: ростки новых форм — более гуманных, справедливых, нравственных — социальной самоорганизации народа он обнаруживал не в общине, демонстрирующей свою полную социальную и этическую несостоятельность («мир», изображенный в рассказе «Ищущий правды» и повести «В степи», готов за «ведро водки» продать свободу и саму жизнь любого из общинников), а в оппозиционных существующему укладу таких объединений людей, которые организовывались стихийно на религиозно-нравственных основах, на гуманистическом истолковании Нового Завета (секты «шалапутов», «скопцов», «штунды», «духоборов» и т. д. — в рассказах «Среди сектантов», «Мещанский мыслитель», «Ищущий правды», в повести «В степи» и др.). В критике «идиотизма деревенской жизни», как уже отмечалось, он сближался с Николаем Успенским и другими беллетристами-шестидесятниками, актуализируя в начале 1880-х годов те демократические идеи, которые определяли пафос статьи Н. Г. Чернышевского «Не начало ли перемены?». В сценах «схода» крестьян (повесть «В степи») писатель показывал неприглядную картину: «миряне», разбившись на три группы по числу выставленных ведер водки, как и в рассказах Н. В. Успенского «Хорошее житье» [14, с. 65] или «Пропажа», «обмывали» свое решение сослать Василия Поддебно с четырьмя детьми в Сибирь только за то, что он жил по иным, чем они «христианским законам» [18, с. 104]. Н. В. Успенский одним из первых стал показывать то, как крестьяне из корыстных побуждений могли «губить своего брата» [18, с. 107]. (Ср.: в рассказе «Пропажа» баба за «полтинник» погубила жизнь крестьянина Антипа [14, с. 234].) Подобно своим предшественникам Я. В. Абрамов рассматривал такую «правду без всяких прикрас» как выражение глубокой заинтересованности писателя в развитии «народной жизни», в пробуждении самосознания общества, в реальной помощи крестьянству, в оздоровлении нравственных основ народного мирозерцания. М. Е. Салтыкова-Щедрина, видимо, именно этим привлекало творчество Я. В. Абрамова, в большей мере связанного не с народническими утопиями, а с традициями трезвого анализа жизни и поиска результативных форм «работы в народе». Синтез «трезвой, реальной правды» (М. Е. Салтыков-Щедрин) в художественном исследовании общественного, экономического, нравственного состояния деревни, закономерных трансформаций в социальной психологии общинника, с одной стороны, и аналитического изображения жизни в системе экспериментальной поэтики, — с другой, определил черты идиостиля писателя, неповторимую диалектику типологического и индивидуального в его творческом методе. В тех условиях, когда «вопрос о народе» стал «практическим» и «самым важным», в котором, по словам Ф. М. Достоевского, заключалось «все наше будущее» [6, с. 44], Я. В. Абрамов активно включился в создание «картины... неблагополучия существующего миропорядка, трагической неустроенности судеб миллионных масс народа, полной лишений и непреодолимых случайностей жизни «маленького человека», тщетно стремящегося к счастью, уродливости и бесчеловечности облика так называемых “хозяев жизни”» [13, с. 588]. Литературой 1870–1890-х годов создавался тот историко-культурный контекст, в котором осуществлялось творческое самоопределение Абрамова-писателя.

Процесс социологизации литературы, в системе которого складывалась индивидуальная художественная манера Я. В. Абрамова, преломился в его творчестве: формирование социологической поэтики писателя было обусловлено его исследовательской установкой на освещение последствий «переворота» во всех сферах жизни, прежде всего в крестьянском мире.

Таким образом, в произведениях Я. В. Абрамова как беллетриста просветительно-рационалистического течения в «народном реализме» 1880-х годов осуществлялся синтез тенденций разных «полей», функционирующих в социальном пространстве этого времени. Занимаемая писателем позиция определила интеграцию сил этих «полей», сформировавшую его социокультурную траекторию внутри «литературного поля». Габитус писателя формировался в процессе реализации интеллектуального и творческого потенциала, используемого в целях осуществления идеалов демократического просветительства. Формой и средствами этой реализации стало искусство художественного синтеза. Вовлеченный в «движение» рус-

ской истории, отражая потребности эстетического самопознания времени в формах эволюционирующего реалистического стиля, Я. В. Абрамов создает такое литературное пространство, в эпицентре которого оказываются проблемы «падения старого строя деревенской жизни» [16, с. 162], художественный анализ утвердившихся антигуманных основ собственнического государства («нового порядка») и одновременно — освещение процессов пробуждения «чувства личности», «роста русского человека».

Литература

1. Аполлон Александрович Григорьев: Материалы к биографии / Под ред. В. А. Княжнина. Пг., 1917.
2. Боскетти А. Социология литературы; цели и достижения подхода Пьера Бурдьё // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. Т. 7. № 5. С. 115–125.
3. Бурдьё П. Поле литературы / пер. с франц. // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.
4. Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 12. М.: Изд-во АН СССР, 1960.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. М.: Гос. изд-во национ. и иностр. словарей, 1956.
6. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 22. Л.: Наука, 1981.
7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 24. Л.: Наука, 1982.
8. Короленко В. Г. Избранные письма: в 3 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1936.
9. Плеханов Г. В. Сочинения: в 24 т. Т. 10. М. — Л.: ГИЗ, 1925.
10. Салтыков-Щедрин М. Е. И. С. Тургенев // И. С. Тургенев в русской критике: Сб. статей. М.: Гос. изд-во художеств. литературы, 1953. С. 397–399.
11. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. Т. 19. Кн. 2. М.: Художеств. лит., 1977.
12. Скабичевский А. М. Беллетристы-народники. СПб., 1888.
13. Соколов Н. И. Литература 70-х годов // История русской литературы: в 4 т. Т. 3. Л.: Наука, 1982. С. 549–567.
14. Успенский Н. В. Повести, рассказы, очерки. М.: Гос. изд-во художеств. литературы, 1957.
15. Федосеев [Абрамов Я. В.]. Бабушка-генеральша. Очерк // Отечественные записки. 1881. № 6. С. 509–524.
16. Федосеев [Абрамов Я. В.]. В степи. Ч. I–III // Устои. 1882. № 1. С. 133–162.
17. Федосеев [Абрамов Я. В.]. В степи. Ч. IV // Устои. 1882. № 3 4. С. 96–126.
18. Федосеев [Абрамов Я. В.]. В степи. Ч. V // Устои. 1882. № 5. С. 94–117.
19. Федосеев [Абрамов Я. В.]. Ищущий правды // Отечественные записки. 1882. Т. CCLXII. № 5. Отд. 1. С. 33–72.
20. Федосеев [Абрамов Я. В.]. Мещанский мыслитель // Слово. 1881. № 4. С. 65–91.
21. Федосеев [Абрамов Я. В.]. Неожиданная встреча (Сценка) // Устои. 1882. № 9–10. С. 171–179.
22. Федосеев [Абрамов Я. В.]. Программа вопросов для собирания сведений о русском сектанстве // Отечественные записки. 1881. № 4. Отд. 2. С. 123–162.
23. Эльсберг Я. Е. Стили реализма и русская культура второй половины XIX века // Теория литературных стилей: Типология стилевого развития XIX века. М.: Наука, 1977. с. 7–46.

Архивные материалы

24. Государственный архив Ставропольского края (ГАСК). Ф. 101. Оп. 5. Д. 285.

УДК 82.1

К. Д. Гордович
Санкт-Петербург, Россия

ТВОРЧЕСКАЯ ПЕРЕКЛИЧКА ПИСАТЕЛЕЙ «ВТОРОГО РЯДА» И КЛАССИКОВ (Н. Г. ГАРИН-МИХАЙЛОВСКИЙ — А. П. ЧЕХОВ — М. ГОРЬКИЙ)

В работе рассматриваются переключки Гарина и Чехова при изображении детского сознания, духовного мира подростка, при создании образа инженера, персонажей из крестьянской среды. Творческие связи с Горьким рассматриваются при сопоставлении рассказчиков, произведений, построенных на материале собственной биографии, особенностей отношения к интеллигенции. Основанием для сопоставления служит не сюжетное сходство, а принципы авторского подхода.

Ключевые слова: классики, сопоставление, общность мотивов, принципы подхода

K. D. Gordovich
Saint-Petersburg, Russia

ARTISTIC INTERTEXTUALITY BETWEEN THE «SECOND LINE» WRITERS AND THE CLASSICS (N. G. GARIN-MIKHAILOVSKY — A. P. CHEKHOV — M. GORKY)

This work discusses the relationship between Garin-Mikhailovsky's and Chekhov's portrayals of childhood consciousness, of an adolescent's mental world, of the creation of an engineer's image, of the members of the peasant community. The artistic

links with Gorky can be seen when comparing the narrators, works built on autobiographical material, the peculiarities in the relationship with the intellectuals. It is not the similarities in the narrative that give basis to the comparison, but the principles of the author's approach.

Key words: *classics, comparison, commonality of motifs, principles of approach.*

Анализ творческого наследия Н. Гарина-Михайловского, мотивов и образов его произведений обнаруживает возможность соотнесения с художественными поисками писателей-классиков.

При выяснении творческих связей Гарина и Чехова приходится учитывать различие масштаба художественных дарований, широты отображения жизненных явлений, жанровое своеобразие произведений каждого из писателей.

Гарин и Чехов были знакомы, их связывали недолгие, но искренние дружеские отношения. Гарина особенно привлекала удивительная отзывчивость и жизнерадостность Чехова. В своем творчестве он стремился, следуя Чехову, избегать прямолинейных оценок, окончательных выводов, не столько показывал итоги, сколько анализировал возможности.

Гарин, как и Чехов, проявлял интерес к разным возрастным группам. Он тоже был необыкновенно чуток к детским переживаниям, понимал их серьезность. В «Детстве Темы», рассказах «Дворец Дима», «Исповедь отца» не раз возникают ситуации, заставляющие вспомнить чеховские произведения.

Писателей привлекал не только мир детских и юношеских переживаний, но и своеобразие сознания ребенка и подростка. Гарин прослеживал эволюцию сознания героя тетралогии Карташева на протяжении нескольких лет. У Чехова маленький мальчик Егорушка («Степь», 1888) оказался в центре одного из самых душевных произведений, отразивших раздумья писателя о судьбе родины, о смысле человеческого существования.

Тем и дорог Чехову такой герой, в отличие от «сильно искусившихся в грамоте», что он распахнут навстречу впечатлениям, чутко слышит, видит мельчайшие подробности, не интересные взрослым, чувствует природу, совершая свое недолгое путешествие по степи.

Оба писателя использовали прием несобственно-прямой речи. С его помощью они передавали многообразные нюансы настроений маленьких героев, заведомо неспособных понять жизнь взрослых, но в своей естественности и наивности раскрывающих глубинную суть этой жизни.

Чехов и Гарин были близки и в отношении к современной интеллигенции. Одним из важных критериев оценки этих героев была степень духовности интересов, понимание ответственности за происходящее в окружающей действительности. Исследуя мир чувств и мыслей героев-интеллигентов, Гарин, как и Чехов, поднимал вопрос о способности сопротивляться влияниям среды, готовности перестроить свою жизнь.

Внимание к внутреннему миру человека, к эволюции его взглядов обусловило довольно частые обращения Чехова к форме повествования от первого лица. Совсем не обязательна при этом духовная и идейная близость автора и героя-рассказчика, подводящего итог прожитой жизни или оказавшегося в остром конфликте с окружающими. Как гаринский автобиографический герой не тождественен писателю Гарину, так и позиция чеховских персонажей никогда полностью не совпадает с авторской.

В 1888 году, когда Гарин работал над первым рассказом «Вариант», Чехов написал «Огни». Герои того и другого произведения — инженеры. Оба строят железную дорогу. Кольцов у Гарина — горяч, энергичен, настолько предан работе, что забывает об отдыхе и семье, к которой искренне привязан. Ананьев производит совсем другое впечатление. Прежде всего, в глаза бросается его «довольство» своим положением, отразившееся даже во внешности: «... Движения его и голос были покойны, плавны, уверенны, как у человека, который отлично знает, что он уже выбился на настоящую дорогу, что у него есть определенное дело, определенный кусок хлеба, определенный взгляд на вещи» [10, с. 108].

Для Гарина главное в Кольцове — творческое отношение к инженерному делу. Авторская позиция совпадает с отношением к жизни героя, хотя автор подчас смотрит на Кольцова со стороны, сопоставляет его с другими персонажами.

В произведении Чехова более сложная структура, более противоречивое отношение автора к герою. В молодые годы у инженера Ананьева, может быть, и была напряженная трудовая деятельность, а в тот момент, когда наблюдает его писатель, он не выглядит ни энтузиастом, ни инициатором важного дела, хотя «под воздействием вина и сентиментального настроения» он с удовольствием говорит о насыпи, «которая стоит миллион», о кипящей жизни, о людях, которые «лет через сто или двести настроят здесь фабрик, школ, больниц» [10, с. 106].

Если Гарин сопоставил персонажей по жизненным принципам, по их отношению к делу, то Чехов в характере одного человека показал столкновение высокого и низкого, делового и поэтического, заставил

его самого осознать последствия такой комбинации: «Я был мастером комбинировать свои высокие мысли с самой низменной прозой <...>. Теперь вот, вспомнив о гимназистке, я покраснел за свои тогдашние мысли, тогда же совесть моя была совершенно покойна» [10, с. 115].

Безусловно, значительно то, что он сумел осудить себя за эгоизм и бездушие. Но, с другой стороны, Чехов заостряет наше внимание на том факте, что это понимание не очень-то повлияло на последующую жизнь. Да, Ананьев вполне порядочный семьянин, осознает необходимость обеспечивать жену и детей. Но, отвергая надуманный скептицизм студента, заведомо не верящего ни во что светлое, он ничего не может ему противопоставить.

Как писала М. Л. Семанова, «повествователь вовсе не склонен полагаться на обобщения Ананьева и весьма настороженно относится к его философии». Писатель показал опасность «самоудовлетворенности, самоуспокоенности», он стремился «пробудить в людях чувство ответственности за свои убеждения, за свои поступки» [7, с. 252–265].

Эти мотивы постоянно присутствовали и в произведениях Гарина. Показывая путь становления личности Карташева, Гарин проверял героя на сопротивляемость, не раз рисковал его репутацией, обнаруживая бесхарактерность, слабость воли. Оптимистичность натуры Карташева, порядочность, горячее желание найти себя позволили автору сделать убедительной эволюцию достаточно безвольного юноши в человека творческого, общественно активного.

В ряде рассказов и повестей Чехова тоже раскрыт процесс перерождения героя — осмысление прожитой «не так» жизни, попытки начать жизнь иначе («Скучная история», «Дуэль», «Моя жизнь»). Проследим, как в форме исповеди, в характере поступков, реализации задуманного персонажем выявляются его возможности.

Неудовлетворенность жизнью толкнула героя «Скучной истории» на строгий самоанализ. Однако автор дал почувствовать, что Николай Степанович боится обнажить до конца свою душу даже перед самим собой. Хотя он и признает себя побежденным, но склонен несколько идеализировать прошлую жизнь («талантливо сделанная композиция»). Показывая несостоятельность героя, Чехов подчеркивает его вину перед жизнью и собой.

Исследование духовного облика интеллигента восьмидесятых годов писатель продолжил в повести «Дуэль». Он вновь ввел нас в атмосферу интеллектуальных споров о жизни, о правде, о человеке. Посмотрим, как меняется характер самооценки, как автор делает очевидным внутреннее изменение мировосприятия героя.

Уже в самом начале повествования Лаевский не обманывается на свой счет, давая оценку своим желаниям, порывам и поступкам: «Тут нужна борьба не на жизнь, а на смерть, а какой я боец? Мелкий неврастеник, белоручка...» [8, с. 356]. Однако писатель предостерегает нас от чрезмерного доверия к его словам — очень уж они легко произносятся, видимо, многократно повторялись: «Своей решительностью я напоминаю Гамлета»; «Я натура вялая, слабая, подчиненная» [8, с. 397]. Герой в самообвинениях все-таки немного позирует, «с искренним увлечением», бичуя себя: «Я пустой, ничтожный, падший человек! <...> До сих пор я обманывал людей и себя, я страдал от этого, и страдания мои были дешевы и пошлы» [8, с. 399].

Своеобразие авторской позиции в этой повести — в стремлении не вынести окончательный приговор герою, а выявить возможности к обновлению, о котором Лаевский говорит довольно много. Проявляется изменение мировосприятия Лаевского в первую очередь в замене уверенных суждений сомнениями, вопросами самому себе, в раздумчивой интонации: «Быть может, он очень умен, талантлив, замечательно честен; быть может, если бы со всех сторон его не замыкали море и горы, из него вышел бы превосходный земский деятель...» [8, с. 369].

Мысль о возможной смерти заставила почувствовать ценность жизни, понять собственную вину и ответственность, ощутить желание «что-то сделать». В итоге на смену бесстрастному «зачем я еще жив» пришло искреннее «хотелось бы вернуться живым» [8, с. 439].

Нельзя преувеличивать значения того, что происходит с героем в финале. Это лишь обнаруженная возможность обновления, шаг к нему, а не изменение в корне.

Особый интерес при исследовании позиции героя представляет повесть «Моя жизнь». Несколько событий, потрясений, рассредоточенных в течение двух лет, осмыслены как определенный жизненный этап, важный в процессе формирования взглядов, для самооценки и переоценки окружающих людей.

Постоянное присутствие автора за героем обнаруживается в особенностях структуры повести. Коснусь лишь финала произведения, того, как писатель расстается с героем, с чем его оставляет.

Так много сил отдавший своему самоутверждению, герой мало чего добился. Любовь не удалась, ничто не изменилось в городе после его ухода в маляры. Но то, что он не отказался от своих убеждений,

что личная неудача не сломала его, что успехи в рабочей профессии приносят удовлетворение, — в этом автор, несомненно, видит победу героя. Она обнаруживается в возросшей степени чуткости, способности понимать окружающих людей, умении видеть истинную цену трудящихся — не вообще мужика, а конкретных тружеников и знакомой трудовой среды. Скептически относившийся к проповеди малых дел, Чехов, вместе с тем, не зачеркнул героя «Моей жизни», по прозвищу «маленькая польза». Его душевная порядочность, твердость, гуманность далеко не безразличны автору и вызывают большую симпатию у читателей. Мисаил не стал героем-борцом, но остался рабочим человеком.

В своих произведениях Гарин, как и Чехов, подводил читателя к мысли о том, что неблагополучна жизнь в целом, ее не изменить устройством отдельных судеб, но принципиально важна твердость убеждений, твердость и высокая нравственность жизненных принципов.

При сопоставлении творческих поисков двух писателей чеховская повесть «Моя жизнь» интересна и особенностями раскрытия образа инженера. Инженер Должиков напоминает героя из рассказа «Огни» своей удовлетворенностью достигнутым положением. Правда, его, в отличие от Ананьева, уже не грызут никакие сомнения: и материальные трудности, и тяжелая физическая работа — далекие воспоминания. Они не влияют не только на его поступки, но и на отношение к людям. Сегодняшняя жизнь как будто совсем не задевает его, он подходит к ней только как потребитель. Какая-то ненастоящая, лубочная внешность подчеркивает его игру в жизнь, несерьезность, неполноценность того, что он делает: «От него пахло на меня тем же счастьем, что и от его ковров и кресел. Полный, здоровый, с красными щеками, с широкой грудью, вымытый, в ситцевой рубахе и шароварах, точно фарфоровый, игрушечный ящик. У него была круглая курчавая бородка — и ни одного седого волоска, нос с горбинкой, а глаза темные, ясные, невинные» [9, с. 204].

Этот герой предшествовал еще одному инженеру — главному персонажу рассказа «Новая дача» (1898). Сюжет «Новой дачи» строится на столкновении Кучерова и его жены с мужиками — сопоставляются люди разных классов, разного уровня культуры, разного отношения к жизни.

Столкновение персонажей откровенное, подчеркнутое тем, что инженер и его жена, казалось бы, всей душой идут навстречу мужикам, идут на сближение, а те не только не могут понять их порывов, но вроде бы и не очень хотят, а часто даже с вызовом вредят господам.

То, что разговаривают мужики с инженером порой как бы на разных языках, не столько, может быть, характеризует темноту крестьян, сколько дается писателем как дополнительный штрих к снижению серьезности и искренности попыток интеллигентов сблизиться с народом.

В том, что тихо, робко, «будто прося милостыню», высказал барыне Родион, конечно же, скрыт вызов господам, которые то трешницей «на бедность», то обещанием (не понятым всерьез) надежд на благо в загробном мире ищут пути к сближению. Беспомощность инженера и его жены проявилась и в форме их обращения к мужикам, в их настойчивых, убедительных просьбах — любить, доверять.

В этих рассказах Чехова некоторые критики увидели отклик на произведения Гарина, прежде всего на его очерк «Несколько лет в деревне» [6]. Писатели принципиально одинаково оценивали благотворительность интеллигентов, их попытки снизойти к народу и, в то же время, с уважением относились к тем мужикам, которые способны были осмыслить жизнь.

Чехов предчувствовал приближение нового. В 1900 годы он и к людям инженерной профессии несколько изменил свое отношение, встретив среди них не только приобретателей. С уважением он отнесся и к Гарину. Мысли о будущем он связывал с изменением человека, с техническим прогрессом. Чехов успел застать начало тех настроений, которые так поразили в 1905 году Гарина.

Чехов был для Гарина современником, другом, учителем. Не менее интересными и плодотворными оказались творческие взаимоотношения Гарина с Горьким. Они пришли в литературу одновременно — в 1892 году. Интерес читателей к начинающим писателям объяснялся не только талантливостью произведений, но и личностью авторов: один — самоучка, вышедший из мещанской среды, другой инженер-путеец, человек делового мира.

Гарин ценил талант Горького. В 90-е годы помог ему избавиться от некоторых народнических иллюзий. В преддверии революции 1905 года направил к нему старших сыновей как к авторитетному представителю социал-демократической партии.

Того и другого писателя при всей разнице наблюдений интересовали люди, задумавшиеся над жизнью, пытающиеся понять ее. В очерках Гарина мы постоянно встречаем задающих вопросы ямщиков, рабочих — о хлебе, хозяйстве, жизни. Горький тоже включал в свои произведения диалоги о смысле жизни с рабочими и босяками, случайными встречными, спутниками путешествий «по Руси».

Понять себя, причины «неправильного устройства жизни» пытались Гришка Орлов, Коновалов, Мальва и многие другие. Как и в рассказах Чехова, очерках Гарина, подобные персонажи привлекли

писателя своей неуспокоенностью. Но одновременно обнаружилось неверие автора в то, что они смогут изменить жизнь. Горький исследовал малейшие признаки протеста, бунта героев, всматривался в тех, кто «выламывался» из своего класса.

Особенно противоречивым было отношение молодого писателя к интеллигенции. В раннем творчестве Горький чаще стремился развенчать мнимых интеллигентов-пустословов, «дачников». Это понятие впервые прозвучало в «Вареньке Олесовой» по адресу ученого Полканова. В пьесах «Дачники», «Варвары» на примере многих персонажей Горький продемонстрировал потребительское отношение к жизни, отсутствие творческого начала в людях разных профессий (писателях, инженерах, адвокатах), разных характеров (пассивных и деятельных). Интересовал Горького и тип людей деловых, практического склада. В лице Шебуева («Мужик») он показал интеллигента, пробившегося «снизу вверх» — человека недюжинной энергии, чувствующего кровное родство с народом, но на пути «малых дел» терпящего значительные нравственные потери.

Больше связанный с передовой интеллигенцией в 90-е годы, Гарин дал более многообразную характеристику этой среды. Среди представителей образованного класса он вывел людей целеустремленных и безвольных, активных деятелей и кляузников. Проследивая путь формирования характера Карташева, выяснял систему влияний на личность, возможности противостояния среде, источники силы. Исходным моментом для писателя был идеал инженера — человека творческого, демократичного, убежденного. Подобные герои в произведениях Горького появятся позднее — в художественных очерках-портретах Горький покажет целую галерею подлинных интеллигентов: писателей, общественных деятелей, революционеров. В их числе будет и Гарин-Михайловский.

Возможно сопоставление произведений Гарина и Горького по типу рассказчиков: автор, выступающий от своего имени в очерках Гарина, и Максим, затем «проходящий» в рассказах Горького.

При соотнесении ранних рассказов с последующими обнаруживается большее сближение героя-рассказчика с писателем. Если Максим рассчитывал на просвещенное слово, то мироощущение «проходящего» характеризует пафос безотлагательного дела. Самокритичность, ироническое отношение к себе, вера в людей сближает повествователей в очерках Гарина и рассказах Горького.

Представляет интерес и выяснение творческой близости Горького и Гарина при создании литературного характера героя своего времени на материале собственной биографии. Оба писателя на разном материале и в разное время провели героев через заблуждения и противоречия, надежды и иллюзии к осознанию связи с людьми, в первую очередь — с людьми труда, к чувству внутренней необходимости активного вмешательства в жизнь.

В предисловии к избранным произведениям Гарина С. Голубков писал о подступах писателя к изображению нового качества героя времени — его способности к сопротивлению окружающей среде. В полной мере, — считает исследователь, — проявится это у Горького, а Гарин стоит лишь на пороге такого открытия. Но анализ повестей о Карташеве показывает, что принцип проверки героя на сопротивляемость является ведущим в тетралогии, а возрождение его обуславливается в первую очередь именно возросшей способностью понимать людей и умением противостоять влияниям.

Жизнь героя Горького предлагала ему испытания другого порядка, чем в произведении Гарина, и требовала значительно большей силы духа, способности выдержать, не сломаться. Уже в детстве не раз Алеша «был близок к отчаянию» [3, с. 142], но сопротивлялся ему; еще не умея осмыслить, готов был бунтовать по-своему — «озорничать». Без конца сталкиваясь с жестокостью, несправедливостью, он ощущал в себе внутреннее сопротивление: «не терплю грязи <...> не хочу терпеть злое» [4, с. 307].

Этот мотив протеста, возмущения против терпения стал ведущим в духовном развитии героя: «Я плохо приспособлен к терпению» [4, с. 456], — признавался он себе; зачастую испытывал «вспышки ненависти к упрямо терпеливым людям».

Вместе с тем, Горький, как и Гарин в свое время, показал, насколько трудно молодому человеку «самоопределиться», как «тянет его во все стороны», как приходится «перешагивать через себя» [5, с. 84]. После кризиса, после попытки «убить себя» пришел герой к выводу о необходимости «ехать дальше» [5, с. 137].

Оба героя проведены их авторами через восприятие книги как источника знаний о жизни и понимание ограниченности только книжного знания. Юный Карташев именно от книг получил первый импульс мысли о большой жизни, о том, что будет после гимназии. Но тут же он останавливал себя, понимая, что нет настоящих знаний и «никакой такой другой жизни и в заводе нет» [1, с. 411].

Тот и другой герои пережили настоящий праздник, почувствовав поэзию труда, приобщившись к нему. «Никогда не предполагал Карташев в себе такого запаса энергии» [1, с. 489]. Навсегда остался в памяти Пешкова день, когда он «впервые почувствовал героическую поэзию труда». Мы понимаем, что

герою Горького приходилось не только переживать радость труда, но выносить подчас и каторгу принудительной работы. Тем знаменательнее его способность увидеть в труде поэзию.

Для Карташева физический напряженный труд, порой грязная, а иногда и опасная работа была школой жизни, закалкой, проверкой, и именно в отношении к ней прослеживал автор завершающий этап формирования его личности.

Оба писателя придавали особое значение стремлениям героев разобраться в себе, часто довольно беспомощным в попытках объяснить свою жизнь. Карташев: «Кому нужна моя жизнь?» [2, с. 211]; «Как жить дальше?» [2, с. 250]. Пешков: «Как жить иначе, куда идти?» [5, с. 521]; «Я вот тоже не знаю, как мне жить» [5, с. 529]. И Гарин, и Горький показали своих героев в процессе их взросления, понимания ими сложности каждого человека, соединения в них доброго и злого. (Отношение Карташева к матери, к друзьям, инженерам, Пешкова — к бабушке, деду, людям, с которыми столкнулся по работе).

Изучение истории литературы требует более глубокого анализа творческих переключек с Чеховым, Горьким писателей менее крупного масштаба, но тоже, несомненно, участвовавших в художественных открытиях. Среди этих писателей особое место принадлежит Гарину-Михайловскому.

Литература

1. Гарин-Михайловский Н. Г. Гимназисты // Н. Г. Гарин-Михайловский. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1957.
2. Гарин-Михайловский Н. Г. Студенты // Н. Г. Гарин-Михайловский. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1957.
3. Горький М. Детство // М. Горький. Собрание сочинений в 25 т. Т. 15. М.: Наука, 1972.
4. Горький М. В людях // М. Горький. Собрание сочинений в 25 т. Т. 15. М.: Наука, 1972.
5. Горький М. Мои университеты // М. Горький. Собрание сочинений в 25 т. Т. 16. М.: Наука, 1972.
6. Гушин М. Творчество А. П. Чехова. Харьков: изд. ХГУ, 1954.
7. Семанова М. Л. Повесть А. П. Чехова «Огни» // Вопросы истории русской литературы, Т. 219. Л.: ЛГПИ, 1961. С. 252–265.
8. Чехов А. П. Дуэль // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения. Т. 7. М.: Наука, 1977.
9. Чехов А. П. Моя жизнь // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения. Т. 9. М.: Наука, 1985.
10. Чехов А. П. Огни // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения. Т. 7. М.: Наука, 1977.

УДК 821. 161.1

А. Х. Гольденберг
Россия, Волгоград

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ИВАНА САЗАНОВА¹

В статье подводятся итоги собирания и изучения литературного наследия И. Д. Сазанова (1876–1933), одного из зачинателей донской темы в русской литературе XX века. Выявляются основные вехи литературной биографии писателя, прослеживается судьба его произведений, характеризуется проблематика и поэтика его прозы.

Ключевые слова: донская литература, царицынский текст, литературное краеведение, неореализм.

A. Kh. Gol'denberg
Russia, Volgograd

IVAN SAZANOV'S LITERARY HERITAGE

The article summarizes the collection and the study of the literary heritage of I. D. Sazanov (1876–1933), one of the founders of the Don theme in Russian literature of the XX century. There are identified the main milestones of his literary biography, traced the fate of his works, and characterized the problems and poetics of his prose.

Key words: the Don literature, the Tsaritsynskiy text, literary regional studies, neo-realism.

Литературное наследие Ивана Дмитриевича Сазанова (1876–1933), автора самобытных рассказов о жизни и быте дореволюционного донского казачества и небольших волжских городков, до недавнего времени было недоступно современному читателю. Предваряя единственную посмертную републикацию одного из рассказов Сазанова, писатель И. П. Данилов назвал их автора «русским самородком, пробившимся со своим светом из недр провинциальной глубинки», «заметной фигурой» своего времени, а его

¹ Публикация подготовлена при поддержке РГНФ в рамках проекта 13-14-34004 «Литературное наследие И. Сазанова».

творчество охарактеризовал как «реквием казачеству» [5, с. 146–147]. Тем не менее, оно долгие годы оставалось белым пятном в истории русской литературы.

Творческое наследие Сазанова оказалось «пропущенным» историками русской литературы XX века по нескольким причинам. Первая заключается в том, что писателю не удалось издать при жизни ни одного сборника своих дореволюционных сочинений. Они оказались разбросанными по многочисленным журналам и газетам. Большая часть произведений советского времени так и не была опубликована. Второй, и едва ли не главной причиной забвения писателя, было отсутствие печатных критических откликов на его сочинения. Лишь недавно стали известны письма В. Г. Короленко и Ф. Д. Крюкова, содержащие высокие оценки рассказов Сазанова о казачьей жизни, признание их больших художественных достоинств [6]. Третьей причиной стал тот факт, что Сазанов был причислен к так называемой «донской коллекции» подражателей Ф. Д. Крюкова и потому не вызывал серьезного исследовательского интереса. Эти объективные и субъективные трудности мешали выявлению роли писателя в литературном процессе и определению индивидуального своеобразия его творчества. Вот почему первостепенными задачами исследовательского проекта, осуществленного нами в соавторстве с Е. С. Бирючевой, стали собирание литературного наследия писателя и реконструкция его творческой биографии.

Работа в архивах и библиотечных фондах позволила определить объем и содержание литературного наследия Сазанова, немалая часть которого сохранилась в рукописях и архивных документах. Был выявлен полный корпус его газетных и журнальных публикаций, восстановлена их издательская и цензурная судьба. В ходе реконструкции творческой биографии Сазанова удалось установить неизвестные ранее точные даты рождения и смерти писателя, важнейшие факты его биографии как педагога и общественного деятеля, проанализировать отношения со столичными и провинциальными периодическими изданиями, определить основные этапы его литературной деятельности. Итоги этой исследовательской работы нашли отражение в диссертации Е. С. Бирючевой [1], научном издании избранной прозы Сазанова [9], монографии о его жизни и литературной судьбе [4]. Они позволили охарактеризовать идейно-художественное своеобразие творчества писателя в контексте русской литературы конца XIX — первой трети XX века.

И. Д. Сазанов родился 25 мая 1876 года на хуторе Заполянском станицы Сергиевской бывшей области Войска Донского в семье крестьянина, выходца из Саратовской губернии. Вскоре семья переезжает в станицу Иловлинскую Второго Донского округа, где мальчик заканчивает двуклассное казачье училище. С детства он увлекается литературой, а в годы обучения в Вольской учительской семинарии начинает писать стихи. После ее окончания в 1897 году Сазанова направляют учителем в первое мужское училище посада Дубовка Царицынского уезда. Молодой педагог сразу обращает на себя внимание в провинциальном городке: он пишет корреспонденции о событиях уездной жизни, привлекает внимание общественности к социальным вопросам и проблемам учительства, публикует фельетоны и очерки в газетах «Царицынский вестник», «Царицынская речь». В 1904 году Сазанов дебютирует на страницах столичной печати рассказами на казачью тематику. Живые и яркие образы станичников и хуторян, талантливое воспроизведение неповторимого колорита донской речи, обнажение острых противоречий казачьей жизни привлекают внимание В. Г. Короленко, Ф. Д. Крюкова, И. А. Белоусова, В. С. Миролубова. На первые же опубликованные им рассказы поступают предложения издать их отдельными книгами. В популярной книжной серии издательства Н. Е. Парамонова «Донская речь» был выпущен рассказ «В пути» (1906). С 1905 года писатель становится постоянным автором одного из самых авторитетных органов русской периодической печати — народнического журнала «Русское богатство», возглавляемого В. Г. Короленко.

В начале 1908 года из-за конфликта с дубовскими властями Сазанова по его просьбе переводят на работу в Саратов. Здесь начинается новый период его творчества. Не оставляя принесшую ему успех казачью тему, он постепенно выходит за ее рамки и создает целый ряд произведений, действие которых происходит в небольших волжских городах. В 1910-х годах на первый план в его прозе выходят рассказы о любви, написанные в русле неореалистических традиций литературы Серебряного века. Они увидели свет на страницах изданий В. С. Миролубова («Журнал для всех», «Ежемесячный журнал для всех», «Трудовой путь», «Новый журнал для всех»), И. А. Белоусова («Наш журнал», «Путь»), Н. А. Архангельского («Саратовский вестник»).

Всего Сазанову удалось опубликовать в столичной и местной печати более тридцати рассказов, однако их цензурная судьба была нелегкой. В 1910 году за напечатанный в «Новом журнале для всех» рассказ «В первый раз» Сазанова по требованию саратовского епископа Гермогена увольняют с должности заведующего училищем «за антирелигиозное влияние». В 1911 году во время поездки в Полтавскую губернию к В. Г. Короленко он подвергается жандармскому обыску, во время которого у писателя была отобрана неоконченная повесть «Грехи отцов».

В 1915 году Сазанов заключает договор с издательством В. Д. Бонч-Бруевича «Жизнь и Знание» об издании девяти своих рассказов отдельной книгой под общим названием «“В пути” и другие рассказы». Сборник прошел через цензуру, был сдан в типографию, но разразившийся в 1916 году острый бумажный кризис и надвигающееся революционное лихолетье помешали его выходу в свет.

В советское время судьба новых произведений писателя складывается драматично. Он пишет пьесу «Люди и собаки» (1925), создает цикл рассказов «На плотях» (1932), обрабатывает для своих сказок волжский и донской фольклор. Света, однако, они так и не увидели. Единственным заработком остается работа в школе. Лишь в 1930 году писателю удается по договору с Госиздатом издать две краеведческие книги для школ первой ступени: «Враги наших полей» [10], «С удочкой по рекам и озерам Нижневолжского края» [11].

Осенью 1931 года он был вынужден уйти из школы: хронический туберкулезный процесс осложнился еще и пороком сердца. Учительской пенсии в сорок рублей на жизнь и лечение не хватало. Писатель предлагает Государственному литературному музею приобрести его личный архив и начинает его передачу. В письме к директору музея В. Д. Бонч-Бруевичу от 25 сентября 1932 года он так описывает положение дел: «Я сейчас очень нуждаюсь, так как приходится жить в совершенно не отапливаемой комнате при температуре в 2–3. Не на что купить дров. Сейчас пишу Вам скрюченными, коченеющими пальцами рядом с горящим примусом... Голодать и болеть надоело до того, что временами я начинаю впадать в отчаяние» [14, л. 19 об.]. Помощь из музея пришла уже после смерти писателя, наступившей 22 февраля 1933 года. Кончина когда-то известного литератора и педагога осталась незамеченной. В местных газетах не появилось ни одного некролога.

В донскую литературу начала XX века Иван Сазанов вошел, когда в ней уже звучали сильные голоса Ф. Д. Крюкова, Р. П. Кумова, А. С. Серафимовича. Донская тема появляется в его первых заметках и очерках, опубликованных в царицынских газетах. Всероссийскую известность принесли Сазанову рассказы о казачьей жизни, построенные на хорошо знакомом ему донском материале. Большинство из них увидело свет на страницах журнала «Русское богатство».

Естественно, что ближайшим для анализа этого периода творчества писателя является контекст донской реалистической литературы, представленной произведениями Ф. Д. Крюкова, А. С. Серафимовича, В. Дубовского и ряда других писателей. При сопоставлении их с донскими рассказами Сазанова обнаруживается идейно-тематическая общность дореволюционной донской литературы в постановке таких проблем, как взаимоотношения казачества и власти, обезземеливание казаков вследствие правительственных аграрных реформ, использование казачества в карательных целях, проблема обмундирования отправляющихся на службу, содержания строевого коня, кризис местного самоуправления и др. В рассказах Сазанова, в отличие от ярко выраженной социальной направленности и политической ангажированности творчества его земляков, на первый план выходит изображение внутренних душевных процессов его персонажей, их нравственного пробуждения. Писатель показывает, как преломляются в судьбах его героев-казаков, оказавшихся не по своей вине в невероятно трудных жизненных обстоятельствах, в их характерах и психологии социальные последствия политики властей («Дома», «На Дону», «Домой»). Не менее ярко художественное мастерство Сазанова проявляется в драматических образах женщин-казачек, остающихся после ухода мужей на долгую службу в положении *жалмерок*. Женский вопрос не имеет у писателя однозначного решения. Измены героинь мужу могут быть предметом осуждения («На реке», «Дома», «Письмо»). Чаще же персонажи Сазанова видят в женщине не только физическое, но и духовное начало: «душу страдающего, любящего человека, близкого и дорогого в своем одиночестве» («Дома»). Важное место занимает в прозе писателя образ *матери-казачки*, которая у Сазанова представляет особый тип женщины — хранительницы рода, с достоинством несущей груз ответственности за сложное и противоречивое казачье сословие.

Творческая индивидуальность писателя ярко проявляется в поэтике донских рассказов Сазанова. Их сюжетно-композиционный строй, психологическая достоверность характеров, гибкость и разнообразие языка персонажей, искусство лепки пластических художественных образов позволяют говорить о незаурядном литературном мастерстве прозаика. Широка и палитра художественных приемов Сазанова. Поэтические картины донской природы, глубокое знание быта и психологии казаков, умение передать богатство и самобытный склад народной речи, органичное вплетение в эпическое повествование прозаических образов песенного фольклора сочетаются в творчестве писателя с драматизмом жизненных ситуаций, в которых оказываются его герои. Проза Сазанова во многом предвосхищает те конфликты и образы, которые появятся через полтора десятилетия на страницах романа «Тихий Дон».

Для художественного пространства этих рассказов характерна оппозиция топосов «хутор» (казачий хутор и окружающие его левады и степь) и «город» (город и связанная с ним казачья служба). Противопоставление топосов сопровождается комплексом определенных визуальных, звуковых и ольфакторных образов. При описании «хутора» писатель использует яркие, теплые тона; это место, наполненное звуками радости и веселья, «медовым запахом свежего зерна» и «душистой степи». Топос «города» наделяется противоположными свойствами: мрачными красками городских пейзажей, затуханием радостных звуков, запахами пыли и «холодной сырости». Через нагнетание подобных деталей создается градационный образ «города-ада» («Обида»).

Существенную роль в поэтике донских рассказов играют фольклорные традиции. Для героев писателя очень значимыми оказываются *приметы и суеверия*, отражающие мифологическое восприятие ими окружающего мира. Вековые традиции *плача и заговора* дали автору возможность заострить социальные и нравственные проблемы народной жизни, выразить с помощью традиционных художественных образов истинное отношение народа к первой мировой войне («Письмо»).

Ярким средством речевой характеристики персонажей и одним из важнейших приемов сазановской характерологии, позволяющим Сазанову создать самобытные, запоминающиеся портреты донских казаков и казачек, являются диалектизмы («как купырик молодая была», «весь бандур выпущу» и др.). Они придают особую выразительность лирическим и экспрессивным образам писателя.

Определяя место писателя в современной литературе, Ф. Д. Крюков писал В. Г. Короленко: «Сазанов — это казаки» [13, л. 6 об.]. Но диапазон его таланта оказался неизмеримо шире. С начала 1910-х годов действие рассказов Сазанова переносится в городскую среду.

Одной из важнейших традиций, повлиявших на становление писателя, была русская реалистическая литература рубежа веков. Для раннего творчества Сазанова характерно следование *фельетонной традиции* Чехова, проявлявшейся в типологии персонажей («маленький человек», «хамелеон»), особенностях композиции, использовании чеховских средств создания комического (каламбур, категориальная ошибка, смешение стилей, использование канцеляритов). В прозе 1910-х годов, рисующей картины жизни маленьких провинциальных городков, Сазанов использует чеховские принципы изображения духовной пустоты и обыденности жизни, что подчеркивается кольцевой композицией рассказов, обезличенностью персонажей и места действия, преобладанием неопределенно-личных и безличных языковых форм. В этих рассказах писатель прибегает к поэтике чеховской выразительной *детали*, приобретающей в социально-психологических портретах его персонажей характер «вещно-идейного» фетиша («Дача с террасой»).

Другой характерной приметой литературы рубежа веков является переосмысление типов и образов классической литературы. В 1910-е годы появляется череда образов провинциальных учителей, развивающих в русской литературе архетип чеховского «человека в футляре». Сазанов трансформирует тип «футлярного» героя, осложняет образ героя-интеллигента чертами эскапизма, его стремлением вырваться из замкнутого круга обыденной жизни. Кроме того, в образах сазановских интеллигентов нашел отражение крах народнических иллюзий («Экзамены», «На цыпочках»). Эти черты во многом определяют своеобразие психологизма рассказов писателя 1910-х годов: «футлярность» становится приметой времени и проявляется в создании образов-«масок» (старика с провалами в памяти, благодетельного чиновника и др.).

В прозе Сазанова 1910-х годов наблюдается синтез реалистических и модернистских черт литературы конца XIX — начала XX века. В рассказах о любви сквозной является тема *памяти*, поэтому большинство из них построено в форме воспоминаний героев о самых ярких мгновениях их жизни и представляет собой лирические *монологи*. Сюжеты рассказов Сазанова о любви разворачиваются в том же «мгновенно-ситуационном» плане [12, с. 233], что и бунинские новеллы о любви. В поэтике этих рассказов Сазанова важную роль играют визуальные (золотой, голубой, зеленый, розовый и белый цвета и связанные с ними образы монастыря, перчатки, акации, колоколов, неба и др.), звуковые (звон колоколов) и ольфакторные образы, вызванные процессом воспоминания. Использование ольфакторных мотивов, богатейшего разнообразия запахов и ароматов стало одним из художественных открытий неореалистической литературы. Непревзойденным мастером передачи чувственных оттенков любви через описание запахов был И. А. Бунин. Его художественный опыт Сазанов, несомненно, учитывал, создавая свои рассказы о любви. Неореализм, примиривший реализм рубежа веков и модернизм, оказывает существенное влияние на поэтику произведений писателя 1910-х годов. В них появляются символические образы, отсылающие к текстам модернистской поэзии и прозы. Исследователи называют неореализм «промежуточным», «синтетическим» феноменом. Проза Сазанова 1910-х годов — явление столь же пограничное. Анализ произведений

писателя позволяет интерпретировать его творчество указанного периода в рамках неореалистической литературной парадигмы.

В рассказах, написанных на царицынском материале («Журавль в небе», «На цыпочках» и др.), обнаруживаются характерные приметы «провинциального текста» [См.: 2; 7; 8]: отсутствие названия города («минус-имя»), основные локальные топосы (Волга, каланча, сад, бульвар, ярмарка, лесопилка) и реалии времени (суда волжского пароходства «Самолетъ», носившие имена великих русских писателей), этнографически точная картина быта и нравов городских обывателей, ставших прототипами героев писателя, обращение к традиционному и городскому царицынскому фольклору (легенды и предания о Кудеяровом кладе, о Стеньке Разине, «низкие» жанры городского фольклора — грубые дразнилки и частушки). Эти рассказы образуют в творчестве Сазанова «царицынский текст», а самого писателя можно назвать одним из первых его представителей в литературе XX века.

Краеведческие книги Сазанова о природе родного края, созданные на рубеже 1920–1930-х годов [10; 11], открывают новый этап его творчества. Предназначенные для школьников, они дали прозаику возможность не только приобщить юного читателя к флоре и фауне волго-донского края, но и, рисуя взаимоотношения человека и природы, вступить в творческий диалог с такими писателями-натуралистами, как С. Т. Аксаков и Э. Сетон-Томпсон. В портретах целого ряда деревенских персонажей Сазанов возвращается к стилистической манере, характерной для его дореволюционных донских рассказов. Прикладной учебно-просветительский характер этих книг отнюдь не умаляет художественные достоинства новой прозы писателя, ставшего одним из создателей жанра научно-художественной книги для детей и юношества в литературе первого послереволюционного десятилетия [3, с. 158].

Литературная судьба Сазанова складывалась непросто. Он прошел путь от газетного фельетониста до автора колоритных донских рассказов и тонкой психологической прозы. В советское время его литературный талант оказался практически невостребованным. Однако выявление обширных связей художника с писателями-современниками, изучение его жизни и творчества позволяют утверждать, что произведения писателя играли заметную роль в волго-донской литературе.

Литературное наследие Сазанова требует дальнейшего изучения и возвращения современному читателю во всей своей полноте. Оно представляет значительный интерес как для изучения «донской» темы и неореалистической прозы в русской литературе XX века, так и для исследования особенностей литературного процесса первой трети прошлого столетия.

Литература

1. Бирючева Е. С. Творчество И. Д. Сазанова в контексте русской литературы конца XIX — начала XX века. Дис. ... канд. филол. наук, Волгоград, 2012.
2. Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М.: Языки славянской культуры, 2004.
3. Гольденберг А. Х. Человек и природа в творчестве И. Д. Сазанова 1920–1930-х годов // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Серия «Филологические науки». 2014. № 7 (92). С. 153–160.
4. Гольденберг А. Х., Бирючева Е. С. Жизнь и литературная судьба И. Д. Сазанова: монография. Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2014.
5. Данилов И. Посвящено казачеству. О рассказах Ивана Сазанова // Отчий край. 1994. № 1. С. 146–147.
6. Письма к Ивану Сазанову из редакции журнала «Русское богатство» / Публ. и комм. Е. С. Бирючевой // Отчий край. 2011. № 4 (72). С. 186–190.
7. Провинция как реальность и объект осмысления. Тверь: ТГУ, 2001.
8. Русская провинция: текст, миф реальность. М. — СПб.: Изд-во «Европейский дом», 2000.
9. Сазанов И. Д. Избранное / науч. ред., сост., вступ. ст. А. Х. Гольденберга; подгот. текстов, коммент. Е. С. Бирючевой. Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013.
10. Сазанов И. Д. Враги наших полей. М. — Л.: Гос. изд-во, 1930.
11. Сазанов И. Д. С удочкой по рекам и озерам Нижневолжского края. М. — Л.: Гос. изд-во, 1930.
12. Степун Ф. А. Портреты. СПб.: РХГИ, 1999.
13. НИОР РГБ. Ф. 135. К. 27. Д. 56.
14. НИОР РГБ. Ф. 369. К. 328. Д. 21.

К СПЕЦИФИКЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ В ЛАТВИИ В 1920–30 ГГ.

Статья посвящена изучению русской литературной жизни в Латвии в период между двумя мировыми войнами в аспекте издательской деятельности, возникновения и функционирования литературных, культурно-просветительских объединений и кружков, их специфики и роли в общем контексте существования русской литературы в балтийском регионе в обозначенный период.

Ключевые слова: русская литература в странах Балтии, литературная жизнь в довоенной Латвии, русские литературные объединения в Латвии, газета «Сегодня», педагогическая и журналистская деятельность Петра Пильского, культурно-просветительская деятельность Виктора Третьякова, курсы журнализма в Риге.

N. O. Pitirimova
Pskov, Russia

TO THE SPECIFICITY OF RUSSIAN LITERARY LIFE IN LATVIA IN 1920–30-s

The article is devoted to the study of Russian literary life in Latvia in the period between the two World Wars in the aspect of publishing activities, the origin and function of the literary, cultural and educational societies and circles, their specific and role in the general context of the existence of Russian literature in the Baltic region during mentioned period.

Key words: Russian literature in the Baltic states, the literary life in pre-war Latvia, Russian literary societies in Latvia, the newspaper «Segodnya» («Today»), pedagogical and journalistic activity of Peter Pilsky, cultural and educational activity of Viktor Tretyakov, Journalism Courses in Riga.

1920–30-е годы в Риге и шире — в Латвии, при высоком уровне развития периодической печати, отличаются немногочисленностью литературных объединений¹; к этому времени хоть и существовали различные объединения и кружки, но по своей направленности они не имели прямого отношения к литературе, а носили преимущественно культурно-просветительский характер². Цели и задачи этих формирований могли быть самими разными. Так, например, деятельность «Кружка ревнителей старины», основанного в 1927 г. при рижском обществе «Гребенщиковское училище», была в большей степени сконцентрирована на интересах русского староверия, чем собственно литературе³. Основой кружка стало религиозное начало и идея духовного и национального просвещения молодежи, прежде всего староверческой. Однако кружок привлекал к своей работе не только представителей староверия, но и известных общественных и культурных деятелей, а также литераторов, в том числе начинающих, о чем свидетельствуют отчеты о деятельности кружка в ряде периодических молодежных изданий («Наша газета», «Мансарда», «Школьные годы» и др.). В кружке числились: писатели и поэты Сергей Минцлов, Арсений Формаков, Александр Перфильев, Виктор Третьяков, профессора Василий Зеньковский, Сергей Завадский, Василий Синайский, этнограф и географ Юрий Новоселов и другие. Основным принципом кружка, как отметил П. Пильский, стала «русскость». Участники кружка не только знакомили русскую общественность с выдающимися творениями русской культуры, устраивая лекции, вечера и чтения докладов, но и сами занимались сбором памятников русской старины, совершая поездки по Латвии и Эстонии. У кружка имелись отделы в Даугавпилсе, Елгаве, в ряде эстонских городов, например, в Таллинне и Тарту; устанавливались контакты и с другими центрами русского зарубежья: Вильной, Варшавой, Харбином, Парижем [23, с. 2].

В 1928 г. в Риге был основан «Русский артистический кружок», поставивший своей целью объединение «не только русских, но и всех вообще деятелей рижского театра, литературы и искусства» [7, с. 19]. Одним из зачинателей кружка стал поэт, писатель, фельетонист Владимир Клопотовский, широко известный своими публикациями под псевдонимом Лери. В состав кружка вошли журналисты Борис Оречкин,

¹ О литературных объединениях в довоенной Латвии, в частности, о крупнейшем из них, содружестве молодых поэтов и писателей «На струе слов» (1929–1936), а также о литературном окружении журнала «Норд-Ост» (1931–1932), см.: [24], [25], [26].

² См. об этом: [30].

³ Этот кружок — одно из интереснейших явлений в русской общественной жизни не только довоенной Латвии, но и русского зарубежья в целом. Одним из инициаторов его создания был Иван Заволоко (1897–1984), который, помимо культурно-просветительской и издательской, занимался еще и педагогической деятельностью: учительствовал в рижских гимназиях. О нем и о кружке см. подробнее: [17], [19].

Борис Харитон, художник-карикатурист Сергей Цивинский, директор Русского театра Александр Гришин, режиссер театра Рудольф Унгерн, а также актеры, декораторы и сценаристы (Юрий Юровский, Юрий Яковлев, Сергей Антонов) и другие. Согласно принятой в 1929 г. программе в кружке проводились артистические вечера с импровизированными чтениями, выступали артисты театра, художники, литераторы и т. д. [там же]. В кружок активно приглашались и представители латышской и немецкой интеллигенции.

«Русский артистический кружок» создавался по типу артистических кружков, существовавших в начале века в Одессе, Киеве и Москве. Однако прежнего размаха в 1920–30-е г. уже не было, поэтому Петр Пильский, посвятив свою заметку рижскому кружку, сфокусировал читательское внимание на собственных воспоминаниях: «<...> в рижском РАКе идут специальные постановки, срепетированные и подготовленные выступления артистов. В одесском Литературно-Артистическом Клубе все создавалось экспромтом, по воле случая, по вдохновению артистов, и на маленькой сцене пели, декламировали, читали, острили, выступали актеры, певицы, писатели <...>, на эти подмостки всходили юные стихотворцы, и как-то однажды зимним вечером с высоты этой кафедры пугали публику Владимир Маяковский и Давид Бурлюк, первые знаменосцы только что возникшего российского футуризма <...>. Кто бывал на этих вечерах? Труднее определить, кого там не было. Заглядывали, приходили, приезжали все. Иногда одесский Литературно-Артистический Клуб устраивал специальные ужины, и тогда все залы были битком набиты публикой, не хватало приборов, в залах стоял веселый гомон, лилось вино, лились речи, грохотал смех, сияли лица молодых актрис» [20, с. 4]. Кружок скорее напоминал клуб, созданный как место для встречи артистов, писателей и прочей рижской интеллигенции; ориентирован он был на поликультурную артистическую среду, что и было подмечено П. Пильским: «В сущности, ударение в этом названии <<Русский артистический кружок>>. — прим. Н. П.> нужно делать не на слове “русский”, а на другом: “артистический”» [там же].

Особое место в литературной жизни Латвии 1920–30-х гг. занимала рижская периодическая печать. При газетах и журналах возникали литературные окружения, существование которых во многом имело условный характер: эти объединения не стремились легализовать собственный статус и представляли собой некие свободные формы. Распространенным явлением при газетах и журналах были литературные студии и кружки. Например, одним из первых подобных начинаний стала литературная студия Виктора Третьякова⁴ при журнале «Театр и жизнь» (1920–1921). Цели и задачи студии были обозначены на страницах этого издания: «При журнале “Театр и жизнь”, — как отметила редакция, — открывается литературная студия под руководством недавно приехавшего из Петрограда поэта и писателя по вопросам искусства В. В. Третьякова. Цель студии — воспитание хороших литературных вкусов путем ознакомления с различными направлениями и законами словесного искусства. Главное внимание — стиху, как наиболее совершенной, но малопопулярной форме речи. Занятие — из разбора и оценки работ слушателей на свои и заданные цели. Руководящее направление студии — акмеизм, но с предоставлением свободы склонностям студистов. Приблизительная программа: новые школы с их отношением к старым, формы свободные и скованные (сонет, терцина, октава, триолет и пр.), ритмы правильные и ломанные, словесная инструментовка (игра гласных и согласных, аллитерация, внутренние рифмы, enjambement и пр.)» [10, с. 3]. Лучшие работы «студистов» предполагалось опубликовать. Важно отметить, что журнал предоставил площадку для начинающих литераторов, для которых был создан, начиная с 10-го номера, отдел под названием «Учащийся» [6, с. 7]⁵.

В журнале В. Третьяков публикует воспоминания о литературных событиях Петрограда и знаменательных встречах: «Цветы на развалинах», «Петроградские письма» и отчасти «Поэтические течения в России» [27, 28, 29]. В очерке «Цветы на развалинах» В. Третьяков поделился свежими впечатлениями: «“Литературная студия” Дома искусств, очень серьезно поставленная, где Н. Гумилев, К. Чуковский, А. Левинсон и др. учат, как и всюду за неимением юношей, вероятно, мобилизованных, скучающих девиц и томных дам писать стихи, прозу, делать критич.<еские> разборы, переводы и т. п. В “Доме Литераторов” — менее утонченная студия, ибо там не изучают английск.<ую> фонетику и французскую стилистику по Флоберу, но и там М. Кузмин читает, и читает увлекательно и с редкой эрудицией, об Анат.<олии> Франсе. В “Институте Живого Слова”, перед той же почти сплошь женской аудиторией, излагают тайны стиха, выразительного слова видные поэты, ученые и артисты Госуд.<арственных> театров. <...> Трудно перечислить все эти школы, студии, лекции, живые альманахи, театральн.<ые> постановки, концерты, где немало сорных трав наряду с яркими цветами истинной культуры и таланта <...>» [29, с. 2–3]. Несомненно, что в собственной литературной студии В. Третьяков старался привить к местной литературной среде вывезенный из Петрограда творческий опыт. Позднее В. Третьяков попытался самостоятельно издавать журнал «литературы, искусства и общественной жизни» «Основы» (1934; вышло 4 номера); в целом он много вы-

⁴ О В. Третьякове подробнее см.: [13], [22].

⁵ На этом номере журнал прекратил свое существование; в 1929 г. были предприняты попытки возобновить это издание, но фактически это был уже другой журнал.

ступал с лекциями и активно содействовал воспитанию литературной молодежи: в 1930 г. молодые поэты и писатели из содружества «На струге слов» планировали пригласить его на проведение литературных семинаров⁶.

Литературные окружения возникали и при других журналах и газетах. Например, значительное литературное окружение сформировалось вокруг газеты «Сегодня». Газета предоставила возможность для публикаций молодым авторам, — которые, практически до 1930 г., не имели собственного печатного издания, — став для них своего рода «литературной школой». Об этом говорится в юбилейной заметке 1929 г. Бориса Харитона, который, подводя итог первому десятилетию существования газеты, отметил: «Основоположники “Сегодня” <...> все были <...> очень молоды... Это была самая молодая поросль русской журналистики. <...> “Старые” подошли тогда, когда победа была уже одержана, подошли для того, чтобы закрепить занятые позиции, а затем, вместе с молодыми, повести “Сегодня” к тому состоянию, в каком застанет газету завершение его первого десятилетия. Теперь — вот уже восьмой год — редакционное бытие “Сегодня” определяется дружным сотрудничеством двух групп: “старых”, во главе с М. Ганфманом, и “молодых”, во главе с Я. И. Брамсом. Если принять во внимание, что “старые” не могли не принести с собой традиций и навыков дореволюционной русской печати, а “молодым” были больше по душе западноевропейские и американские образцы, то ясно станет, что согласование этих несходных точек зрения было не таким уж легким и простым делом. Однако согласование это удалось, и отсюда возникло то значительное своеобразие, которое заметно отличает “Сегодня” от других русских газет, в чьих редакциях “молодые” не играют решительно никакой роли... Наши “молодые” распространяют свои влияния и вне “Сегодня”. Создается то, что можно назвать газетной школой “Сегодня”» [31, с. 2].



**Редакция и рижские сотрудники «Сегодня». Рига, 1929
(П. Пильский — в нижнем ряду крайний слева)**

Определенную роль в воспитании литературной молодежи сыграла педагогическая (на сегодняшний день практически не оцененная) и журналистская деятельность Петра Пильского (1879–1941), редактора литературного отдела газеты «Сегодня», который в 1931 г. основал в Риге курсы журнализма по типу Первой Всероссийской школы журнализма, созданной им в Петрограде в 1918 г. Тогда в этой школе, помимо ее основателя, читали лекции профессор Фаддей Зелинский, Семен Венгеров, писатели Федор Сологуб, Александр Блок, Александр Куприн, Александр Амфитеатров и мастер фельетонного жанра Влас Дорошевич: «<...> эти классы, эти часы, эти лекции Школы Журнализма посещало свыше ста человек. Чтобы быть точным, их было 111. <...> В Школе Журнализма читали многие. Там было 42 предмета преподавания. Из профессоров участвовали Ф. Ф. Зелинский, Браун, приват-доцент Ильинский, проф. Венгеров, проф. Бороздин, проф. Ястребов, приват-доцент Миркин-Гецевич и др. Из писателей Ал. Амфитеатров, Ал. Блок, Влас Дорошевич, А. И. Куприн. Чисто газетные курсы взяли на себя Аркадий Бухов, Ар. Руманов, Розенфельд. О театре, о театральной критике и рецензии читал П. П. Гнедич, автор “Истории искусств” и директор Александринского театра. Словом, лекторский состав был исключительный по авторитетности, талантливости, интересу» [21, с. 358–359].

⁶ Об этом есть упоминание в заметке, размещенной на страницах «Нашей газеты». См.: [18].

Рижские курсы журнализма Петра Пильского не имели такого резонанса и блистательного состава, как в Петрограде, тем не менее они оказались востребованными. Начало курсов относится к 15 сентября 1931 г.; их программа, как следует из первых анонсов, заключалась в проведении двух циклов систематических лекций: о русском литературном языке и о журнализме. Цикл лекций о русском литературном языке включал следующее: «1. Правильная разговорная речь. 2. Устранение неправильностей речи, дурных и неверных речевых навыков. 3. Обучение правильному литературному языку». Отдельно планировались занятия по русскому языку с иностранцами <sic!> и «исправление и редактирование рукописей (литературных, корреспонденции, дневников)» [1, с. 7]. Содержание «уроков по журнализму» составили «обычные отделы ежедневной газеты: 1) учение о статье, 2) злободневный фельетон, 3) редактура, 4) ночной редактор и выпуск номера, 5) хроника и информация, 6) корректура, 7) ознакомление с типографией (набор и печатание), 8) техника еженедельного журнала, 9) стенография» [11, с. 16]. Периодически проводилась и «устная газета». Программа курсов в дальнейшем корректировалась и расширялась; например, курсы русского литературного языка дополнились обучением литературному мастерству: «как писать роман, повесть, рассказ», а также «механизму и технике беллетристической наблюдательности» [3, с. 6], появились лекции, посвященные «вдохновению» и т. д.⁷



Петр Пильский.
Рисунок К. С. Высотского. 1931

На курсы П. Пильского, несмотря на некоторый скепсис у рижской общественности⁸, поступили благожелательные отклики литературных мэтров русского зарубежья⁹, среди учащихся были замечены местные знаменитости¹⁰, курсы активно посещала литературная молодежь, в том числе участники содружества «На струге слов»¹¹. О популярности курсов свидетельствует появление заочного отделения для проживающих в других странах. Заявки от желающих прослушать курсы присылались из Эстонии, Финляндии, Литвы, Германии, Франции и Балкан [9, с. 8]. Дополнительно была объявлена возможность публикации в зарубежных изданиях. В анонсах курсов П. Пильского эти издания перечислены: газеты (помимо рижских) «Наше время» (Вильно), «Русское слово», «Молва» (Варшава), «Наш век» (Берлин), журнал «Числа» (Париж) [4, с. 7], также упоминаются издания Сан-Паоло и Выборга [5, с. 7].

Таким образом, курсы Петра Пильского способствовали формированию профессиональных кадров не только в сфере русской журналистики, но и в литературно-издательском деле. Они обучали пишущую молодежь правильному русскому литературному языку, критическим «приемам», выработке собственного литера-

турного стиля и посвящали в «тайну создания малых и больших форм: рассказа, повести и романа» [8, с. 10]. Курсы продолжались, по всей видимости, до 1940 г., ежегодные анонсы об их проведении публиковались в газете «Сегодня».

В целом журналистика имела определяющее значение для литературной жизни Латвии. Возможно, именно этим фактом объясняется небольшое число литературных объединений и кружков. Вокруг рижских журналов и газет консолидировались в основном представители журналистского дела или общественно-политические деятели, зарекомендовавшие себя еще до революции: например, «ветеран» газетного дела Николай Бережанский (газета «Слово»), Борис Харитон, Михаил Мильруд, Максим Ганфман («Сегодня») и т. д. Литература, таким образом, соседствовала с журналистикой или даже вытеснялась ею. Ярким примером в данной связи служит деятельность газеты «Сегодня»: в ней, по сравнению с другими ежедневными изданиями, литературным текстам уделялось особое внимание, они выделялись графически, обособлялись от прочих материалов, рекламных объявлений и т. п. [14, с. 58]. Впрочем, литературный

⁷ Теория и практика изучения газетного дела в циклах лекций П. Пильского в 1933–1934 учебном году включает уже: «хронику, информацию, интервью, передовую статью, фельетон, театральную рецензию, кинокритику, литературный портрет, критическую статью, работу редактора, ночную редактуру и выпуск номера, корректуру, типографию (набор, печать, машины и пр.)» [8, с. 10].

⁸ Ср. реплику Бориса Оречкина на страницах газеты «Сегодня»: «Когда четыре месяца тому назад Петр Пильский задумал возродить в Риге свои петербургские курсы журнализма, эта его мысль была встречена довольно скептически: кому, в самом деле, нужно в Риге изучать искусство газетной работы, да еще на русском языке? Скептики, однако, оказались не правы: начинание Пильского вызвало большой интерес и сразу на обоих факультетах его курсов — и на курсах журнализма, и на курсах русского литературного языка — оказалось довольно много слушателей». Цит. по: [15, с. 8].

⁹ В одном из анонсов приводятся отклики И. Бунина, И. Шмелева и А. Куприна [2].

¹⁰ Среди записавшихся на первый цикл лекций в 1931 г. упоминается, например, известная артистка М. А. Ведринская [11].

¹¹ Е. Квесит упоминает об этих курсах в своих воспоминаниях. См. об этом: [12].

характер местной периодической печати зачастую придавали не местные литературные силы, а привлеченные издателями зарубежные литераторы или, чаще всего, перепечатки из периодики русского зарубежья.

Изобилие печатной продукции, в большинстве своем недолговечной, возникновение многочисленных и скоротечных издательств, предлагающих начинающим (и не только) авторам свои услуги, возникновение феномена т. н. «латовой книги»¹², и многие другие причины, касающиеся собственно идейно-эстетических разногласий, эклектичности состава упомянутых формирований (как в содержательном, так и в формальном плане) и пр., — все это в значительной степени «размывало» границы собственно литературы, а нехватка серьезной критики вынуждала говорить об отсутствии литературной жизни в Риге как таковой. Так, например, в 1934 г. Виктор Третьяков, обзревая «русскую литературу в Латвии», провозгласил ее отсутствие и заметил, что говорить можно «лишь о том, как отражается <...> русская художественная литература» [16, с. 110]. В частности, он отметил: «Несмотря на обилие у нас пишущих и печатающихся всех возрастов и полов, качеством мы похвалиться не можем. Рига наводняет потоками русского книжного лубка все страны. <...> Рядом с кустарным производством, не подлежащим никакой критике, изредка все же появляется кое-что приемлемое, но что при ближайшем же рассмотрении оказывается или журналистикой, или “легким чтением”. К литературе в истинном смысле слова все это отношения прямого не имеет <...>» [там же]. Потенциал, по мнению автора заметки, у рижской молодежи есть; она не уступает по своим возможностям «пражской, берлинской или парижской молодежи», но, к сожалению, менее тренирована «в культуре, самоотверженности и труде» [там же]. Под последним В. Третьяков понимает прежде всего наличие литературной школы и традиций, обучение литературному мастерству¹³. Тем не менее такие «школы», как можно увидеть, были. Особую роль сыграли и средние учебные заведения Риги, в которых важное место отводилось гуманитарным наукам, литературно-издательской практике¹⁴. Средние учебные заведения в том числе становились той платформой, на которой и благодаря которой возникали новые литературные имена и объединения¹⁵.

Литература

1. <Без автора>. <Анонс> // Сегодня. 1931. № 236 (27.08). С. 7.
2. <Без автора>. <Анонс> // Сегодня. 1931. № 253 (13.09). С. 9.
3. <Без автора>. <Анонс> // Сегодня. 1933. № 247 (07.09). С. 6.
4. <Без автора>. <Анонс> // Сегодня. 1933. № 263 (23.09). С. 7.
5. <Без автора>. <Анонс> // Сегодня. 1936. № 264 (24.09). С. 7.
6. <Без автора>. <Анонс> // Театр и жизнь. 1920. № 8. С. 7.
7. <Без автора>. В Риге открывается Русский Артистический Кружок // Сегодня вечером. 1929. № 273 (3 декабря). С. 19.
8. <Без автора>. Журнализм и писательство. Лекции Петра Пильского // Сегодня. 1933. № 257 (17.09). С. 10.
9. <Без автора>. Заочное обучение журналистике и писательству. (Лекции Петра Пильского) // Сегодня. 1933. № 270 (30.09). С. 8.
10. <Без автора>. Литературная студия // Театр и жизнь. 1920. № 12. С. 3.
11. <Без автора>. Цикл лекций Петра Пильского о журнализме и русском литературном языке // Сегодня. 1931 (30.08). С. 16.
12. Абызов Ю. Осколки разбитого прошлого // Даугава: Литературный журнал. 1995. № 3. С. 147–160.
13. Абызов Ю. От петроградских акмеистов к латышским поэтам // Даугава. 1992. № 1. С. 82–84.
14. Абызов Ю., Флейшман Л., Равдин Б. Рижская газета «Сегодня» и культура русского зарубежья 1930-х гг. // Ю. Абызов, Л. Флейшман, Б. Равдин. Русская печать в Риге: из истории газеты «Сегодня» 1930-ых годов. В 4-х книгах. Кн. I: На грани эпох. Stanford, 1997. С. 11–243.
15. Бор. Ор. <Борис Оречкин> «Устная газета» на курсах Петра Пильского // Сегодня. 1932. № 40. (09.02). С. 8.
16. В. Т. <Виктор Третьяков> Русская литература в Латвии // Русские в Латвии: Сборник «Дня русской культуры» / Под ред. пр.-доц. В. В. Преображенского. II ч. Рига: Издание Комитета по устройству «Д. Р. К.» в гор. Риге, 1934. С. 110–112.
17. Духовный собеседник: посвящается светлой памяти И. Н. Заволоко. Рига: Улей, 2002.
18. Н. С-в. Сдружество «На струге слов» возобновило свою работу // Наша газета. 1930. № 6. С. 5.
19. Памяти Заволоко Ивана Никифоровича: сборник статей и материалов, посвященных 100-летию И. Н. Заволоко. Рига, 1999.
20. Петроний <Петр Пильский>. О Русском Литературном Кружке // Театр и жизнь. 1930. № 2. С. 4.

¹² Стоимость книги на латвийском издательском рынке не должна была превышать одного лата, соответственно, уменьшался и объем этих изданий.

¹³ «Много виновато и здесь, — продолжает В. Третьяков, — легкое, прямо наивное отношение к литературному творчеству: считается в порядке вещей с налету написать поэму, книгу стихов или роман. Школа, необходимая во всех искусствах, для сочинительства полагается излишней. Пушкин, Тургенев, Толстой, при их огромных талантах, работали годами над своими вещами, по многу раз переделывали одну и ту же страницу или строку, пока не добивались нужного впечатления. Современный литератор — прямо молодец и пишет сразу чуть ли не набело. Зато и результат получается соответственный <...>». Цит. по: [16, с. 111].

¹⁴ Главенствующая роль среди них, бесспорно, принадлежит Рижской городской русской средней школе, или т. н. Ломоносовской гимназии (1919–1935), при которой действовал уникальный Культурно-Просветительный кружок, осуществлявший литературно-издательскую деятельность. В кружке, в частности, издавался журнал «Школьные годы» (1922–1930), одно из лучших довоенных школьных изданий.

¹⁵ Например, в содружестве молодых поэтов и писателей «На струге слов» (1929–1936), в молодежной «Нашей газете» (1930–1932) принимали участие выпускники Ломоносовской гимназии.

21. Пильский П. Литературные края / Публикация Ю. Абызова // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. / Сост. Ю. Абызов. Т. 4. Рига: Даугава, 1999. С. 236–372.
22. Спроге Л. Перевод и просветительство как факторы литературной судьбы Виктора Третьякова // Baltuunslāvukulturkontakti: Rakstukrājums. Балто-славянские культурные связи: Сборник статей. Рига, 2009. С. 586–592.
23. Стогов Ф. <Петр Пильский>. Ревнители русской старины в Латвии // Сегодня. 1933. № 255 (15.09). С. 2.
24. Тамарович <Питиримова> Н. Архивный базис содружества «На струе слов» // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 160–167.
25. Тамарович <Питиримова> Н. Литературное окружение рижского журнала «Норд-Ост» (1931–1932) // Культурный ландшафт Пограничья: прошлое, настоящее, будущее / Сб. материалов Международных научных конференций 2013 г. в Риге и Пскове, посвященных проблемам пограничья. Псков: Псковский государственный университет, 2015. С. 353–367.
26. Тамарович <Питиримова> Н. Содружество молодых поэтов и писателей «На струе слов»: к вопросу о русских литературных объединениях в Латвии (1918–1940). // Studia Slavica: Сборник научных трудов молодых филологов. VII. TLU Kirjastus. Таллин, 2007. С. 164–176.
27. Третьяков В. Петроградские письма // Театр и жизнь. 1920. № 3. С. 7.
28. Третьяков В. Поэтические течения в России // Театр и жизнь. 1920. № 6. С. 1.
29. Третьяков В. Цветы на развалинах // Театр и жизнь. 1920. № 8. С. 2–3.
30. Фейгмане Т. Русские общества и их роль в сохранении национальной самобытности // Русские в довоенной Латвии: на пути к интеграции. Рига: Балтийский русский институт, 2000. С. 186–240.
31. Харитон Б. «Старые» и «молодые» // Сегодня. 1929. № 270 (29.9). С. 2.

УДК 821.161.1

А. В. Назарова
Москва, Россия

ИЗОБРАЖЕНИЕ БЫТА В ТВОРЧЕСТВЕ Е. Н. ЧИРИКОВА В ДО- И ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОДЫ

В статье рассматривается трансформация функции бытовых описаний в творчестве Е. Н. Чирикова. Если в ранних текстах быт выступает средством характеристики личности, круга ее забот и интересов, с помощью которой писатель освещал злободневные вопросы современной ему действительности, то в зрелом творчестве он становится инструментом широкомасштабного обобщения и анализа эпохального социально-политического перелома, произошедшего в истории России в 1917 году.

Ключевые слова: гражданская война, литература первой волны эмиграции, национальное бытие, отчий дом, провинциальный быт, семейная хроника, трагедия беженства, усадебный быт.

A. V. Nazarova
Moscow, Russia

THE IMAGE OF EVERYDAY LIFE IN E. N. CHIRIKOV'S CREATION OF THE PRE — AND POST-REVOLUTIONARY PERIOD

The article deals with the transformation of the functions of image of everyday life in the E. N. Chirikov's works. While in his early texts the image of everyday Russian national life is a mean of personality characteristics, range of concerns and interests and helps the author to display and analyze the topical questions of the his contemporary reality, in his mature novels it becomes a tool for broad-based generalization and analysis of the epoch-making socio-political shift occurred in the history of Russia in 1917.

Key words: civil war, literature of the first wave of emigration, national existence, paternal house, provincial life, family chronicle, tragedy of the refugee, country estate life.

В дореволюционной критике Евгений Николаевич Чириков (1864–1932) получил репутацию знатока провинциальной жизни и талантливый бытописателя, в творчестве которого нашли продолжение традиции классиков русской литературы, выступавших с обличением невежества уездного обывателя, бессмысленности и убогости его повседневного существования [1, с. 68]. Советские литературоведы продолжили рассматривать творчество Чирикова в сопоставлении с наследием Н. В. Гоголя, А. П. Чехова и М. Горького, однако увидели в его произведениях лишь поверхностное использование не обладавшим ни «тонкостью анализа», ни «остротой зрения» эпигоном идей и методов выдающихся предшественников [2]. Столь

жесткую оценку обусловило расхождение политических взглядов художника с официальной идеологией, которой следовала советская наука о литературе. Во второй половине 1900-х Чириков пережил мировоззренческий кризис, повлекший пересмотр им прежних идейных убеждений, что вызвало постепенный отход от остросоциальной проблематики и обращение к народно-православным основам русской жизни и культуры, а после 1917 года вынудило его покинуть Россию. Советские же литературоведы связали произошедшие в сознании и творчестве писателя перемены с его разочарованием в общественной борьбе после поражения первой русской революции. Отступничество Чирикова от демократических идей привело, по их убеждению, к неизбежному отказу от изображения жизненной правды, подтверждением чего будто бы стали фантастико-аллегорические пьесы «Легенда старого замка» (1906), «Красные огни» (1907) и романтические драмы-сказки «Колдунья» (1907), «Лесные тайны» (1910), в которых он использовал необычные для него художественные приемы, тяготеющие к символизму [4, с. 143]. И хотя в 1910-е годы художник вернулся к реалистической манере и написал ряд книг, где нашли отражение «общественно-значимые события в истории страны» [5, с. 20] (речь идет, прежде всего, о цикле автобиографических романов о формировании писательской личности — «Юность» (1911), «Изгнание» (1913) и «Возвращение» (1914), которые вместе с последней частью «Семья» (1924), созданной уже в эмиграции, составили тетралогия «Жизнь Тарханова»), эти тексты оценивались исследователями как упадок писательских сил Чирикова и практически полностью игнорировались. Его эмигрантское творчество и вовсе долгие годы оставалось неизвестным русскому читателю. Поэтому творческая эволюция, в результате которой на смену писателю-традиционалисту пришел художник-философ, не была осмыслена. Однако столь узкий взгляд помешал предшествующему поколению историков литературы проследить трансформацию бытовой темы в зрелом творчестве Чирикова. На новом этапе его литературного пути быт из средства характеристики личности, круга ее забот и интересов, с помощью которой писатель освещал злободневные вопросы современной ему действительности, стал инструментом широкомасштабного обобщения и анализа эпохального социально-политического перелома, произошедшего в истории России в 1917 году. В романах о Гражданской войне Чириков показал, как революционная стихия без остатка разрушает прежде казавшийся незыблемым бытовым уклад семьи, ту базу, которая формирует человеческую личность. Тем самым в произведениях 1920-х годов в центре авторского внимания оказывается «антибыт», повседневное существование людей в условиях общенациональной розни. Поэтому вывод советских литературоведов об отказе Чирикова со второй половины 1900-х годов от изображения вещного, материального пласта жизни представляется неправомерным и требует пересмотра. Ждут исследования и эмигрантские книги Чирикова, многие из которых вновь посвящены изображению дореволюционной российской глубинки, в связи с чем возникает вопрос, изменилось ли отношение художника к провинциальному бытовому укладу с течением времени? Ответ на него даст материал для сопоставления взгляда писателя с позицией других литераторов-эмигрантов. Если в произведениях большинства из них облик прежней России в определенной степени идеализировался («Лето Господне», «Богомолье» И. С. Шмелева, «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина, «Юнкера» А. И. Куприна и т. д.), то какой видится утраченная родина Чирикову? Совпадает ли созданная писателем в итоговом произведении — семейной хронике «Отчий дом» (1929–1931) — картина с представлением о ней как царстве абсолютного благоденствия и процветания, бытовавшим в читательской среде русской эмиграции? Признание или же неприятие аудиторией избранного художником угла зрения на прошлое России не в последнюю очередь повлияло на его репутацию и место в литературной иерархии Русского зарубежья.

Сюжетной основой большинства ранних рассказов, созданных Чириковым в конце 1880-х — начале 1900-х годов, становится изображение того, как серая и убогая провинциальная мещанская среда, подобно паутине, незаметно опутывает человека, опустошает его душу, вытравляя из нее искренность и отзывчивость, доброту и сострадание, отнимает те «крылья», которые «во дни юности даются каждому» [9, с. 140]. Примечательно, как неоднократно подчеркивали критики, что эта печальная участь в произведениях Чирикова почти всегда выпадает на долю мужчин, в то время как в душе женщины не угасает стремление к иной, осмысленной и насыщенной жизни [3, с. 106–107].

Наиболее ярко этот контраст показан в таких рассказах, как «Фауст» (1900), «Роман в клетке» (1902) и «Испортилась» (1903). В них изображено схожее до однообразия житие трех семейных пар: мужа большую часть времени проводят на службе или за картами, жены — в хлопотах по дому и заботах о детях. Если первые вполне довольны своим положением, то вторые чувствуют себя словно запертыми в клетке, ведь даже чайным приборам в их доме отведено строго определенное место: «стакан присвоен мужчине, а женщине — чашка» [7, с. 206], как убежден муж одной из героинь. Каждая из женщин тяготится пустотой и монотонностью своего существования и мечтает вырваться из ставшего тюрьмой семейного гнезда. Зреющий в них протест против скуки и пошлости заведенного порядка жизни показан именно через описание

окружающей предметной обстановки, которая в их восприятии выглядит не просто серой и неподвижной, но прямо отталкивающей и безобразной. Так, в рассказе «Фауст» после ухода гостей в комнатах всегда остаются плотный «табачный дым, недопитые стаканы с окурками на блюдечках и объедки ужина» [10, с. 72]. В таких условиях меняется облик и поведение супруга Ксении Павловны, который за десять прошедших со дня свадьбы лет внешне опустился и все чаще позволяет себе грубость по отношению к ней. За обедом Иван Михайлович ел, «сильно чмокая и напоминая свинью у корыта», ложась спать, сначала «долго откашливался и отплевывался», а потом храпел, «как зарезанная корова» [7, с. 67–68]. Бывая с женой в обществе, он беспокоится лишь о том, чтобы «все было “как следует”», и чтобы всякий, кто посмотрит, когда они идут под руку, подумал про Ксению Павловну:

— Недурна! Весьма недурна!» [7, с. 80].

Душевная глухота мужа Евгении в рассказе «Роман в клетке» также становится причиной их отчуждения и подталкивает ее к решению покинуть опустылевший дом. Предметный мир вновь служит отражением внутреннего состояния героини, но теперь он видится ей светлым и уютным, предметы кажутся дружелюбными: «В столовой был накрыт стол к чаю; блиставший никелем самовар дышал паром, румяные булочки смотрели из фарфоровой корзины, <...> граненое стекло стаканов блестело под ударявшим пучком солнечных лучей. Вся комната смотрела весело, бодро. Словно приветствовала мое обновление» [9, с. 154]. Подобная картина дарит читателю надежду на возможность преодолеть гнет мещанских устоев, однако это впечатление иллюзорно, так как одержать победу в столкновении с косной средой Евгении оказывается не под силу. Спустя несколько лет она медленно угасает в одиночестве на чужом холодном чердаке, не имея средств к существованию. Тем самым Чириков стремился показать, что предписываемая обществом женщине роль не предполагает возможности ее самореализации в какой-либо иной сфере, поэтому внутренний конфликт его героинь не находит разрешения и заканчивается либо неизбежным разрывом с мужем, либо примирением с ним, что в любом случае ведет к их гибели — как в прямом, так и переносном смысле, то есть духовному омертвлению. Таким образом, трагический финал женских судеб становился упреком писателя современному обществу, которое поддерживает ненормальный и невозможный для существования человека с чувством собственного достоинства, духовными, нравственными и эстетическими потребностями уклад, калечащий чистые живые души.

В произведениях Чирикова о Гражданской войне быт практически исчезает. В романах «Зверь из бездны» (1922) и «Мой роман» (1928) художник рисует трагедию беженцев, вынужденных скитаться в поисках крова. Ввергнутые в хаос беспорядочного бегства, люди ночуют в совершенно не предназначенных для этого местах, а иногда прямо на улице. Постоянным приютом для сотен тысяч представителей «всевозможных положений, профессий, возрастов» [6, с. 550] становятся вокзалы и вагоны поездов, где они проводят дни и недели, а порой и месяцы в ожидании возможности попасть на пароход, идущий за границу. Без конца прибывающие составы образуют на путях целые «городки» со множеством «улиц» и «переулков», где персонажи постоянно плутают в поисках своего «жилища», так как поезда регулярно меняют местоположение. Повсюду царят теснота и грязь, ведь «попавшие в вагоны для эвакуации счастливы уже несколько суток сидели там, ожидая отправки и боясь выйти, чтобы не остаться или не потерять возможность сесть снова, и никакие уговоры и угрозы не действовали» [6, с. 550]. Беженцы свыкаются с нечеловеческими условиями существования и готовы терпеть соседство с умирающими тифозными больными, которые «наполняют воздух своими бредовыми вскриками» [6, с. 550] и заражают здоровых, «ссоры с револьверными выстрелами» [6, с. 550] и даже невыносимый запах естественных отпавлений, буквально пропитавший стены теплушек, лишь бы не очутиться за дверью. Кроме того, в вагоне невозможно скрыться от чужих глаз, поэтому та часть жизни, которая прежде скрывалась от посторонних, теперь оказывается буквально выставленной на всеобщее обозрение. В результате в перевернутом мире нарушаются все пропорции: женщины и мужчины перестают стыдиться и переодеваются друг у друга на глазах, молодожены без стеснения на виду предаются любовным утехам и т. п. Длительное пребывание в такой обстановке ведет, по мысли автора, к полному обесцениванию и исчезновению всех прежних «бытовых и моральных традиций» [6, с. 562], что неизбежно оборачивается деградацией личности, полной утратой человеческого начала.

Отсутствие элементарных удобств и необходимость существовать на крошечном кусочке пространства царят, как показал Чириков в «Моем романе», и в русскоязычных колониях за пределами охваченной Гражданской войной России. Вынужденные выдавать себя за супругов ради спасения беженцы Иван Петрович и Вероника, не имеют, подобно семейству Паромовых в «Звере из бездны», постоянного пристанища. Несмотря на возникшую между ними симпатию и доверие, их «мифическая» семья, лишенная всех подлинных атрибутов «семейной общности», как демонстрирует художник, оказывается лишь видимостью, миражом, который рассыпается от малейшего вмешательства извне, ведь когда уже за рубежом

факт подлога вскрывается, жизнь героев превращается в кошмар. «Лжесупруги» вынуждены бежать от сплетен и пошлых намеков из города в город, бросив то немногочисленное имущество, которое им с таким трудом удастся нажить на предыдущем месте обитания. Они в буквальном смысле не могут «обрасти» бытом, то есть укорениться в новом мире, тем самым обрекаются на нескончаемые скитания и одиночество.

Можно сделать вывод, что прежнее негативное отношение Чирикова к быту в романах о Гражданской войне отступает. Быт, по его мысли, оказывается тем стержнем, который скреплял всю русскую жизнь, и его разрушение повлекло за собой гибель России, всего русского мира.

В итоговом романе-хронике Чирикова «Отчий дом» эти размышления получили дальнейшее развитие. В своей книге художник вновь обращается к жизни дореволюционной провинции и воссоздает повседневный уклад семьи аристократов, бывших князей Кудышевых, живущих на рубеже XIX — начала XX вв. Описания усадьбы, на первый взгляд, пронизаны тоской по утраченной родине: «Тишина была во круг благостная <...>. Было здесь <...> так тихо и спокойно всем: и старым портретам, и старым липам, и плакучим березам, и заросшим камышами, водорослями и тиной прудам <...>, и мраморным костям нимф, погребенным в гниющей листве и лопухах... <...> Никому не было нужды тревожить покой полуразрушенных каменных лестниц, въевшихся в землю и поросших бархатным зеленым мхом <...>» [8, с. 357]. Однако говорить о поэтизации Чириковым дореволюционного бытия не приходится, поскольку изображение кудышевского жилища пронизывает мотив запустения и разрушения: «Дом совсем состарился: полы повытерлись, ногами их люди за долгие года выскребли. Лестницы скрипят, как телега немазаная, ступени под ногой ходуном ходят. Стекла в окнах радугой отливают. Обои местами обвисли. Печи потрескались, дымят. Перила везде подгнили. Балкон как будто бы упасть хочет» [8, с. 349]. Неухоженный и разросшийся сад напоминает «старое кладбище, где зарыто бабушкино детство, отрочество, молодость и счастье» [8, с. 526]. Попытки главы семейства, старой барыни Анны Михайловны, не желающей делать никаких уступок духу времени, восстановить былое величие Никудышевки лишь усиливают впечатление ее вырождения, превращают ее в подлинный «зверинец», где фраки и дворянские мундиры соседствуют с «весьма поношенными пиджачками», поддевками и сапогами [8, с. 498]. Гости, а порой и сами хозяева, не знают, как вести себя за столом, «путаются в ножах и ножичках, в салфетках, в тарелках и тарелочках» [8, с. 500], «грубо хохочут, и неприлично одеваются, и дерзко разговаривают, и в манерах мужиковаты, <...> и поют романсы бессовестные, в которых все больше воспевается незаконная любовь и необузданные страсти с угрозами убить или утопиться» [8, с. 357]. Неоднократно возникающее сравнение дворянско-помещичьего быта с «неотпетым покойником» [8, с. 349] призвано подчеркнуть, что слом устоявшегося российского семейно-бытового уклада начался, по мысли писателя, задолго до Гражданской войны — в последней четверти XIX века, и виновниками его разрушения оказались сами русские люди, прежде всего представители дворянства и интеллигенции. Забыв о своем историческом предназначении — служении царю и отечеству — и погрязнув в узких эгоистических интересах и политических интригах, они не только не задумывались о судьбе России и народа, но использовали последний в качестве орудия для борьбы с противниками, чем позднее, по убеждению Чирикова, воспользовались большевики.

В «Отчем доме» писатель рисует неумолимый распад всех устоев и традиций. Главную лепту в этот процесс вносят сыновья Анны Михайловны. Увлеченные революционными идеями и мечтающие облагодетельствовать всё человечество, они совершенно равнодушны к судьбе собственного отчего дома, который, по замыслу Чирикова, воплощает собой «общий национально-государственный дом» [8, с. 475], то есть саму Россию. Старший из братьев, Павел Николаевич никак не может вжиться в роль «крепкого хозяина», хотя прилагает немало усилий для того, чтобы «упорядочить расстроенные дела имения и сделать его более доходным» [8, с. 124]. Младшие же вовсе не интересуются судьбой Никудышевки. Бестолковая хозяйственная деятельность Павла Николаевича вынуждает его распродавать владения, что ведет к неизбежной потере родительского гнезда, но создается впечатление, что он только рад освободиться от «этой каторги» [8, с. 153]. В конце концов, хозяйкой усадьбы становится алчная и распутная крестьянка Лариса, жена младшего брата Павла Николаевича Григория, которая после загадочного исчезновения мужа буквально выживает прежних хозяев из дома, что свидетельствует об окончательной утрате не только типа национального бытия, но всей России. Прежняя дворянско-крестьянская Русь навсегда ушла в прошлое, подобно опустившемуся на дно озера Светлояр Граду Китежу. Вместе с тем писатель прибегает к этому амбивалентному образу, чтобы дать читателю понять: его вера в неуничтожимость души России, ее мистическое воскресение в будущем — жива. Однако в своей семейной хронике он предъявляет суровый счет всем слоям российского общества за разрушение общенационального Дома. Воссоздавая в «Отчем доме» картины жизни российского общества последних десятилетий XIX — начала XX веков, писатель указывал на «нравственное бездомье», оторванность образованных сословий от народных корней и, как

следствие, их полную бездуховность и безразличие к судьбам мужика и рабочего. Такая позиция художника, требовавшая покаяния и признания ответственности за содеянное в прошлом, оказалась неприемлемой для значительной части эмигрантской аудитории, поскольку никто из его оказавшихся в эмиграции современников не чувствовал за собой никакой вины и не собирался давать отчет о своих поступках. В результате Чириков оказался персоной нон-грата в большинстве литературных кругов Русского зарубежья.

Литература

1. Александрович Ю. Радость жизни // Ю. Александрович. После Чехова. Очерк молодой литературы последнего десятилетия. 1898–1910. М.: тип. «Общественная польза», 1908. С. 61–85.
2. Касторский С. В. Гусев-Оренбургский, Елеонский, Чириков, Скиталец, Муйжель, Телешов, Сергеев-Ценский // История русской литературы: В 10 т. Т. 10. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 581–587.
3. Колтоновская Е. А. Е. Н. Чириков (К 25-летию его литературной деятельности) // Е. А. Колтоновская. Критические этюды. СПб.: Просвещение, 1912. С. 100–108.
4. Любимова М. Ю. Материалы к истории создания пьесы Е. Н. Чирикова «Легенда старого замка» («Черная смерть») // Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах отдела рукописей и редких книг: Сб. науч. тр. Л.: ГПБ, 1988. С. 143–150.
5. Сахарова Е. А. Е. Н. Чириков. Очерк жизни и творчества // Е. Н. Чириков. Повести и рассказы. М.: ГИХЛ, 1961. С. 3–22.
6. Чириков Е. Н. Зверь из бездны: Роман, повести, рассказы, легенды, сказка. СПб.: Фолио-Плюс, 2000.
7. Чириков Е. Н. Испортилась // Е. Н. Чириков. Рассказы. Т. 6. СПб.: Изд. т-ва «Знание», 1906.
8. Чириков Е. Н. Отчий дом. Семейная хроника. М.: Эллис Лак, 2010.
9. Чириков Е. Н. Роман в клетке // Е. Н. Чириков. Рассказы. Т. 6. СПб.: Изд. т-ва «Знание», 1906.
10. Чириков Е. Н. Фауст // Е. Н. Чириков. Собрание сочинений: В 17 т. Т. 4. Житье-бытье. М.: Моск. кн-во, 1913.

УДК 82.0

П. В. Булахова,
Москва, Россия

СИМВОЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В ДРАМОЛЕТТЕ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО «ЮНЫЙ ЛЕОНАРДО»

Статья посвящена интерпретации образа итальянского мастера в русле идей богостроительства, поиска религиозных констант социалистического мировоззрения. При этом А. В. Луначарский разрабатывает новую жанровую форму — драмолетту.

Ключевые слова: Леонардо да Винчи, А. В. Луначарский, драмолетта.

P. V. Bulakhova
Moscow, Russia

SYMBOLIZATION OF LEONARDO DA VINCI'S IMAGE IN THE DRAMOLETTA «YOUNG LEONARDO» BY A. V. LUNACHARSKY

The article represents the interpretation of the Italian master's image in keeping with the ideas of «god-builders», searching for religious constants of socialist worldview. At the same time A. V. Lunacharsky develops a new genre form — dramoletta.

Key words: Leonardo da Vinci, A. V. Lunacharsky, dramoletta.

Ко времени написания пьесы Луначарский был уже вполне убежденным марксистом. Идеи богостроительства, которые он развивал, предлагая религиозное прочтение марксизма, соотносились с философскими исканиями символистов, в частности Воынского и Мережковского. Однако если последние в поисках опоры настоящего обращались к надмирным субстанциям, то Луначарский и его единомышленники выбирали в качестве такого ориентира явления действительности (например, коллектив), творческие начала человека. В области драматургии Луначарский разрабатывал принципы «новой драмы», для которой характерны укрупнение конфликта до уровня общечеловеческого за счет введения философских категорий и обобщенных понятий. Обращался он чаще всего к героико-романтическим декорациям, требовал активного, решительного героя, утверждал красоту борьбы и полноты жизни, выступал против статичного театра. Он считал, что художественный символ должен быть ясен каждому зрителю, при этом

пространство драмы оказывалось максимально насыщенным идеями. Эти принципы он заложил в основу своей работы и над пьесой «Юный Леонардо». Она имеет жанровое определение драмолетта, специально придуманное Луначарским для своих одноактных театральных миниатюр. Эффектный законченный сюжет, агитационное действие, яркие типажи — таковы основные общие требования к драмолеттам, которые сформулировал сам автор. Так как пространственно-временные рамки описываемых событий максимально сжаты, то героями пьесы «выступают здесь, прежде всего, идеи» [2, с. 3], которые, по словам автора, вполне прозрачны. Однако Луначарский стремился не только вложить в пьесу идеологическое содержание, но и создать философский контекст. Размышляя о драмолеттах, Луначарский вспоминал: «В 1911 г., в Париже, она [пьеса «Юный Леонардо»] попала мне среди моих рукописей, и мне вдруг показалась очень удачной сама мысль одевать в маски небольших драмолетт какие-нибудь интересовавшие меня философские мысли. Эта мысль об «идеях в масках»¹⁶ меня весьма увлекла» [3, с. 75].

Драматическую элегию «Юный Леонардо» Луначарский считал прелюдией к циклу. Он, по его словам, «набросал» ее в 1909 году в период окрыленности идеей побеждающей социал-демократии, но впервые напечатана она была в 1913 году. В пьесе — три героя: Вероккио, мастер живописи и золотых дел, его ученик 17 лет Леонардо и молодой флорентиец Ченчио. Луначарский утверждал, что два-три героя — оптимальное число для драмолетты, и именно такая малочисленность острее подчеркивает конфликты, а идеи выступают более выпукло, зримо. Однако в пьесе незримо присутствуют еще несколько действующих лиц — город (историческая обстановка) и чума, которая разыгралась в XV веке во Флоренции. В этом смысле мастерская Вероккио становится островком безопасности для героев в гибнущем мире, что усиливает экзистенциальный характер произведения.

Пьеса представляет собой разговор Вероккио и Леонардо, позднее к ним присоединяется Ченчио. Учитель и ученик — это два взгляда на мироздание, на жизнь, искусство. Вероккио умудрен опытом, он судит о происходящем исходя из него, в то время как Леонардо, скорее, основывается на своих ощущениях правильного, естественного. Так, Вероккио знает, что сила не всегда означает благородство и реальную пользу. Для Леонардо же такая связь бесспорна, поскольку лежит в основе любых природных отношений. Эта позиция отсылает философский сюжет пьесы к идеям Ницше, который уповал на силу сверхчеловека и под чьим влиянием находился и Луначарский в начале своего творческого пути. Юный художник полагается на «опыт божий», «святой случай», Природу — то есть на некую высшую силу, законы которой не всегда постигаются людьми. Более свободный в своих взглядах, юный, а значит, чистый, не имеющий предубеждений, Леонардо ясно видит истину, легко прозревает будущее: «Ты видишь стену там, где на самом деле туман, а за ним... опять нет конца» [4, с. 525]. Так говорит он Ченчио, который готов к отчаянной борьбе с чумой, выступающей здесь в качестве некоей роковой силы, сметающей основы привычного мироустройства. И если Ченчио выбирает сопротивление, то Вероккио и Леонардо предпочитают обособиться, правда, по разным причинам.

Мировоззрение учителя пронизано катастрофизмом обреченности. На возмущение и упреки Ченчио Вероккио возражает: «Ты думаешь, я равнодушен? Неправда... Но что же я могу сделать?» [4, с. 521]. Созерцая упадок Флоренции, выражающийся как в эпидемии, так и в политике рабства, Вероккио предчувствует конец и спокойно ожидает его, воплощая собой прошлое, уходящее навсегда. Философия Леонардо с ее энергией жизни, идеей мощного стихийного обновления приводит Вероккио в замешательство. Придерживаясь пессимистических взглядов, он убежден, что идеи Леонардо — это агония перед окончательной гибелью, и его юный ученик обречен. Однако Вероккио понимает, что рядом с ним находится необыкновенно одаренный человек, и решает попытаться сохранить его, уверенный, впрочем, что у него нет сил защитить ученика: «я хотел бы быть Геркулесом <...>, чтобы уберечь тебя» [4, с. 516]. Этому заявлению, однако, противоречит портрет Вероккио: «Он могучего телосложения; плечи, голые руки, шея, грудь, несмотря на некоторое ожирение, показывают геркулесовскую мускулатуру. <...> Глаза черные, пронизательные, освещенные неугасающим живым огнем» [4, с. 513]. Таким образом, силой он не обделен и потенциально мог бы совершить многое. Но все дело оказывается в уверенности Вероккио в том, что «человек не может идти против своего времени» [4, с. 521], а значит, надо подчиниться Року. И он смиренно ожидает, что вскоре от яркого костра надежды и свободы «останутся только вонючий дым да серый пепел» [4, с. 522]. В этих горьких словах просматривается выпад против разуверившейся в победе новых сил либеральной интеллигенции.

В предощущении катастрофы живет и Ченчио, влюбленный в Леонардо и ненавидящий его за мнимое равнодушие. Ченчио врывается в мир философских разговоров учителя и ученика, грубо нарушая их уединение и привнося в их мастерскую атмосферу реальной жизни, городской драмы. Он напоминает о том, что смерть постоянно подстерегает человека, но он готов яростно бороться за жизнь. Иного пути, по его мнению, не существует, поэтому и молчаливое смирение Вероккио, и намеренное дистанцирование

¹⁶ Под таким названием — «Идеи в масках» — в 1913 году вышел сборник.

Леонардо его не устраивают и вызывают гнев. Для Луначарского Ченчи явно символизирует бунтарский дух народных масс: недаром он связан с пространством улицы.

Леонардо действительно иной: он существует в своем мире, и такое положение неслучайно. Он осознает свое предназначение, ощущая себя не только философом, но и Прометеем, который, собрав свою силу, поведет мир к лучшему: «Я прочту книгу прошлого и поверну страницу книги будущего. Я помогу вам, я помогу вам, люди, но дайте мне идти моею дорогой» [4, с. 523–524]. Поэтому Леонардо избегает контактов с внешним миром, готовясь к своей миссии. В его образе отразились размышления Луначарского о месте творческой интеллигенции в эпоху общественных катаклизмов.

Дело Винчи — это его творчество. Художник, по его мнению, — существо уникальное, так как он находится в теснейшей связи с мирозданием, постоянно получая и отдавая божественное тепло. При этом «художник всего более похож на серебряное зеркало, — он отражает вещи так же ясно, как самый холодный мудрец, но согревается их теплом так же быстро, как самая темная женская душа» [4, с. 514]. Собственно, свою задачу Леонардо видит именно в отражении, но в отражении идеального состояния, а не тех изменений, которые происходят в данный момент. Леонардо претендует на коренную перестройку, он не собирается бороться со следствиями — он стремится обновить мир в его основах, и тогда «он засмотрится на себя и впервые поймет, как он хорош» [4, с. 523]. Иными словами, художник — провозвестник будущих гармонических отношений в обществе.

Если Вероккио говорит задумчиво, медленно, взвешивая каждое слово, то Леонардо, напротив, спонтанен и неудержим: «Природа щедро, полной чашей зачерпнула свои дары из источника жизни, когда создавала это тело и эту душу» [4, с. 513]. И Винчи оказывается близок этому источнику: в нем бьется пульс жизни, он чувствует ее течение, и, наполняясь этим ощущением, стремится к преобразованию. Вообще, мировоззрение Винчи пантеистично: для него все объекты окружающего равноживые. Так, он целует луну так же, как свою подругу Лизу.

Леонардо показан Луначарским как искатель. Ему интересно проникать в тайны бытия, познавать скрытые пружины действий. С другой стороны, он уверен, что человек не всегда может адекватно понять божий замысел, и здесь важно вовремя остановиться и не вникать в работу Господа, которая не по плечу.

Пессимизм Вероккио компенсируется уверенностью Леонардо в непрерывности процесса обновления. Он отмечает, что «каждое утро продолжает работу, которую мир тихонько отложил, когда настал вечер» [4, с. 526]. Юный художник ощущает свою избранность и в то же время свою включенность в общемировые процессы. Когда учитель с сожалением замечает, что тьма сгущается, Леонардо возражает ему: «Я — вечерний Леонардо. Но я вижу ясно там <...> Леонардо утреннего» [4, с. 526].

Луначарский предложил новый тип сценической постановки — пьесу, которая содержит в себе «концентрат» идей. Н. С. Зеленцова отмечает присутствие духа древнегреческой трагедии в драмалеттах Луначарского: роковое начало, с которым герой вступает в противоборство. Такая форма диктовала условность в изображении героя, обстановки и т. д., что в свою очередь приводило к некоторому «обесцениванию» исторических декораций: по сути автор не стремится предложить концепцию личности конкретного Леонардо XV столетия. Для него важно, говоря о прошлом, обращаться к настоящему, то есть своей задачей Луначарский ставил не воскрешение истории, а использование ее как материала для объяснения современности. Поэтому показал «столкновение понятий столь обобщенных и отвлеченных, что они трудно реализуются в конкретном человеческом характере, страсти, продиктованном им поступке». Луначарский утверждает творческое отношение к жизни, которое по плечу активной, энергичной личности, способной на преображение. Оптимистический, жизнеутверждающий пафос драмалетты предвосхищает (год ее написания — 1909) мифотворчество советского времени. И хотя не приходится говорить о мифосоставляющих пьесы Луначарского, прометеевское начало, заложенное в юном художнике, станет основой интерпретации личности Леонардо последующего времени. Некоторое упрощение мифа позволяет говорить о Леонардо Луначарского как о символе грядущего творческого обновления жизни. Ведь именно в это время Луначарский начал создавать религию богостроительства, обожествляя творческие потенции человека.

Литература

1. Зеленцова Н. С. Ранние драмы А. В. Луначарского (к типологии жанра) // Проблемы типологии литературного процесса. Межвузовский сборник научных трудов / Перм. ун-т. Пермь, 1985. С. 82–99.
2. Луначарский А. В. Предисловие // А. В. Луначарский. Комедии. Пг.: Издание Петроградского Совета Рабочих и Красных Депутатов, 1919. С. 3–10
3. Луначарский А. В. Предисловие к драмалеттам // Театр. 1966. № 2. С. 7–76.
4. Луначарский А. В. Юный Леонардо // А. В. Луначарский. Комедии. Пг.: Издание Петроградского Совета Рабочих и Красных Депутатов, 1919. С. 51–526.

ПУШКИНСКИЕ ЭПИГРАФЫ В СБОРНИКЕ Б. А. САДОВСКОГО
«ПОЗДНЕЕ УТРО»

Пушкинские эпиграфы в первом сборнике лирики Б. А. Садовского «Позднее утро» (1909) рассматриваются в статье как реализация тезиса автора о том, что он, поэт эпохи «серебряного века», причисляет себя к нео-пушкинскому течению в современной ему литературе. Анализ выявляет характер творческого переосмысления поэтом пушкинских мотивов и образов. Свои стихи Садовской считает «отдельными точками поэтического сознания» их создателя и формирует книгу как выстроенное в хронологическом порядке «собрание изображений самого поэта». Таким способом в «Позднее утро» имплицитно включена идея жизненного и творческого пути автора. Пушкинские эпиграфы, выдержанные в единой элегической тональности, обозначают некие узловые составляющие этого пути. Эпиграфы как бы выстраивают некий лирический метасюжет сборника.

Ключевые слова: пушкинская традиция, сборник лирики, эпиграф, Б. А. Садовской, А. С. Пушкин, «Позднее утро».

G. L. Gumennaya
Nizhny Novgorod, Russia

PUSHKINIAN EPIGRAPHS IN THE DIGEST «THE LATE MORNING»
BY B. A. SADOVSKY

Pushkinian epigraphs in B. A. Sadovsky's first digest of lyric poetry «The Late Morning» (1909) are considered in this article as confirmation of the author's idea that he, as a poet of the «silver age», classifies himself as a part of the neo-pushkinian trend in the literature of his time. The analysis reveals the nature of poet's creative transformation of Pushkin's motifs and images. Sadovskoy viewed his poems as «distinct points of <his> poetic conscience» and built his book as a «collection of poet's own images» put in chronological order. In this way, «The Late Morning» implicitly conveys the idea of the author's life and his poetic career. Pushkinian epigraphs sustained in their elegiac tonality designate certain focal points of that career. These epigraphs seem to form a certain lyrical meta-plot of the digest.

Key words: pushkinian tradition, digest of lyric poetry, epigraph, B. A. Sadovsky, A. S. Pushkin, «The Late Morning».

Книга Б. А. Садовского (1881–1952) «Позднее утро» вышла в свет в 1909 году. Она стала первым собранием лирики автора, который к тому времени уже в течение пяти лет выступал в печати как поэт, а также приобрел известность в качестве беллетриста и литературного критика, знатока поэзии XIX века. В предисловии к сборнику Садовской формулирует свое credo: «<...> Причисляя себя к поэтам пушкинской школы, я в то же время не могу отрицать известного влияния, оказанного на меня новейшей русской поэзией, поскольку она является продолжением и завершением того, что дал нам Пушкин. С этой стороны, минуя искусственные разновидности так называемого “декадентства”, которому Муза моя по природе всегда оставалась чуждой, я примыкаю ближе всего к нео-пушкинскому течению, во главе которого должен быть поставлен Брюсов. Основные черты моего творчества были бы намечены не с должной ясностью, если бы я забыл упомянуть имя Фета». Можно сказать, что пушкинианство — сознательно избранная позиция поэта эпохи «серебряного века», обозначение им художественного идеала и той традиции, которой он наследует. В предисловии автор уподобляет книгу лирики «собранию изображений самого поэта», где «каждое стихотворение, однажды возникшая, является более или менее схожим изображением породивших его переживаний». По его мнению, «стихи, как отдельные точки поэтического сознания», «должны восприниматься в той самой последовательности, какую создало для них время» [1, с. 3]. Отсюда заданный автором «строго-хронологический» порядок публикации текстов сборника: книга делится на пять разделов, помеченных соответствующим годом — 1904, 1905, 1906, 1907 и 1908. Каждый раздел открывается посвящением определенному лицу и эпиграфом. Эпиграфами к четырем из пяти разделов стали пушкинские строки (*Мой друг, забыты мной следы минувших лет // И младости моей мятежное течение; Любовник роищу и лугов // Кольшет розой полевой, // Летя с тенистых берегов; Померкла молодость моя // С ее неверными дарами; Пора, мой друг, пора! Покою сердце просит*), один эпиграф взят из Фета (*С любимой мечтою // Не хочется сердцу расстаться*) [2, с. 503–503]. Органичность фетовского эпиграфа определена тем, что Фет для Садовского является «первым после Пушкина русским поэтом. Равного ему по необъятной мощи гения <...> в нашей лирике не было и нет» [3, с. 141].

Сборник и авторская декларация вызвали разноречивые отклики рецензентов. Поэт С. М. Соловьев, которого сам Садовской относит к «числу виднейших представителей нео-пушкинской школы» [4, с. 107], считает, что «Позднее утро» не оправдывает своего предисловия и «влияние Пушкина почти исчерпывается эпиграфами и отдельными стихами» [5, с. 88]. По мнению В. Гофмана, поэт в своей книге «действительно опирается на Пушкина» [6, 3]. Критик Ю. Айхенвальд, сомневаясь в необходимости стихотворцу самому характеризовать свое творчество («это — дело читателей, и пусть стихи говорят сами за себя»), утверждает, что «<...> имя Пушкина произнесено там не в суе и чувствуется, что автор в самом деле глубоко испытывал то “блаженство пушкинских стихов”, о котором он говорит в одной из своих пьес» [7, с. 55].

Между тем эпиграфы не только подтверждают высказанное в предисловии стремление продолжить пушкинскую традицию. Хронологический принцип издания «собрания изображений самого поэта» имплицитно заключает в себе идею жизненного и творческого пути автора. Эпиграфы выдержаны в единой элегической тональности и обозначают некие узловые составляющие этого пути. Строки из пушкинских стихотворений, данные Садовским отчасти в хронологической последовательности — от ранней лирики 1820-х годов (первый эпиграф) к зрелому периоду 1830-х (последний эпиграф), также поддерживают эту идею.

Эпиграф к первому разделу взят из романтической элегии 1821 года *Мой друг, забыты мной следы минувших лет // И младости моей мятежное течение* [8, Т. II, с. 209]. В пушкинском произведении, началом которого являются процитированные строки, «мятежное течение» «младости» включает в себя «безумства и страсти», разочарование в них и порожденные разочарованием уныние и опустошенность. Горький опыт душевных треволнений лишает лирического субъекта элегии безоглядной полноты новых любовных переживаний: <...> *я радости вкушаю не вполне*. Он таит его от своей возлюбленной — невинной, рожденной для счастья, из опасения, что *Доверчивой души беспечность улетит. // И ты мой любви... быть может ужаснешься* [8, Т. II, с. 209]. Мотивы встречи разочарованной души с юным невинным существом, контраст ущербной опустошенности от пережитого с полнотой существования, дарованного неведением, восстанавливающиеся из общего контекста пушкинского стихотворения, во многом определяют содержание первого раздела. Они прочитываются в образе одинокого ястреба, открывающем раздел («Ястреб» [1, с. 7]), в стихотворении «В сумерки весенние я бродил полями...» [1, с. 10], в образе вечного скитальца Агасфера («Агасфере в пустыне» [1, с. 11]), в завершающем раздел стихотворении «Одиночество». В то же время мотив одиночества, проистекающего из опустошенности лирического субъекта, переосмыслен по сравнению с тем, как он разработан у Пушкина. Если герой пушкинского стихотворения хранит возлюбленную от «незанимательной повести» «опасных откровений», чтобы не лишиться ее «доверчивости души» и чтобы самому не лишиться ее, то герой Садовского замкнут в своем одиночестве:

Лишь одиночество мне свято.
В нем мой кумир и божество,
И ласкам женщин, дружбе брата
Я предпочту его, его [1, с. 16].

Ему представляется, что сосредоточенность на себе и отчужденность от людей позволят прозреть высшие истины, стать «провидцем жизни новой».

Можно также предположить, что пушкинские строки о *младости* <...> *мятежном течении* имеют для Садовского и особый автобиографический подтекст: именно в 1904 году, которым помечен первый раздел, он заразился болезнью, ставшей следствием его интереса к прямым сторонам жизни, платой за любопытство к острым ощущениям, болезнью, которая немногим более чем через десять лет приведет его к параличу. Вероятно поэтому мотив одиночества и горького опыта прошлого становится сквозным для «Позднего утра», он маркирует тему неудовлетворенности бытием и эстетически оправдывает ее. Обозначив генетическую связь мотива с пушкинской унылой элегией, Садовской делает его самодовлеющим, трансформирует в духе близких ему современных поэтов-модернистов. Не случайно С. М. Соловьев ставит ему в упрек «декадентскую сбивчивость мысли» и «болезненность настроения» сборника [5, с. 88].

Эпиграф ко второму разделу взят из ранних редакций элегии 1816 года «Окно»: *Любовник рощиц и лугов // Колышет розой полевою, // Летя с тенистых берегов* [1, с. 17]. Образность эпиграфа ориентирует на традиционные для рубежа XVIII–XIX веков поэтизмы и символику: перифрастически обозначенный соловей (*любовник рощиц и лугов*) в сочетании с *розой полевою* прочитываются как символы любовной поэзии, *рощицы и дуга* — характерные черты идиллического пейзажа и ассоциативно связанных с ним тем и мотивов. Скорее всего, по причине своей литературной стертости, традиционности эти строки были сняты

Пушкиным в позднейшей редакции стихотворения. Окончательный текст элегии на две строфы короче, пейзажная часть в ней сведена к минимуму, сохранены мотивы любовного свидания и мечты о встрече: *Когда ж вечернею порою // И мне откроется окно?* [8, Т. II, с. 193]. Садовской демонстративно возвращается в эпиграфе к оставленным Пушкиным строкам как к мечте об идиллическом и гармоническом мире, для хронотопа которого, по М. М. Бахтину, характерно «сочетание жизни человека с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [9, с. 375].

Единение с природой рождает у поэта ощущение счастья, внутренней умиротворенности, и эти чувства проявляются в стихотворениях «Эта тишь, этот ясный закат...» (<...> *пойду по тропе меж овса. // Грудь восторженным счастьем полна* [1, 20]), в «Колокольчиках» [1, с. 21], в цикле из 3-х стихотворений «На мельнице» [1, с. 22–23]. В стихах цикла лесная мельница встречает героя *говором колесным* и возвращает его к *детским снам*. Погружение в тишину окружающего мира делает неощутимым течение времени: *И через двадцать долгих лет, // Как через два коротких года* природа остается той же *вечной природой*, где *те же птицы и рассвет*, где *речка в тех же берегах // Смыкает блестящие звенья* [1, с. 22]. Это осознание тождества природы самой себе делает возможным необыкновенно полное переживание собственной растворенности в бытии:

Жизнь без мыслей, без стремленья.
Наслажденье без сознания,
Созерцанье, вдохновенье,
Вдохновенье, созерцанье [1, с. 23].

Фетовская безглагольность катрена в сочетании с зеркальным ритмическим взаимоотражением двух последних строк (*Созерцанье, вдохновенье, // Вдохновенье, созерцанье*) символизируют такую глубину погруженности в природные начала, при которой возникает ощущение «вечного мига», если воспользоваться образом из позднего стихотворения Садовского [10, с. 194], или «остановившегося мгновения», если обратиться к известной формуле И.-В. Гете.

В финальном стихотворении цикла поэт описывает вечерней пейзаж: в *туманных лугах* <...> *бродят трепетные сны, // Мелькают призрачные лики, // И там, в сиянии луны, // Внимаю сов ночные крики*. Взамен пушкинского условно-поэтического соловья эпиграфа у Садовского появляется другая ночная птица — сова, что дало Ю. Айхенвальду повод иронично заметить: «В утро дней своих, хотя бы и позднее, г. Садовской поэт не соловья, а совы» [7, 56]. В завершающем четверостишии образ этой птицы, не нагруженный прежде поэтическими коннотациями, включен в картину переживания переполненности красотой мира, которая звучит совсем по-фетовски:

Понятны мне мечты лугов:
Они со мной тоскою схожи.
О, взор луны! О, крики сов!
О, ночь, исполненная дрожи! [1, с. 23]

В таком контексте не слишком мелодичный крик совы оказывается вполне способным заменить соловьиные трели.

Перетекание пушкинских мотивов и образов в фетовское мироощущение и образность обусловлено представлениями Садовского, сформулированными в книге статей об отечественной поэзии «Русская Камена», вышедшей через год после «Позднего утра», в 1910 году. По его словам, Фет «Силой духа <...> преодолевает и смерть, и время, и самую вечность; он никогда не жалуется и не боится. До него такой ясной примиренностью с жизнью, такого умения владеть ею достигал в русской поэзии только Пушкин» [3, с. 150]. То есть для Садовского «ясная примиренность с жизнью» и «умение владеть ею» — коренные пушкинские свойства поэзии.

В предпоследнем стихотворении раздела — «На бульваре» — возникает образ самого Пушкина. В нем поэт оказывается на городском бульваре вблизи Страстного монастыря за памятником Пушкину, это дважды подчеркнуто в тексте — в третьем катрене: *Стоял, задумчиво склонясь, // Спиной ко мне, чужуный идол*, и — симметрично — в финальном шестом катрене: *Стал, многодумно наклонясь, // Спиной ко мне, чужуный идол*. Изменение видовых значений глагола («стоял» — «стал») и смысловые смещения в определяемых признаках позы памятника («задумчиво склонясь» — «многодумно наклонясь») придают кинематичность монументу, он словно бы оживает.

Позиция автора-наблюдателя в стихотворении (из-за плеча ожившего памятника) определяет его взгляд на мир. Он смотрит на окружающее так, как, вероятно, мог бы смотреть сам Пушкин, прогуливаясь

тот вместе с ним по бульвару. Отсюда то чувство бодрой свежести и радости от преображения мира выпавшим первым снегом, которое звучит в тексте:

<...> блеском жемчугов
В морозно-искристом закате
На льдистом небе облаков
Сияют пурпурные рати [1, с. 29].

В стихотворении сказывается опыт зимних картин «Евгения Онегина» или «Зимнего утра». Садовской даже нарочито повторяет композиционный ход пушкинского стихотворения: контраст вчерашнего ненастья и сегодняшнего солнечного морозного дня. *Вчера был скучен серый монастырь // И туч токливые громады, сегодня — Крестами радостно горя // В красе внезапной перемены, // Передо мной монастыря // Белеют розовые стены (Вечор, ты помнишь, вьюга злилась — А нынче... погляди в окно* [8, Т. III, с. 183]).

Этот композиционный ход — напоминание о стихотворении П. А. Вяземского «Первый снег», в творческом состязании с которым Пушкин создавал свои зимние картины, но в шестистопниках Вяземского преобладает несколько тяжеловесная описательность: *Вчера еще стенал над онемевшим садом // Ветр скучной осени — Сегодня новый вид окрестность приняла, // Как быстрым манием чудесного жезла...* [11, с. 129–130]. В упругих четырехстопных ямбах Пушкина — не только описание, но и восторг от созерцаемой зимней картины: *Мороз и солнце; день чудесный!* [8, Т. III, с. 83].

Третий раздел открывается эпиграфом из стихотворения А. А. Фета «Как мошки зарею...»: *С любимой мечтою // Не хочется сердцу расстаться* [1, с. 31]. Фет прочитан Садовским в пушкинском ключе: эпиграф поддерживает ту тему унылой мечтательности, тревожной памяти былого, которая была задана эпиграфами из пушкинских элегий, проблема «невыразимого» (*О, если б без слова // Сказатья душой было можно!*), которая также высказана миниатюре Фета [12, с. 111], для автора «Позднего утра» кажется неактуальной.

В четвертом разделе Садовской вновь обращается к эпиграфу из Пушкина — из элегии 1822 года «Один, один остался я...»: *Померкла молодость моя // С ее неверными дарами* [1, с. 53]. Возникает переключка с эпиграфом к первому разделу (*Мой друг, забыты мной следы минувших лет // И младости моей мятежное течение*) и возвращение к введенным им темам и мотивам. Мотивы одиночества, внутренней опустошенности, горького жизненного опыта, подхваченные в пушкинских унылых элегиях, Садовской снова трансформирует в ключе, близком современным ему поэтам-модернистам. Однако в «Посвящении», которое открывает раздел и имеет программный характер, звучит приверженность Пушкину:

Не нам от века ждать награды:
Мы дышим сном былых веков —
Сияньем Рима и Эллады,
Блаженством пушкинских стихов [1, с. 56].

«Рим» и «Эллада» в этом контексте метонимически обозначают классическое наследие античности, которое стало основой европейской культуры, «пушкинские стихи» не только поставлены в один ряд с ним, но и сопряжены для автора с ощущением счастья. Поэт предчувствует надвигающиеся исторические катаклизмы, способные разрушить современную цивилизацию (стихотворение датировано 1907 годом), и готов в иную пору, когда *падут святыни, // Богов низвергнут дикари*, вместе со своими единомышленниками (стихотворение обращено к другу — поэту Ю. А. Сидорову) поставить *те же алтари* для новых поколений в возникшей пустыне [1, с. 56]. Тема разрушения старого мира несколько ранее, в 1905 г., прозвучала в брюсовском стихотворении «Грядущие гунны». В нем Брюсов провидит варваров, которые *всколосят веселое поле // На месте тронного зала, сложат книги кострами* и будут плясать *в их радостном свете*. Старший современник допускает: *Бесследно сгибнет, быть может, // Что ведомо было одним нам...* [13, 205]. Для Садовского *блаженство пушкинских стихов* входит в состав того воздуха которым он дышит и без которого сама жизнь невозможна.

Пятый раздел «Позднего утра» предварен эпиграфом из элегии Пушкина 1834 года «Пора, мой друг, пора! [покою] сердце просит» [8, Т. III, с. 330], где поэт размышляет об итогах жизненного пути. В стихотворении также можно увидеть итог эволюции одного из ключевых мотивов его творчества — мотива покоя. Мотив меняет свое содержание от юношеской лирики к зрелой поэзии — от «эпикурейского эвдемонизма (стремления к счастью) до сурового выстраданного онтологизма» [14, с. 308], именно в таком качестве он и реализован в произведении.

«Словарь языка Пушкина» дает несколько значений слова 'покой': «отсутствие движения, шума», «перен. — мир, отсутствие войны», «душевное и физическое спокойствие», «отсутствие тревог и забот», «об отдыхе, сне», «бездействие», «предоставить кого-н. самому себе» и др. [15, с. 485], и все они не исчерпывают сути поэтического высказывания элегии, где покой сопряжен с волей.

Современный исследователь дает следующее истолковывает пушкинской элегической формуле: «Нет счастья как полного обладания внешним жизненным благом. Но есть покой и воля как возможность блага внутреннего» [16, с. 23].

Для «Позднего утра» актуальна вся образная система пушкинской элегии — мотивы жизненного рубежа, близкой смерти, покоя, творчества, любви, Садовской, как всегда, учитывает и более широкий контекст его лирики. Так, метафорически воспринятый образ *волнуемого моря* грядущего угадывается в первом стихотворении раздела «Я обречен судьбою на мученье...», где *неумолимые, беспощадные* воды сулят мучительный конец попавшему в *жизненный водоворот* герою. Он мечтает лишь о сладком дар *мгновенной смерти*, настолько страшна уготованная ему судьба [1, с. 73].

В стихотворении «Каждый миг жизнь поет надо мной...» поэт признается: *бездна жизни вскрывается тьмой* [1, с. 74]. В стихотворении «Смерть надо мной прошелестела...» почти по-пушкински звучит элегический вздох — на грани стилизации:

Увы! Безжалостной угрозой
Мой дух навеки поражен.
Вот отчего грущу над розой,
Зачем бегу пиров и жен [1, 77].

В раздел вошли стихотворения, навеянные пребыванием Садовского в Крыму в 1908 году, они также влекут за собою пушкинские ассоциации. В южной элегии Пушкина Крым — это древняя Таврида, и в волнах, *лобзающих Тавриду*, он видит Нереиду, выходящую из морских вод [8, т. II, 156]. У Садовского — вслед за Пушкиным — в «Морском купаньи»

Светло-зеленые громады,
Вспенясь рушатся у ног:
То от рыдающей Наяды
Седых Тритонов гонит бог [1, с. 81].

Но теснее всего с пушкинской элегией 1834 года соотносено финальное стихотворение раздела, озаглавленное «Покой». Оно завершает не только последний раздел, но и итожит всю книгу, поскольку мотив покоя появляется на ее страницах с самого начала (*Ничего не нужно мне теперь. // Я полон медленным покоем* [1, с. 25], *В душе царит покой минутный. // Она как небо поутру...* [1, с. 34] *Июньский закат преисполнен блаженным покоем. // В нем чудится шепот свиданья и вздохи разлуки...* [1, с. 40] и др.).

В стихотворении жизнь с ее перипетиями метафорически уподоблена странствию по *бурному морю* и крушению на *рифлах*. Кипение страстей, мечты — все это поэт стремится оставить в прошлом: *Ты бог отныне мой — покой невозмутимый! // Бреду к тебе, склоняясь над нищенской клюкой*. Он вынесен судьбой *Туда, где дышит лавр и голубеют воды // В твоей обители, божественный покой* — так поэтическим формулами южных элегий Пушкина дается зримый образ топоса покоя и обретаемого идеала:

Да, здесь я отдохну. Любовь, мечты, отвага, —
Вы все отравлены борнеем и тоской,
И только ты мое единственное благо,
О всеобъемлющий божественный покой! [1, с. 86]

Строки пушкинского эпиграфа деформированы и переосмыслены Садовским: «покой» не сопряжен с «волей» и лишен того мужественного, выстраданного приятия бытия, той полноты бытия, которое заключено в пушкинской элегии, тех *трудов и чистых нег*, без которых он немислим, покой — **единственное благо** взамен пушкинской полноты. То обстоятельство, что покой рождается не из равновесия разнонаправленных сил, а постулируется как некое неравновесное состояние, ясно свидетельствует: Садовской, при всем своем демонстративном традиционализме, — поэт другой эпохи, не «золотого», но «серебряного века» русской поэзии.

Эпиграфы к «Позднему утра» показывают, что Садовской — внимательный читатель не только основного корпуса текстов лирики Пушкина, но и отброшенных поэтом вариантов. Пушкинское наследие переосмыслено в соответствии с выстроенной им линией нео-пушкинского направления поэзии — от Пушкина

через Фета к Брюсову — и растворено в художественной ткани его стихов — «собрании изображений самого поэта». Эпиграфы выстраивают некий метасюжет лирического сборника, смоделированный по пушкинскому лекалу — от мятежной юности к зрелому творчеству в литературе и от бесприютного скитальчества к жизненной оседлости. Возникают даже биографические переключки: обращение *мой друг* в элегии Пушкина допускает биографического адресата — жену поэта. Садовской посвящает последний раздел своей книги «Л. М. С.» [1, с. 71] — Лидии Михайловне Саранчевой, которая в 1908 году стала его женой.

Литература

1. Садовской Б. Позднее утро: Стихотворения 1904–1908. М.: Тип. О-ва распр. полезных книг, 1909.
2. Ангучгова Т. В. Примечания // Б. А. Садовской. Морозные узоры: Стихотворения и письма. М.: Водолей, 2010. С. 502–546.
3. Садовской Б. Русская Камена. М.: Мусагет, 1910.
4. Садовской Б. Сергей Соловьев. Цветы ладана. Первая книга стихов. М., 1907 // Русская мысль. 1907. № 6. С. 106–107.
5. Соловьев С. Новые сборники стихов // Весы. 1090. № 3. С. 88–92.
6. Гофман В. Борис Садовской Позднее утро // Речь, 1909. № 2. С. 3.
7. Айхенвальд Ю. Борис Садовской. Позднее утро // Русская мысль. № 3. С. 55–57.
8. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М. Л.: Изд. АН СССР, 1937–1949. (Справочный том). [М. — Л.], 1959.
9. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975.
10. Садовской Б. Заметки. Дневник (1931–1934) // Знамя. 1992. № 7. С. 176–194.
11. Вяземский П. А. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958.
12. Фет А. А. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001.
13. Брюсов В. Я. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1987.
14. Викторovich В. А. Покой // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. II. Л–Я; А–Z / Под общ. ред. Н. И. Михайловой М.: Русский путь, 2004. С. 308–310.
15. Словарь языка Пушкина: В 4 т. Т. III. М.: Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1959.
16. Котельников В. А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература, 1994. № 1. С. 3–41.

УДК 82(091)

Н. И. Шром
Rīga, Latvia

«МАНЬКИНА ЛИТЕРАТУРА»: К ПРОБЛЕМЕ РЕЦЕПЦИИ ЖЕНСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

В статье, ликвидирующей некоторые лакуны в рецепции женского литературного творчества, речь идет о деятельности литературного критика Петра Мосевича Пильского. Профессионально-внимательный подход Пильского к женской литературе является исключительным на фоне преобладающего в критическом дискурсе 1920–1930-х годов пренебрежительно-снихождительного отношения к авторам-женщинам. Благодаря устойчивому интересу к женским текстам, критик приходит, во-первых, к необходимости пересмотра традиционного критического канона, в основе которого лежит доминанта эстетического, и, во-вторых, к революционной для своего времени идее о мужском и женском творчестве как о двух самостоятельных типах, каждый из которых формирует свою историю литературы.

Ключевые слова: женская литература, эмигрантская литература, рецепция, литературная критика, критический канон, имплицитный образ автора.

N. I. Šroma
Rīga, Latvia

«MANJKA'S LITERATURE»: TO THE PROBLEM OF THE RECEPTION OF WOMEN'S LITERARY WORKS

The article is carried out with support of Norwegian Financial Mechanism co-financed project «Gender, Culture and Power: Diversity and Interactions in Latvia and Norway», Contract No. NFI/R/2014/061.

The article that aims at filling the gaps in the reception of women's writing is devoted to the works of a literary critic Peter Mosevich Piljsky. The professionally attentive approach of Piljsky towards women's literature is an exception in the dominating condescending attitude to female authors in the critical discourse of the 1920-s — 1930-s. Due to the stable interest towards women's texts, the critic comes to the conclusion about the necessity to reevaluate the traditional critical canon,

the basis of which is the dominance of the aesthetic values. Moreover, the critic comes forwards with a revolutionary idea to consider men and women writings as two independent types, each of which forms its own history of literature.

Key words: *women's literature, emigrant literature, reception, literary criticism, critical canon, implicit image of the author.*

30 августа 1933 года в письме к главному редактору крупнейшей в Латвии русскоязычной газеты «Сегодня» Михаилу Мильруду критик Александр Амфитеатров «пожаловался» на издержки своей профессии: «...а тут еще прислал он (речь идет о рижском книгоиздателе Максиме Дидковском — Н. Ш.) только что изданные им романы какой-то Ирины Шавровой и другой какой-то девы или дамы. Прочитал я, — Господи! Да ведь это даже не Ванькина, как в старину говорилось, а Манькина литература! Нет, «уж лучше смерть, чем жизнь поносна» — попробую прожить сколь возможно и без этого, на старости лет, срама» [3, с. 43]. Стоит обратить внимание на то, что презрительное клеймо («Манькина литература») поставлено не только на конкретный роман И. Шавровой о «счастье Сони» или вышедший в это же время роман С. Тассовой «о трагедии Нади». Заклейменным оказывается творчество женщин как таковое («роман какой-то ... и другой какой-то девы или дамы»). Подобное, априори уничижительно-пренебрежительное отношение к женскому литературному труду — не только не единичный факт критического дискурса 1920–1930-х годов, но, скорее, его доминанта, даже если речь идет о фигурах первого литературного ряда, например, о К. Павловой или А. Ахматовой. Восприятие женского творчества как второстепенного объясняется характером его репрезентативности — отражением в нем специфически женского опыта. При этом не важно, оценивает ли критик этот факт положительно: «Каролина Павлова воспользовалась своим даром преимущественно для того, чтобы заступиться за женщин и возместить их невольную немоту» [2, с. 3]. Или «женское» объявляется «досадным», сдерживающим талант недостатком: «Стихи Ахматовой слишком по-женски автобиографичны» [4, с. 2]. В любом случае критик-мужчина выбирает снисходительный тон по отношению к «Евам-поэтессам», рецепция творчества которых нередко становится не более чем поводом высказать безапелляционное суждение о творческих способностях женщин в целом: «Было бы несправедливостью обвинять их (женщин — Н. Ш.) в том, будто они молчаливы. У домашнего очага — о, нет! О, наоборот! Но речь публичная, но слово общественное — не их удел» [2, с. 3]. В юбилейной (!) статье, посвященной 35-летию со дня смерти Каролины Павловой и написанной не в XVIII и даже не в XIX веке, авторитетный критик уверен в устойчивости оппозиции болтливой женщины, чье место на кухне, и красноречивого мужчины, чей удел — общественная трибуна.

Косноязычие женщин, чья несостоятельность обнаруживается не только в сфере морали, но на уровне наррации, становится объектом иронии в стихотворении Петра Потемкина «Женское» (1923). Женское Я дискредитируется как Я говорящее демонстративным невладением языком, что создается при помощи примитивной речевой и стиховой техники — тавтологическими повторами, переборами ритма, стилистическими ошибками:

Я бы, если бы близко было,
Побывала бы у тебя, —
Сердце сердцу стало постыло
И остыло разлюбя.<...>
Ты тоскуешь, там *тщетно стоя*
Возле дерева в саду...
Пережила я пережитое
И уж больше не приду. <...>
Вообще, ты ведь очень скучный!
У тебя и денег нет,
То ли дело мой *неразлучный*
С кошельком своим сосед! [15, с. 5]

При такой векторности критического дискурса абсолютно уникальной является позиция постоянно-го литературного критика газеты «Сегодня» Петра Пильского. Сделанное им для становления женской литературы и ее осмысления, действительно, трудно переоценить. Именно Пильский выступает рецензентом — почти единственным — женской литературной продукции. Речь идет не только о его откликах на новые произведения Н. Берберовой, И. Одоевцевой, Тэффи, писательниц, чей рейтинг объективно достаточно высок. Критик отзывался на практически все, написанное женщинами, и делает это осознанно. В 1931 году в программной статье «Женское и женско-мужское» Пильский позволяет себе прямой упрек

коллегам по критическому цеху: «И все-таки (несмотря на весьма средний уровень большинства женских текстов — Н. И.), об этой сестриной поруке и сестрином хороводе писать нужно, писать неизбежно, писать важно. Кажется, никогда еще не было такого изобилия писательниц и, особенно, поэтесс, как сейчас. Их много здесь, за рубежом, их много и там — в СССР. Из них одни более талантливы, другие — менее одарены, но вот где, вот зачем мы могли бы последовать примеру Бога, спасшего Содом и Гоморру ради одного праведника. Нельзя поплеывая смотреть на эти всходы: хожу, гляжу и ничего не вижу» [10, с. 3].

Помимо систематического рецензирования женских произведений Пильский занимается просвещением и обучением женщин. В 1934 году он собирается принять активное участие в новом рижском журнале, издавать который предполагалось по образцу лучших заграничных органов, посвященных женщине и отражающих интересы «девушек, матерей, жен» [8, с. 10]. Среди тем, близко и непосредственно относящихся к миру женщин, издатели выделяли три — женское воспитание, женская мода и женское творчество. И хотя проект журнала так и остался проектом, активность Пильского показательна.

К реализованным и весьма успешным начинаниям Пильского относится организованная им в 1930-е годы журналистская школа, сначала очная — для рижан, а с 1933 года и заочная — для молодых авторов из Эстонии, Литвы, Германии, Франции, Польши. Пильский руководит практическими работами по писательскому мастерству, учит творчеству — «как писать рассказ, повесть, роман» — и «вдохновению» [6, с. 8]. Пильскому — учителю, «вдумчивому и серьезному лектору», обратила строки некролога Анна Казарова, одна из учениц Петра Мосевича: «Если газета была его плотью и кровью, то курсы были потребностью его души, им отдавал он горение своего сердца, они были его единственным любимым детищем. <...> Какого единственного, неповторимого учителя потеряла в лице Петра Пильского молодая Россия» [7, с. 3]. Как отметил Ю. И. Абызов, влияние Пильского «испытывали на себе многие и замечены им были многие», в их числе «и Мета Росс, и Елизавета Базилевская, и Мария Карамзина» [1, с. 170].

Способствуя становлению женской эмиграционной литературы, Пильский существенно модернизирует и свои критические взгляды. Иллюстрацией изменяющегося отношения критика к женскому творчеству, к его статусу и социокультурной значимости, могут служить три текста, написанных Пильским по случаю смерти Анастасии Вербицкой (1928), Евдокии Нагродской (1930) и Лидии Чарской (1937). Сравнение этих некрологов тем более убедительно, что речь идет о схожих творческих дарованиях и судьбах — о трех писательницах, получивших массовое признание, чье творчество — при всех различиях — является образцом женской литературы, то есть отражением специфического социокультурного женского опыта, результатом и катализатором поиска женщинами гендерной идентичности.

В первом некрологе Пильский отказывается следовать древней мудрости «*De mortuis aut bene, aut nihil*». Критик ни на йоту не отступает от своих оценок по отношению к писательнице, высказанных им еще в статье 1926 года «Как Вербицкая была взята живой на небо». Пильский не корректирует даже интонацию. Тон некролога Вербицкой, как и в статье, остается саркастическим, фельетонно-развязным, оскорбительным, даже издевательским по отношению к умершему человеку. Ушедшая из жизни писательница именуется не иначе как «Жорж Санд для белошвеек» и даже «обольстительница деревенских дур» [14, с. 3]. Вербицкая не удостоивается ни единого доброго слова. Но уже спустя два года — в некрологе Нагродской — ценностные установки критика претерпевают серьезные потрясения, в результате чего сходные для двух писательниц характеристики получают разную трактовку: то, что для Вербицкой оценивалось как абсолютный недостаток, для Нагродской оборачивается другой, положительной стороной.

Сравним:

- **Занимательность сюжета.** Умение выстроить интригу, создать занимательный сюжет Вербицкой вменяется в вину: «Повествовалось там о необычайных страстях, великолепных «шикарных» героях, возвышенно-потрясающих женских порывах. Ей даже ставили в заслугу занимательность вымысла и богатую, интригующую фабулу» [14, с. 3]. В творчестве Нагродской критик благосклонно отмечает «фабульную оригинальность» и «беллетристическую дальновидность» [9, с. 3].

- **Философская концепция.** Обсуждение актуальных философских идей на страницах романов Вербицкой расценивается как болтовня: «Она заболтала о модных вопросах — о забастовках и о любви, о Ницше и баррикадах» [14, с. 3]. Нагродская заслуживает похвалы за умение «уловить модные в то время веяния». И пусть обе писательницы делают это поверхностно, но критик готов извинить только Нагродскую: «Не она одна поверхностно схватывала и усваивала волнения и искания тех лет» [9, с. 3].

- **Внимание к актуальным социальным проблемам, к «женскому вопросу».** Вербицкая и Нагродская создали типологически сходных героинь: и Маня в «Ключах счастья», и Таня в «Гневе Диониса» — это новая, свободная женщина, артистическая натура, женщина, предпринимающая попытку преодолеть женственность и терпящая в этой попытке крах. Но в создании нового женского характера, «женщины без женственности» Пильский отмечает лишь заслугу Нагродской: она создает «интересную женскую инди-

видуальность» [9, с. 3]. Вербицкая для критика — лишь пустая претензия в вопросах женской эмансипации: «Вербицкая искренне воображала, что является смелой проповедницей свободы чувства» [14, с. 3].

• **Этичность.** Романы Вербицкой Пильский рассматривает как образец непристойной, циничной, пошлой порнографической литературы: «Ей было дано страшное искусство всепошления» [14, с. 3]. И это при том, что сам критик отмечает целомудрие автора, проявляющее в так раздражающих Пильского многоточиях на месте откровенных сцен: «Вербицкая из всех знаков препинания возлюбила точки, точки, точки, хоронящие финальный акт умопомрачительных объятий. Какие страсти, какие поцелуи, а после этого точки, точки, точки, целая строчка точек — как стыдливая дань целомудрию» [11, с. 6]. Тот факт, что Нагродская «не хотела ничего скрывать», рисовала откровенные «картины близости» и «называла вещи собственными именами», не вызывает у критика сомнений в «сдерживающих началах внутреннего целомудрия у Нагродской»: «Ее никак нельзя было отнести в обширную группу «порнографов», как именовала критику Вербицкую» [9, с. 3]. Хотя в 1935 году Министерство образования Латвийской Республики, выполняя закон о «вредной для юношества литературе», вносит в список запрещенных книг как раз таки роман Нагродской «Гнев Диониса» и роман Киры Вольной «Седьмая заповедь» [17, с. 149], который на русском языке вышел с одобрительным предисловием Пильского [5, с. 3].

• **Коммерческий успех** и популярность обеих писательниц также оцениваются диаметрально противоположно. Для Пильского Вербицкая — беспринципный торгаш: «К ней приезжали оптовые покупатели — по мелочам она не продавала — и она вела их на склад, снимала с пояса большой ключ, отпирала дверь, отсчитывала по тысячи томов, ей отслюнивали тоже тысячи рублей» [14, с. 3]. Большие тиражи Нагродской — знак ее авторской успешности: «Успех был шумен и широк. Роман быстро разошелся, ... и сама Нагродская, и ее издатель могли быть довольны» [9, с. 3].

• Размышляя о **цели творческой деятельности** писательниц, Пильский следует стереотипным критическим суждениям вековой давности: пишущая женщина не должна писать ради денег, ради публики, она должна оставаться в кругу саморефлексии, интимности. Отсюда презрительное отношение к Вербицкой, превратившей творчество в ремесло, в выгодное коммерческое предприятие: «Анастасия Алексеевна Вербицкая занимала совершенно особое место... как видите, я не решаюсь сказать только одного слова: в литературе. И все у нее было тоже особое: свой собственный книжный склад» [14, с. 3]. Для материально обеспеченной Нагродской, не нуждающейся в заработке (что отмечает сам Пильский), писательство — это личное высказывание (в статье-некрологе нет ни слова об адресате), «живая потребность ее души», «только удовлетворение неотступной жажды высказать» [9, с. 3].

• **Речевая форма негативной оценки.** По отношению к Вербицкой оценка всегда высказывается в утвердительной форме: писательница — «лучший показатель русской литературной некультурности», «она писала плохо, на отвратительном русском языке, с ужасающими ошибками» [14, с. 3]. Для критика Вербицкая — плоха, его оценка однозначна и бескомпромиссна. По отношению к Нагродской (как и позже к Чарской) оценка чаще всего высказывается через отрицание положительного качества: «Гнев Диониса» не отличается большими литературными достоинствами», «ее язык не всегда безукоризнен» [9, с. 3], «в ее книгах нельзя искать глубины» [13, с. 10]. Для критика Нагродская (и Чарская) не хороша, но он не говорит, что она плохая. Для Нагродской и Чарской оценки также могут строиться по форме «да, она плоха (наивна, груба), но это можно выдать и за достоинство (прямодушна, проста, искренна)». Так, Вербицкая, «обладающая исключительным талантом вульгаризации», «плоска и наивна» [14, с. 3], а «окрашенное наивностью» [9, с. 3] или «производящее впечатление наивности» [13, с. 10] творчество Нагродской и Чарской свидетельствует о прямодушии и непосредственности этих авторов, позволяет «не упрекнуть в надуманной и наигранной фальши» [13, с. 10]. То есть для Нагродской и Чарской отсутствие художественной глубины можно представить как простоту, а невладение литературной техникой как «отсутствие литературных ухищрений» [9, с. 3].

Итак, если с точки зрения эстетической, с точки зрения качества текста различия между Вербицкой, Нагродской и Чарской не столь существенны, то чем можно объяснить тот факт, что для Пильского между ними пролегает аксиологическую пропасть? Рискну утверждать, что изменение отношения критика вызвано не сменой объекта оценивания, оно не связано напрямую с конкретным объектом рецензирования, но является логичным следствием осознаваемых Пильским глобальных социокультурных сдвигов: «Коренные изменения женской души свершились повсюду. <...> Происходят великие перевороты: ... в Мир пришла другая женщина. Тут надо заметить, что ее эволюция происходит в спешных и поражающих преобразованиях. <...> Женщина сегодняшнего дня не похожа и не хочет быть похожа на своих теток и матерей — даже на своих старших сестер» [12, с. 3]. В начале 1930-х годов Пильский приходит к необходимости уточнить сами критерии оценивания женского творчества, в результате чего он вносит коррекцию в традиционный европейский критический канон, согласно которому «этические и социальные аспекты

содержания находятся гораздо ниже по шкале ценностей, чем эстетический аспект формы, который и определяет произведение искусства как таковое» [16, с. 181].

То, что в 1930-е годы этическое и социальное начинает оцениваться Пильским как не менее важное, чем эстетическое, видно в изменении отношения критика к адресату текстов Вербицкой и Чарской. В читательницах романов Вербицкой Пильский видел не просто женщин, но представительниц социальных низов, обитательниц трущоб и подвалов, чьей культурной безграмотности потакала писательница. В 1928 году Пильский убежден, что Вербицкая виновна в том, что предлагает своему читателю эстетически несостоятельный текст. Более того, репрессивно-пренебрежительное отношение критика к писательнице было столь тотальным, что распространялось и на ее реципиентов, с точки зрения критика, не менее виновных поощрением художественно некачественной продукции. В 1937 году в некрологе о Лидии Чарской творчество этой писательницы не получает ни одной положительной эстетической оценки: «Чарскую никак нельзя отнести к разряду так наз. «классических беллетристок», в ее книгах «нельзя искать глубины», «нельзя сказать, что лица ее героинь отличаются исключительной оригинальностью, что они типичны, что это — интересный альбом, галерея женских типов, фигур и душ» [13, с. 10]. Тем не менее, общий тон статьи исключительно позитивный, поскольку Чарская оценивается только с точки зрения этической и социальной: «Ее заслуга неоспорима», «она совершила немалый общественный подвиг», «она проповедует о вечных началах женственности», «она умягчала сердца, учила доброте и ласковости» [13, с. 10]. Таким образом, доминанта эстетического заставляет Пильского назвать Вербицкую «властительницей дум покинутых судомоек» [11, с. 6], доминанта этического превращает Чарскую во «властительницу и захватчицу детских и юношеских библиотек у девушек, у наших сестер и матерей», даже если это все та же «подвальная прислуга». Более того, Пильский не исключает, что гендерно ориентированный текст может быть значимым и с общечеловеческой точки зрения: Чарская может рассчитывать «не только на женские, но и мужские сочувствия» [13, с. 10].

Изменение критериев оценивания становится возможным после того, как Пильский разводит женское и мужское творчество не по признаку пола (написано мужчиной — написано женщиной), а рассматривает их как два самостоятельных типа творчества с разной историко-литературной традицией. Согласно Пильскому, женщина-писательница может усваивать образцы мужского литературного канона, мужского типа творчества, но может этого и не делать, формируя свой тип. Это идея звучит уже в некрологе о Нагродской: «Некогда, перефразируя французскую примету «cherchez la femme», о каждой пишущей женщине говорили «cherchez l'homme». Теперь это была ложь: всходы женского творчества поднялись собственной силой, самостоятельно и независимо от мужского влияния» [9, с. 3].

Концептуальную форму идея о двух самостоятельных типах творчества — женском и мужском — принимает в статье «Женское и женско-мужское»: «Когда-то любили утверждать, что женское литературное творчество является подголоском, имитацией мужского. Уж давно это нельзя повторить. Писательницы (по крайней мере, русские) распадаются на два типа. Психологически их творчество бывает или чисто женским, или женско-мужским. В первом случае обнаруживается родство и влияния предшественниц или современниц. Во втором явственны воздействия и руководство мужчины-писателя» [10, с. 3]. В начале 1930-х годов Пильский стоит на пороге открытия образа имплицитного автора, который в текстах писательниц-женщин может быть — в зависимости от типа творчества — как мужчиной, так и женщиной. Во всяком случае, Пильский уже выявляет гендерные (телесные и личностные) характеристики имплицитного автора-мужчины у Нины Берберовой и имплицитного автора-женщины у Нины Городецкой и Екатерины Бакуниной. В прозе Берберовой проявляется телесный образ зрелого мужчины: «низкий мужской голос»; «неповоротливая фигура», «немигающие глаза». Творчество Городецкой и Бакуниной телесно согласуется с образом молодой женщины-девушки: «прыжки, перескакивания», «молодое, неопытное, наивно-стремительное». Проза Берберовой характеризуется стереотипно мужскими, маскулинными чертами — это упрямство, настойчивость, прямолинейность, наблюдательность, сосредоточенность, самоуверенность, сила, решительность, бесстрашие. При этом женский тип творчества характеризуется не собственно феминными чертами, а отсутствием маскулинных: неподготовленность, неожиданность, немотивированность, непроясненность, непонятность, несложность [10, с. 3].

Идея Петра Пильского о самостоятельности двух — женского и мужского — типов творчества революционна для своего времени. Во многом благодаря подвижническому труду критика *Женское* перестает восприниматься как второстепенное и постепенно начинает осмысливаться как *Другое*.

Литература

1. Абызов Ю. Петр Пильский. Опыт столичной и провинциальной биографии // Даугава. 1993. № 5. С. 163–172.
2. Айхенвальд Ю. Ева-поэтесса // Сегодня. 1928. 12 февраля.

3. Амфитеатров А. Письмо к М. Мильеру от 30.08.1933 // Ю. Абызов, Б. Равдин, Л. Флейшман. Русская печать в Риге: Конеч демократии. Кн. 3. Stanford: Stanford University, 1997.
4. В. Т. (Виктор Третьяков) «Жар-птица» // Сегодня. 1921. 4 сентября.
5. Вольная К. Седьмая заповедь. Рига: Мир, 1933. С предисловием П. Пильского.
6. Заочное обучение журналистике и писательству. Лекции Петра Пильского // Сегодня. 1933. 30 сентября.
7. Казарова А. На могилу учителя. К полугодовщине смерти Петра Пильского // Двинский вестник. 1942. 20 июня.
8. Новый еженедельный журнал в Риге // Сегодня. 1934. 6 мая.
9. Пильский П. Е. А. Наградская // Сегодня. 1930. 21 мая.
10. Пильский П. Женское и женско-мужское // Сегодня. 1931. 7 августа.
11. Пильский П. Как Вербицкая была взята живой на небо // Сегодня. 26 сентября. 1926.
12. Пильский П. Новая женщина // Сегодня. 1936. 11 июня.
13. Пильский П. Смерть Лидии Чарской // Сегодня. 1937. 25 марта.
14. Пильский П. Умерла А. А. Вербицкая // Сегодня. 1928. 21 января.
15. Потемкин П. Женское // Сегодня. 1923. 22 июля.
16. Хайдебранд Р. фон, Винко С. Работа с литературным канонem: проблема гендерной дифференциации при восприятии (рецепции) и оценке литературного произведения // Пол. Гендер. Культура. М.: РГГУ, 2009. С. 156–211.
17. Likumi un ģkojumi [Законы и постановления] // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts [Ежемесячник Министерства Образования]. 1935. № 7.

УДК 82.09

Д. Л. Карпов
Россия, Ярославль

ЛЕВ ЩЕГЛОВ: ПОЭТИКА ПРЕОДОЛЕНИЯ

Статья посвящена творчеству Льва Сергеевича Щеглова, поэта, родившегося в Ярославле, большую часть жизни прожившего в Алма-Ате и Москве, члене Союза советских писателей, о котором тем не менее мало что известно в настоящий момент, при этом его поэзия кажется одним из достижений советской литературы. В статье представлены основные мотивы и темы философской поэзии Л. С. Щеглова.

Ключевые слова: русская поэзия, русская поэзия второй половины XX века, философская поэзия, Лев Сергеевич Щеглов.

D. L. Karpov
Russia, Yaroslavl

LEV SCHEGLOV: A POETICS OF OVERCOMING

The article is devoted to the work of Lev Sergeyevich Shcheglov, a poet born in Yaroslavl, who spent most of his life living in Alma-Ata and Moscow, a member of the Union of Soviet Writers, who is nevertheless little known at the moment, while his poetry seems to be one of the achievements of the Soviet literature. The article covers the main motives and themes of Shcheglov's philosophical poetry.

Key words: Russian poetry, Russian poetry of the second half of the 20th century, philosophical poetry, Lev Sergeyevich Shcheglov.

Лев Щеглов — поэт-миф, хотя с большой степенью вероятности можно сказать, что ареал его крайне мал.

О поэте вряд ли возможно говорить на данный момент даже как о поэте второго ряда, слишком велик круг тех людей, которые знают, а самое главное, продолжают говорить о Щеглове. Кажется, что сам поэт не очень серьезно относился к мирской славе и, уязвляя кумира эпохи («Между нами затесался / Надсон, / Мы его попросим / куда-нибудь / на "Ща"») [4, с. 201], — именно такой эпитаф предпослан стихотворению, посвященному С. Надсону), писал:

Давайте Надсона на "Ща"!
Мы здесь со Щедриным
Его приветим сообща,
Как следует родным.

...

Трет алфавита решето
От тяжести треща...
Кому еще мешает кто?
Давайте всех на "Ща"! [4, с. 201]

При этом поэтический талант Льва Сергеевича Щеглова, безусловно, требует внимания, и его фигура может значительно дополнить представление о русской поэзии XX века.

О биографии поэта известно немного:

Родился в Ярославле, по одним сведениям (воспоминания друзей), в семье художника: «Отец его был первым председателем Союза художников в Ярославле, депутатом Первого созыва от Ярославской области. Его расстреляли в собственный день рождения в 1937 году за то, что пытался защитить от взрыва церковь Ильи Пророка в Ярославле» [3]. Эта информация, в частности, встречается в аннотации к радиопрограмме «Разговор о Поэте», радиостанции «Казак Радиосы», в которой (как можно понять по качеству записи, заочно) участвовала вдова поэта Людмила Енисеева-Варшавская. При этом о ярославском детстве поэта в программе не говорилось. Возможно, что она была без проверки и согласования скопирована с другого ресурса уже при размещении радиопередачи на сайте радиоконпании. А. Н. Клещев, студент факультета филологии и коммуникации ЯрГУ, в своей курсовой работе изучавший биографию поэта, доказывает, что сведения об отце художнике, а также информация о фактах жизни отца (в частности, защита от разрушения ярославской церкви Ильи Пророка в 30-е годы) неверны. Поэтому кажутся более достоверными сведения о том, что Щеглов происходит «из семьи военнослужащего» [1], что подтверждается материалами Большого биографического словаря.

По непроверенным данным, учился в военном училище в Белоруссии г. Калининичи. За опоздание в часть (ездил в родной Ярославль) был судим, прокурор просил 5 лет, Щеглов прочитал заключительное слово в стихах:

...
Только если «свалился в кювет»
И в неприятности влип,
Значит ли это, что человек
Вовсе морально погиб?
Значит ли это, что лишь тюрьма
Может ему вернуть
Здравую ясность его ума,
Поставить на верный путь! [2]

...
Это, по мнению друзей, смягчило приговор. В штрафном батальоне Щеглов провел чуть больше года, досрочно освобожден за хорошее поведение и организацию в батальоне художественной самодеятельности.

Первая публикация в коллективном сборнике в 1957. Печатался в «Литературной газете», в журналах «Юность», «Москва», «Молодая гвардия», «Крокодил», «Сибирские огни», «Простор», «Нива». До конца жизни был участником поэтических вечеров в КазГУ «Поэтическая пятница». Переводчик. Но главным образом известен как автор философской лирики и иронических стихов.

С 1971 по 1978 Щеглов работал в казахстанском издательстве «Жазушы» («Писатель»). Редактор 20 книг казахстанских поэтов. По непроверенным данным, какое-то время неизвестному поэту помогал Е. Евтушенко, который познакомился с ним в одной из поездок в Казахстан. Последние годы Щеглов жил в Москве, бывал в Ярославле.

Малое количество биографических сведений, к сожалению, привело к тому, что единственные сведения (очевидцев) о Л. Щеглове остались в книге воспоминаний ярославского издателя М. Китайнера, самым ярким эпизодом из которых стали уверения подпившего поэта в своей гениальности. Впрочем, легкость с которой Лев Щеглов вписывает себя в литературу: его собеседниками являются Н. А. Некрасов — «дорогой ярославский земляк», А. С. Пушкин, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, говорит о том, что вне литературы Щеглов своего существования не мыслил. Может быть, поэтому портрет его лирического героя оказывается важнее, чем портрет самого автора.

По этой причине на данном этапе изучения творчества Льва Сергеевича Щеглова кажется особенно важным представить себе общую картину творчества поэта, описать основные категории его художественного мира. В предлагаемой работе представлены лишь первые шаги в изучении творчества Щеглова, поэтому выбран очень ограниченный материал, в то же время являющийся очень показательным для поэта: это произведения, входящие в первый раздел «Ясное поле» сборника «Ход мысли», последнего опубликованного при жизни поэта (в книге «Ход мысли» еще два раздела: «Кровная тема», цикл о второй мировой войне, и «Ода анекдоту», большая часть произведений которого являются ироническими стихами).

Раздел «Ясное поле» открывается стихотворением «Начало»:

Мирозданья не было сначала,
Ни Ковша на небе, ни Креста.

Начало мира у поэта — не процесс проговаривания-создания, а процесс осознания себя:

— Я — ничто, —
Ничто себе сказало
Просто факт
Сознанием факта стал.
Появлялись первые начала,
Возникал исходный материал [4, с. 5].

Первые начала — лишь название себя, но это еще несознательность, неосознанность. Это имеет принципиальное значение, в произведениях Щеглова намечается общий сюжет понимания себя через большую духовную работу, которой требует поэт от себя и читателя. Главная задача, которую должен решить человек, — познания себя, осознание своего места, а главное своего действия в мире. Вселенная Щеглова рациональна, может быть, поэтому появляется нехарактерный для поэзии XX века, но зато характерный для литературы эпохи Просвещения, образ несмышленного ребенка, имеющий негативные коннотации:

Великое таинство мира,
Великое чудо земли —
Гляжу изумленно, как мимо
В коляске его повезли.
Как все непростительно плоско,
Как непостижимо легко!
Как просто сквозь красную соску
Сосет он свое молоко!
Владелец земель и заводов,
Властитель орудий и бомб,
Венок всемогущей природы
С бессмысленно сморщенным лбом... [4, с. 6]

Противостояние человеческого, еще не выросшего, и мирового, мыслящегося как установившееся, систематизированное, прекрасное, является одним из главных мотивов в поэзии Л. С. Щеглова. Еще один мотив, видимо, заимствованный у эпохи рационализма: противопоставление человека и природы, реализуется у Щеглова оригинально: для поэта актуально не оппозиция «естественное — цивилизационного», природа — «карусель», но «неподвластна распаду дремучесть». Естественность в представлении Щеглова — это прежде всего «беззаботность о себе», а точнее не озабоченность собой. Поэт резко негативно воспринимает философские «игрушки» XX века:

А с человеком гибнет мир...
Когда на голову мою
Моя Земля однажды рухнет...
Живые выдумают миф,
Что на Земле меня не стало.
Живые выдумают мир,
А мира нет и не бывало [4, с. 7].

В какой-то степени, Щеглову удалось предсказать свою судьбу после смерти: он, действительно, стал мифом, а если учесть то, насколько в его лирике сильно ролевое начало, то он был и мифотворцем, и вот сейчас очень сложно восстановить тот мир, который назывался Львом Щегловым, приходится, видимо, придумывать его биографию, но была ли она такой, какой мы ее придумаем?

В поэзии Щеглова два мира — мир, дремучий, живущей своей, не отдельной от человека жизнью, но жизнью совместной, органичной, включающей в себя все живое, и мир кажущийся, мелкий и мелочный, но мыслящей себя самодостаточным и самонадеянным. Иллюзия человека.

Понимание мира, а главное видение этого двоимирия есть главная задача поэта, именно поэт преодолевает человеческое, становясь связующим звеном между мирами:

Все смертно:
И мысли, и чувства,
И боги сменяют богов.
И только творенья искусства
Не имут себе берегов.

Не имут ни тлена, ни срама,
Безгрешен и камень, и стих.
Позорны кровавые драмы,
Свято отражение их.

...

Но только художник бессмертье
Родному народу дает.

А вот в чувственности Щеглов поэзии отказывает:

Обуянному чувством
Не подняться с земли —
Так он верен искусствам,
Хоть штыком заколи [4, с. 26].

Также в стихотворениях «Не ной в стихах поэт...», «Сознаться в горе — как сознаться в краже». Видимо, правда, что строчки принадлежат военному, а не сыну художника. Искусство — бой, довольно банальная метафора для XX века. Но необычна трактовка роли поэта в этом бою. Щеглов, мастер иронии, предлагает следующую:

Историки снова и снова соврут
В угоду текущим царям,
И кем по их ведомству числится Брут,
Следите по календарям...

На всех континентах, во все времена
Резцом, топором и пером
Трудились агенты. Мы их письмена
Как спецдонесенья берем.

А кто бы без их сообщений до нас
О времени правду донес?
И каждая строчка поэта — донос,
И каждая фреска — донос [4, с. 62].

Поэт — пророк, поэт — доносчик: нужно согласится довольно спорное утверждение в контексте истории и культуры XX века, да еще звучащее из уст поэта-«диссидента». Но мы видим, как происходит преодоление слова, нагруженного негативными коннотациями — политическими и историческими, как слой за слоем снимается насосное, человеческое. Щеглов — поэт забытых понятий: справедливость, вера, искусство, история, правда и пр. Появляясь в иронической поэзии Щеглова они начинают новую жизнь, которая порождается парадоксальностью, хотя она актуализируется только на уровне лирического героя одного произведения и снимается на уровне гипертекста поэзии Щеглова:

Не существует в мире лжи:
Все только правда, только правда...
И даже лжепророк не лжет,
Правдив предельно лжесвидетель,
И лжеогонь ладони жжет,
От лжелюбви рождаются дети...
Не существует в мире лжи,
И полны истины обманы [4, с. 70].

Ощущение парадоксальности — это лишь первичное, «чувственное» впечатление от поэзии Щеглова. Может возникнуть ощущение путанности мысли лирического героя, но при соединении отдельных произведений в единую систему, в единый гипертекст, понятно, насколько она точна и безыскусна, хотя и сложна по своей структуре и замыслу.

Щеглов — поэт, стремящийся преодолеть логику абсурда, он хочет, как классик, увидеть четкость этических координат, но часто вместо нее видит хаос, видимо, это и рождает его ироническую поэзию, соединение разнородных, разномасштабных понятий:

Как выжил я, как выдержал?
Не сдал, не убежал?
Как сам себя навтыяжку
Все время продержал?
Друзья мои повесились,
Уехали, спились...
Как это все невесело,
Какая это жизнь!
За них и ем, и водку пью,
И песенки пою,
За них теперь
я морды бью,
За павших не в бою [4, с. 57].

Сбивающаяся драматическая речь органично переходит в «песенку». Ритмический рисунок стихотворения очень точно передает сбивчивость мысли лирического героя, его резко меняющуюся интонацию, близкую какой-то болезненности: начинается с перебоев, которые создаются с помощью пиррихий, заканчивает «бодрым» чистым ямбом, совершенно сламывая настроение. Но парадокса в этом нет: Щеглов всегда балансирует на грани трагедии и комедии. Ирония единственное оружие против мирской тоски и обмирщвленной морали.

Бытийное и бытовое часто резко сталкиваются в поэтическом мире Щеглова: «Я ощущаю ход истории, Как ощущают ход трамвая...»:

Потом найдут записки личные —
Пустопорожность беглых строк,
Но их владельцы возвеличатся
Как представители эпох...
Какая страшная ответственность
За каждый слог, за каждый взмах!
Неистребимы, как наследственность,
Следы в гранитах и умах [4, с. 64].

Ответственность — вот то, что отделяет пророка от человека, а поэта от графомана. И, конечно, невозможность ужиться в мире беспамятства и бесчестия. Представления о мире Щеглова держаться на очень четких и жестких принципах, без которых она немислима, беспринципность чужда поэту, поэтому очищение, забывание своего греха резко негативно воспринимается Щегловым:

Я боюсь двадцать первого века,
Даже если не будет войны.
Я двадцатого века калека,
А калеки там не нужны.
Там хотят здоровых и трезвых,
Не набивших себе синяков...
Там сумеют забыть Освенцим,
Не припомнят про Колыму,
Все что вынесли мы под сердцем,
Веку новому ни к чему...
Новый век у дверей стучится,
Чтобы счеты с листа стереть.
...Опоздал я на свет родиться,
Хорошо бы успеть умереть [4, с. 54].

Щеглов поражает своим «пророческим» видением, своей поэтической чувствительностью к окружающему миру.

Искусство для Щеглова прежде всего память, хранящая в себе каждое слово, каждый шаг, по которому будут судить и который будут осуждать.

Как видно, Щеглов вписывает себя в большую мировую историю, но это чувство для него не только чувство ответственности или чувство гордости-гордыни пророка среди духовной пустыни, это чувство сильного сомнения в себе — сомнение в «призвании». Так возникает в поэзии тема самозванства и само-

званцев, которые расцветают на земле: «спешат к престолу Пугачевы», «Себя царями возомнивши, Бросают вызовы богам». Но:

В разноплеменной Палестине
Был самозванцем Иисус,
Пока молва о Божьем сыне
Не растеклась в уста из уст... [4, с. 65]

Поэзия Щеглова — это преодоление в поэте и человеке вообще непоэтического, обыденного представления, прежде всего — самоуверенности, себялюбия. Поэт Щеглова помнит про невысказываемую правду мира, и о потере человеком всякой правды. Мир человеческий абсурден, мир вообще — правдив. И правда растворена в этом мире, по которому идти поэту не туда:

Опять начинаются козни
Косматых кустов у дорог,
На небе топорщится козий,
Изогнутый месяцем рог...
И путник, запутанный будто,
Куда-то пошел не туда...
Слияние тела с дорогой,
Слияние ночи с душой,
Со звезд бородищею Бога
Мерцанье свисает лапшой.
И так продолжалось годами,
Годами копилось во мне,
И это лежало в гаданье
Тревожной шестеркой виной [4, с. 49].

Шестерка виной в гадании — несчастная дорога (ср. Предстал я нищим перед Богом, И он, от божеских щедрот, Послал мне долгую дорогу В просторах северных широт).

Дорога в поэзии Щеглова — мотив важный. Не только один из важнейших мотивов поэзии, но и главный мотив жизни: так уж получилось, что у поэта три пристанища, между которыми он перемещается, часто ничего не имея кроме своей поэзии.

Лишь в дороге приходит чуждость миру людей и мудрость, чтобы видеть тщету их исканий, чтобы преодолеть саму жизнь:

И старости ясное поле
Теперь окружало меня,
И воля, бескрайняя воля
У ног расстилалась, маня.

Все дальше, все дальше, все дальше
Во весь распрямившийся рост
От спешки, от слежки, от фальши
Туда, где светлеет погост [4, с. 59].

Поэзия Щеглова — это поэзия переходного периода: оттепель — откат, застой — перестройка, СССР — Россия. Поэзия пропитана ветром перемен, и рожденный ими хаос, безусловно, отзывается в стихах Щеглова. Сам же поэт, наблюдая хаос в окружающем мире, смену идеологий и вер, верящий только в свой путь, пытается преодолеть абсурд XX века и вернуть поэзии классическое звучание.

Литература

1. Большая биографическая энциклопедия. [Электронный ресурс]: URL: http://encdic.com/enc_biography/Scheglov-lev-sergeevich-132663.html
2. Вечер памяти поэта Льва Щеглова. [Электронный ресурс]: URL: <http://almatylit.ucoz.ru/news/2008-03-02-13>
3. Разговор о Поэте. [Электронный ресурс]: URL: http://old.kazradio.kz/rus/interviu/Razgovor_o_Poete_id1331124_668.html
4. Щеглов Л. С. Ход мысли. М.: Советский писатель, 1990.

СЛЕД ГЕЛЬДЕРЛИНА В ПОЭЗИИ БОНФУА: ХРОНОТОП
«ИСТИННОГО МЕСТА»

Ранние произведения французского поэта Ива Бонфуа, чье творчество приходится на вторую половину XX века, находятся во внутреннем диалоге с Фридрихом Гельдерлином, немецким поэтом конца XVIII века, заново открытым благодаря комментариям Хайдеггера в середине XX века. Персонажи обоих авторов находятся в поисках места подлинного бытия (названного «истинным местом» в диалоге «Федр» Платона, внимательным читателем которого были оба автора). Для Гельдерлина и его героя это древняя Греция, для персонажа Бонфуа — Рим. В преодолении романтической грезы гельдерлиновскому несбыточному настоящему Бонфуа противопоставляет «здесь и сейчас», провозглашая любой «порог» — искушением, а борьбу за завоевание реальности истинной целью поэзии.

Ключевые слова: «истинное место», Ив Бонфуа, Фридрих Гельдерлин, экфрасис, хронотоп.

M. V. Cherkashina
Moscow, Russia

A TRACE OF HÖLDERLIN IN BONNEFOY'S POETRY:
CHRONOTOPE OF A «GENUINE PLACE»

Special inner dialog of contemporary French poet Yves Bonnefoy and German poet of late XVIII century Friedrich Hölderlin was created by Heidegger's new interpretation of Hölderlin's poetry in the middle of XX century. Both authors' agonists are searching a special place of genuine existence, called «genuine place» in Plato's Phaedrus (and both authors are known as Plato's concerned readers). Such place archetypes for Hölderlin is ancient Greece, and Rome — for Bonnefoy. Overcoming this Romanticism reverie Bonnefoy contrasts his «here and know» with that Hölderlin's unfeasible present and he proclaims any threshold being a temptation and regards gaining a reality as a real aim of poetry.

Key words: «genuine place», Yves Bonnefoy, Friedrich Hölderlin, ekphrasis, chronotope.

В предисловии к изданию Гельдерлина в 1931 г. Я. Э. Голосовкер пишет: «До мировой войны какой-то неведомый, полуведомый Гельдерлин числится в примечаниях к истории западно-европейской литературы — вообще как примечание к романтической школе в Германии — где-то там меж «бурей и натиском», Клопштоком и романтиками, как-то путается в ногах у Гете и Шиллера, кажется, поэт, кажется, кретин, даже длительно кретин, чуть ли не в течение 40 лет, — и умер где-то там в примечаниях к большой исторической жизни, как маленькое примечание жизни литературной, лет около ста назад» [13, с. 5]. Этот «забытый» немецкий поэт Фридрих Гельдерлин (1770–1843), был вновь актуализирован в середине XX века прочтением Мартина Хайдеггера (1889–1976). Именно это прочтение (лекции 1930-х гг. вышли отдельным изданием в 1951 г.) поздних, написанных Гельдерлином в состоянии помешательства, гимнов (возможно, один из первых европейских верлибров без синтаксиса и пунктуации) вызвало и переосмысление его более ранних произведений: романа «Гиперион» (1792–1799) и трагедии «Смерть Эмпедокла» (1797–1800).

Согласно мысли Хайдеггера [14], во вселенной Гельдерлина природа (как «всеприсутствие», как изначальная мощь) выше и богов, и людей, одинаково нуждающихся друг в друге, поэзия же существует для высказывания этого высшего (не божественного, но природного) сакрального. Это прочтение оказало влияние как на философов (Штиглера, Лаку-Лабарта, Нанси), так и на поэтов, в числе которых Пауль Целан и Ив Бонфуа (рожд. 1923). Диалог Бонфуа с Гельдерлином привлекает особое внимание еще и потому, что французский поэт — одновременно и литературный критик, историк искусства и переводчик Шекспира, Йейтса, Петрарки, Леопарди.

Его первые четыре сборника стихотворений уместно называть поэмами, так четко прослеживается в них смысловое и композиционное единство, подчеркнутое наличием эпитафии. В самой первой поэме Бонфуа, «О движении и неподвижности Дувы» (1953), эпитафией служат строки из «Феноменологии духа» Гегеля, двум другим предпосланы реплики из «Зимней сказки» Шекспира. А «Вчерашнему царству пустыни» (1958), предшествует цитата из романа Фридриха Гельдерлина «Гиперион»: «Ты желаешь весь мир ... вот почему ты владеешь всем и ничем».

«Ив Бонфуа исполнен уважения к прошлому, но всегда беседует с художниками и поэтами других

эпох о главных вопросах бытия, волнующих нас сегодня», сказал Жан Старобинский в телевизионном фильме «Ив Бонфуа». Диалог этот, направленный, в первую очередь, на осмысление места современной поэзии в мире — не только с поэтами и философами предыдущих эпох, так и с самими эпохами, в том числе с эпохой романтизма. Сам Бонфуа в ответе вопрос *Le Monde* в 1979 г. [5, р. 60] о значимости эпохи романтизма отметил характерное для этого периода сотворение в произведении «абсолютной метафизической реальности», являющейся выражением души гения, понимаемого как земное воплощение божественного дара. В то же время Бонфуа подчеркивает, что его ценности — не то, что непосредственно «добывается» из души поэта, как у романтиков, но скорее то, что определено поэзией Бодлера, Рембо и Малларме.

Сам Бонфуа считает неотложной задачей поэзии «создать или восстановить тот подспудный, непонятный строй мира, в недрах которого жизнь поэта станет самой явью, выверив аналогии, развеяв непрозрачную видимость, снова найдя дорогу, ведущую вглубь» [11, с. 193]. Его метафизическую поэзию роднит с Гельдерлином пристальное внимание к диалогу мышления и поэтического творчества (можно назвать это сопряжением сознательного, рации, рассудка, который во французском языке одно слово с понятием «духа», и бессознательного, темного, связанного с землей), приводящее обоих к мысли о том, что только благодаря поэзии и возможна истинная метафизика. Другая общая для немецкого и французского поэтов черта — поиск того, что у Платона (а оба они его внимательные читатели) названо «истинным местом». В диалоге «Федр» оно понимается как место подлинного бытия, достигаемое истинным философом через любовь-агапэ.

Это место у обоих поэтов имеет выраженные пространственные и временные характеристики. И сам его поиск, путешествие, «паломничество», в трактовке Гельдерлина, или «блуждание», в терминологии Бонфуа, укладывается в бахтинское определение хронотопа пути. Характерно, что хронотоп это романтический. И эпистолярный роман Гельдерлина «Гиперион» (жанр, к моменту написания романа ставший если не совсем устаревшим, то несколько старомодным), и повесть Бонфуа «Внутренняя область» (1971), с ее трудноопределимым жанром пригрезившегося путешествия, оборачивающегося экскурсом в историю европейского искусства, где пластические искусства теснейшим образом связаны с поэтической рефлексией (Старобинский считает «Внутреннюю область» одним из лучших образцов французской прозы XX века), — образцы прозы поэтов, подводящей итоги определенного периода их поэтического творчества.

Говоря о «Гиперионе» Гельдерлина мы имеем дело с романтическим мифом времени, где божественное прошлое должно слиться с грядущим во всевоплощении, но если у Новалиса, скажем, это миф оптимистический, то у Гельдерлина герой не может найти себе реализации ни в мирной жизни, ни в военной, а героиня умирает в разлуке с ним. Поиск Гипериона — поиск времени (ради повторения прекрасного героического прошлого своей земли, рассуждения о котором понижают роман). Для его обретения он перемещается в пространстве между греческим островом Тинос (своей родиной и местом встречи с учителем), Смирной, Калаврией на острове Порос (где он обретает любовь и откуда совершает путешествие в Афины). Затем отправляется на Пелопоннес участвовать в освободительной войне вместо образовательного путешествия в Италию, Францию и Германию, которое предлагает возлюбленному Диотима, предназначающая его в будущее «учителя нашего народа». После чего живет на острове Парос и затем через Сицилию и Италию в Германию, где действие романа обрывается в ожидании будущего, которое обещает «весну».

У Бонфуа термин *voir lieu* (парафраза «истинного места» Платона) часто встречается и в эссе, и в поэзии начиная с его первой поэмы «О движении и неподвижности Дувы», в которой так названо одно из завершающих стихотворений. Поиск его — пространственный, это поиск конкретного места на земле, где в сотворенном человеком, его культурой пространстве обитает высокий дух, и хотя идет этот поиск в рамках «большого времени» европейской культуры, он лишен иллюзии об «идеальном прошлом», при всей любви французского поэта к Кватроченто и барокко ни одна из эпох у него не абсолютизируется. Скорее напротив, любая модель идеального сознательно изображается как разрушительный выморочный мир все расчисляющего рассудка, производящего свою работу через язык, который становится замкнутым на себе миром знаков, отсылающих друг к другу. Повторяющийся в эссе «Дело и место поэзии», поэме «Дува», «Внутренней области» и прозаических отрывках под названием «Ордалия» (сам поэт называет их неудавшимся романом) образ оранжереи — олицетворение такого анти-пространства, кажущегося сначала обиталищем богини-хранительницы сущего, но затем вынуждающего к бегству «от памяти об этом мраке, которая наполняет их легким запахом крови, как если бы однажды в них свершилось какое-то тайное жертвоприношение» [9, с. 91]. В этом мрачном образе — осуждение жажды обладания идеальным миром и отказа ради него от «яви», несовершенного мира вокруг нас. Иными словами, речь идет о выборе между эросом и агапэ в пользу последнего.

При всем стремлении французского поэта к образной простоте (круг «объектов» его поэзии замкнут на простейших вещах мира: камень, дерево, порог, дом, очаг и стол в доме, лодка, канал или река, по которой лодка плывет, берега — часто даже без эпитета) этот поиск хронотопа, как и у Гельдерлина, имеет культурный образец. Если идеализированное великое прошлое, «место истины» Гельдерлина — это древняя Греция с ее величием культуры (не случайно Шиллер считал Гельдерлина неисправимым грекоманом), подобная платоновскому миру совершенных Идей, Абсолюта, на фоне руин которого настоящее (время, герои, судьбы, культуры) лишь слабые тени на стенах пещеры, то у Бонфуа в книге «Внутренняя область» вымышленный герой-путешественник по азиатской пустыне открывает в ней подземный архетипический Рим, чудом уцелевший до наших дней, но «Рим» этот — не руинированный, он населен живыми «римлянами», который скрывают его от глаз досужего «туриста».

Этот Рим Бонфуа (в отличие от Греции Гельдерлина, воплощающей грезы персонажа, alter ego автора, об утраченном в прошлом мире возможностях, сближающих человека с богами) может предстать в любой точке мира как «истинное место без всякого обаяния трансцендентности», как пишет сам Бонфуа в предисловии к переводу «Внутренней области» на арабский язык — [1, с. 219] Художественное повествование в повести чередуется с критической рефлексией о написании этой странной истории об археологе, навеянной детским чтением об исследованиях Азии, личными воспоминаниями о поездках по Италии в поиске «неведомого образа», что вдруг откроется в одной из галерей или церквушек маленького городка, размышлениями о природе художественного образа и его диалоге с поэтическим творчеством. В повести Бонфуа вновь упомянуты слова Диотимы, возлюбленной главного героя романа Гельдерлина, служащие эпиграфом к поэме Бонфуа «Вчерашнее царство пустыни» («Ты желаешь весь мир ... вот почему ты владеешь всем и ничем»). Эти слова объясняют Гипериону его самого: крайности его натуры, мучающее его видение золотых дней, навсегда утраченных с утратой блистательного прошлого, царства справедливости и красоты, и ожидание, что оно еще грянет в будущем, но действительность разрушает эту грезу и вместе с ней саму жизнь. В этом контексте одержимости великим прошлым разрушается любая реальная действительность, не только позорное на фоне величия древней Греции порабощение современной Гельдерлину Греции османами, что проецируется и на раздробленное состояние Германии).

В поэме Бонфуа «Вчерашнее царство пустыни» с эпиграфом из «Гипериона» также звучит мотив завершившегося «лета любви», разделенности любящих и смерти женского персонажа, адресата этой любовной лирики, на фоне темы разрушения, разрушенности мира, саморазрушения времени, будущего («империя среди мертвых», «день клонится к потоку прошлого», «каменные страны, названные воспоминанием»). Однако вершиной этой уязвимой профанной реальности, где слышен «весь голос здешнего», провозглашается не Абсолют, но «несовершенство».

Общим для обоих поэтов является то, что хронотоп у обоих связан с визуальными образами. У Гельдерлина это Адриановы ворота в Афинах, разделяющие старый город Тезея и более поздний Адриана, с соответствующими надписями на обеих сторонах, разграничивающими и пространство, и периоды истории его застройки («То, что ты видишь, суть Афины, старый город Тезея» и «То, что ты видишь, есть город Адриана, не Тезея»).

Гиперион с возлюбленной и друзьями отправляются в Афины и по дороге ведут разговоры о причинах величия Греции в древности. За этим разговором читается круг вопросов, интересующих современников Гельдерлина: что было причиной этого величия и что первично: климат, религия, государственный строй, философия или искусство, каково различие народов. Афинянин, по мысли Гипериона, «вышел прекрасным из рук природы, прекрасным душой и телом» [12, с. 79], греческая цивилизация выше не только древнего Египта, но и северных народов, так как после античности человеческая мысль занимает себя лишь тем, что расчленяет представление о Едином на части, отдаляясь от цельности, лишь древней Греции, и то до момента, когда Афины стали прислужницей Александра Великого, удавалось удержать реальность столь цельной. Они беседуют об искусстве, философии, о прекрасном как воплощении Единого. Гельдерлин говорит о древней Элладе словами Гипериона во время этого путешествия: «То была божественная жизнь и человек был тогда средоточием природы... Природа была жрицей, человек — ее богом, и вся жизнь в ней, каждое ее обличье, каждый звук был единым, восторженным эхом владыки, которому она служила» [12, с. 152]. А современные Гипериону Афины — «словно обломки великого кораблекрушения».

Эти странствия в поисках себя изначально обозначены автором как трагический путь безнадежных потерь, потому и приводят героя к воротам, символу прерывания времени и руин пространства. Адриановы ворота у Гельдерлина, в трактовке Вольфганга Биндера, [12, с. 641] есть место перехода, где бытие имеет наиболее полное воплощение, это потенциально полное настоящее, место становления его, но оба города, Афины Тезея и Афины Адриана, в руинах, и потому это ворота из ничего в ничто, это отсутствие

настоящего, своего рода иллюстрация слов Диотимы, служащих эпиграфом к поэме Бонфуа. Это согласуется в мысль Хайдеггера из его труда «Бытие и время» (1927), что прошлое опережает Dasein (этот гегельянский термин, после Хайдеггера ставший хайдеггерианским, у Бонфуа в поэзии и эссеистике трансформирован в понятие «присутствие», обозначающее полноту живого бытия, переживаемую поэтически). Иными словами, исторический человек (гегельянский же) наследует прошлое, и, будучи устремленным в будущее с оглядкой на прошлое, обречен на утрату настоящего.



Визуальные образы у Бонфуа в ранних поэмах — это капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции (ей посвящено стихотворение-экфрасис в составе поэмы «Дува»), и базилика Сан Франческо в Ферраре (стихотворение-экфрасис из «Вчерашнего царства пустыни»). Отметим, что экфрасисы в ранних поэмах Бонфуа столь специфичны, что могут именоваться и анти-экфрасисами (они не описывают произведение пластического искусства, но размышляют об истории его создания, философии создателя, впечатлении, производимом на зрителя, даже о роли визуального в культуре). При этом Бонфуа признается, что вслед за Бодлером, которого считает лучшим французским поэтом, одержим «жаждой изобразить» [7, с. 38], обогатить слово возможностями изображения, чтобы оно стало ближе чувственному миру. В таких экфрасисах провозглашается ценность «профанного» мира, открывающегося за стенами сакральных пространств церквей, именами которых названы стихотворения.

В более поздней по сравнению с этими поэмами повести «Внутренняя область» ключевым визуальным образом является дорога (Бонфуа говорит: «У путешествия и поэзии одна кровь») [9, с. 220] и ее перекрестки, манящие возможностями иного. Важно то, что это римская дорога, тот ее архетип, что описан Огюстом Шуази, автором знаменитой «Истории архитектуры» [15, с. 553]. Иллюстрацией к такой дороге могут служить полотна Николя Пуссена, столь часто упоминаемого во «Внутренней области» художника. Его способность изобразить, в частности, на полотне «Римская дорога» (1648), «пространство, простирающееся здесь и сейчас», отмечена Бонфуа в эссе «О художественном искусстве» [6, с. 40].

Именно дорога оказывается у Бонфуа на первом плане — как вечная «длящестъ» пространства-мира, принадлежащего человеку, пространства, которое он осваивает и застраивает. В такой дороге важно, не только откуда и куда, но и мимо чего она ведет, то есть что потенциально остается не открытым путешественнику, как подсознание не открывается рассудку.



По мысли Бонфуа, в статье «Италия и Греция» [2, с. 349] Греция и Италия — не просто две культуры, обогатившие друг друга, а два первоначальных голоса земли: один говорит о форме, ее организующей способности, моральном богатстве (число есть мера), сколь и о метафизическом обещании, второй знает содержание неделимых образов, желаний, странных страстей, экстазов, каковые жар крови не перестает порождать. Слушание голоса воображения (однокоренное со словом «образ», изображение), подсознания — сильная сторона Рима (от Вергилия до Данте). Именно она, по мысли Бонфуа, нуждается в новом синтезе с «греческим», рассудочным. В самой «Внутренней области» это единство двух начал символически демонстрируется в путешествии из Дельф (где в музее статуя Сфинкса, задававший загадки Эдипу, этому прообразу Запада, то ли спит, то ли бодрствует, так выветрился камень, из которого она когда-то был создана) в Бриндизи (место упокоения Вергилия, перед смертью решившего посетить Грецию).

В эссе «Меланхолия, безумие, гений — поэзия» [3, с. 67] Бонфуа называет Гельдерлина в одном ряду с Микеланджело, Шекспиром, Ван Эйком, Вермеером, Ван Гогом — художниками, осознавшими трагизм изменчивости, представившими нашим глазам действительность как хрупкий сосуд, «очевидную химеру», а идею гения, в ком меланхолия переступает границу безумия, связавшими с трансцендентным началом природы. Именно эти художники, пишет Бонфуа, обеспечили поворот всей культуры к реальному. Та битва, в которой он сознает себя участвующим, это битва за новое завоевание поэзией реальности, «бесследное растворение рассудочного начала в превосходящей его любви» [9, с. 95].

Несбыточная мечта Гельдерлина по идеальным Афинам утраченного великого прошлого — это мечта, которой не дано реализоваться в будущем, своего рода «нигде» в невозможном настоящем: в первом же письме Гиперион пишет Беллармину: «Когда человек мечтает, он бог, когда рассуждает — нищий» [12, с. 7]. У Бонфуа же основная ценность — не греза, но любая профанная реальность, любая земная дорога с ее разветвлениями и перекрестками, ведущая к обычному дому. Переступая его порог обретаешь единственно доступную человеку вечность, принадлежащее смертному «здесь и сейчас», секрет обладания которым — любовь (путешественник в повести Бонфуа полюбил не вымышленный Рим, а его живое воплощение, девушку-римлянку, и именно ее утрата его печалит; отметим, что слово Rome во французском языке женского рода). «Пейзажи, — говорит Бонфуа в эссе «Художник, тень которого путешественник» [4, с. 166], — не окно, не порог, а дорога, чтобы идти по ней и дойти до утраченного истока времени, когда земля была исполнена пророческой красоты, принесенной позже в жертву на алтарь грезы». Характерно в

этом смысле название следующего за «Внутренней областью» сборника стихов Бонфуа — «В обольщении порога» (1975).

Таким образом, обращение к Гельдерлину у Бонфуа — и сознательный жест уважения и преемственности эстетике романтизма, с его грезами, и ее преодоление, ради преодоления искушения (обольщения) самой грезой. Бонфуа говорит: «Поэзия грезит, чтобы мы перестали» [3, с. 77].

Литература

1. Bonnefoy Yves. L'Imaginaire des sables // Bonnefoy Yves. L'autre langue à portée de voix. Essais sur la traduction de la poésie. Paris: Edition du Seuil, 2013. P. 213–219.
2. Bonnefoy Yves. L'Italie et la Grèce // Bonnefoy Yves. Entretiens sur la poésie (1972–1990). Paris: Mercure de France, 1992. P. 346–351.
3. Bonnefoy Yves. La mélancolie, la folie, la génie, — la poésie // Bonnefoy Yves. L'imaginaire métaphysique. Paris: Edition du Seuil, 2006. P. 61–78.
4. Bonnefoy Yves. Le peintre dont l'ombre est la voyageur // Bonnefoy Yves. Rue Traversière et autre récits en rêve. Paris: Gallimard, 1992. P. 157–172.
5. Bonnefoy Yves. Réponse à quatre questions (Le Monde, 1979) // Bonnefoy Yves. Entretiens sur la poésie. Neuchâtel, 1981. P. 60–67.
6. Bonnefoy Yves. Sur la création artistique // Bonnefoy Yves. L'Inachevable: Entretiens sur la poésie. Paris: Albin Michel, 2010. P. 39–68.
7. Бодлер Шарль. Парижский сплин. Стихотворения в прозе, М.: Рипол-классик, 2003. С. 38–39.
8. Бонфуа Ив. Внутренняя область. М.: Carte Blanche, 2002.
9. Бонфуа Ив. Дело и место поэзии // Бонфуа Ив. Невероятное. Избранные эссе. М.: Carte Blanche, 1998. С. 81–118.
10. Бонфуа Ив. Семь огней // Бонфуа Ив. Невероятное. Избранные эссе. М.: Carte Blanche, 1998. С. 215–228.
11. Бонфуа Ив. Французская поэзия и принцип тождества // Ив. Бонфуа. Невероятное. Избранные эссе. М.: Carte Blanche, 1998. С. 168–198.
12. Гельдерлин Фридрих. Гиперион, или отшельник в Греции. М. — Аугсбург, 2004.
13. Гельдерлин Фридрих. Смерть Эмпедокла. М. — Л.: Академия, 1931.
14. Хайдеггер Мартин. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Академический проект, 2003.
15. Шуази Огюст. История архитектуры. М.: Издательство всесоюзной академии архитектуры, 1937. Т. 1.



**V. Евгений Александрович Маймин
и «псковский текст»
русской литературы**

**АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ЯХОНТОВ
КАК «ВТОРОСТЕПЕННЫЙ» ПОЭТ
(ОБРАЗ ЛИТЕРАТОРА В КОНТЕКСТЕ ПСКОВСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ)¹**

В статье предпринят опыт целостного анализа личности и творчества псковского поэта XIX века Александра Николаевича Яхонтова в соположении двух контекстов — национальной культуры и региональных особенностей мировосприятия. Устанавливается, что основополагающие свойства Яхонтова как поэта «второго ряда» одновременно находят мотивацию в псковской ментальности, представление о которой, в свою очередь, обогащается путем осознания его вклада в литературный и культурный процесс.

Ключевые слова: А. Н. Яхонтов, Псков, ментальность, «второстепенный» поэт, псковский характер.

N. L. Vershinina
Pskov, Russia

**ALEXANDER NIKOLAEVICH YAKHONTOV
AS A «SECONDARY» POET
(THE IMAGE OF LITTERATEUR IN THE CONTEXT OF PSKOV MENTALITY)²**

The article takes the experience of a holistic analysis of the personality and creativity of the XIX century Pskov poet Alexander Nikolaevich Yakhontov in juxtaposition of two contexts — national culture and regional bases of world perception. It is found that the fundamental properties of Yakhontov as a poet of the «second row» simultaneously find motivation in the lines of the Pskov mentality, the idea of which, in turn, is enriched by realizing of his contribution to the literary and cultural process.

Key words: A. N. Yakhontov, Pskov, mentality, «secondary» poet, Pskov character.

Обращение к заявленной теме подразумевает две цели: первая предполагает закрепление имени Яхонтова (1820–1890) в региональном контексте, что становится возможным благодаря усилиям литературоведов и краеведов Псковщины, с которой Яхонтов был связан в течение полувека. Что касается второй цели, соотносимой с первой, — место Яхонтова, поэта и переводчика, в литературе второй половины XIX века до сих пор исследовано лишь в незначительной степени. В теоретическом плане свой вклад внесли труды преподавателей и аспирантов кафедры литературы Псковского университета последних лет. Вместе с тем, интересующий нас аспект ускользает от специального рассмотрения как уясненный заведомо. Не подвергается обсуждению точка зрения, высказанная еще в «Русском биографическом словаре» (1913): «Я. [Яхонтов] был поэт второстепенный, но чуткий, наблюдательный, тонко чувствующий, отзывчивый, и ему нельзя отказать в задушевности, мягкости, искренности и выразительности. Его небольшие картинки сельской жизни полны поэтических образов, прекрасны по содержанию и вполне безукоризненны по форме» [17, с. 205]. Автор данной статьи, тем самым, употребляет эпитет «второстепенный» как заслуживающий полного доверия, не требующий дополнительных пояснений, но при этом допускающий оговорки: «<...> был поэт второстепенный, но чуткий, наблюдательный <...>» и так далее (выделено мной. — Н. В.).

Между тем, черты эмпатической чувствительности, отмеченные автором словарной статьи, скорее, являются необходимым условием творческой деятельности поэта «второго ряда». Повышенная наблюдательность, отзывчивость и тому подобные качества лежат в основе способности светить «отраженным светом» и могут — о чем свидетельствует приведенная оценка — реализовывать себя на самом высоком уровне (эпитеты «прекрасный», «безукоризненный» и др.). Критерии и выводы в оценке деятельности Яхонтова в словарной статье историчны: они ориентированы на образ «второстепенного» литератора определенного периода, и этот период, что важно ввиду реализуемых нами целей, находится уже за рамками пушкинского времени. Черта *подражательства* присутствует и понимается как данность, закрепившая в себе эстетические представления предшествующей эпохи, узаконившая их как некий литературный

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Псковской области в рамках научного проекта № 16-14-60002 «Образ псковича в контексте национальной литературы».

² The study was carried out with the financial support of the RFBR and the Government of the Pskov region within the framework of the scientific project No.16-14-60002 «The image of Pskov citizen in the context of national literature».

итог и интерпретирующая смысловой и стилевой эклектизм в качестве возможной формы выражения индивидуальности автора. В статье «Словаря» (что подкрепляется временной дистанцией и жанром) характеристика дана на уровне констатации: «Лирические стихотворения Я.<хонтова> звучны, красивы и по тону напоминают поэзию Майкова, Алексея Толстого и особенно Некрасова, мотивы музыки которого он затрагивал всего чаще, усваивая, может быть помимо воли, себе его приемы и формы и с такою же, как и он, любовью относясь к низшим слоям народа» [17, с. 205–206].

Факт *перепева* чужих мотивов, выступающий в предшествующий период опознавательным знаком бездарного беспринципного эпитонства, наполняется в эпоху Яхонтова содержанием, которое в широком смысле, если использовать слово Л. Я. Гинзбург, объясняется тенденцией к «демократизму» [6, с. 169]. Право на самовыражение (при осознании его самим поэтом) получает качество «вторичности» применительно к сфере творчества. Сам факт зависимости от образчика, легко распознаваемый и нередко декларируемый автором (в предшествующую эпоху примером может служить роман в стихах М. И. Воскресенского «Евгений Вельский», 1828–1832, где объектом подражания объявлен «Евгений Онегин»), перестает быть основанием для безапелляционно уничижительного приговора.

Подобный приговор в «Обзоре российской словесности за 1828 год» выносит романам, подобным «Вельскому», О. М. Сомов, и этот пример типичен как показатель вектора подобных оценок в художественной аксиологии эпохи. «Назвав их подражаниями, — пишет критик, — не выразишь настоящего качества этих песнопений, ибо в них часто пародированы стихи Пушкина: т. е. или исковерканы, или взяты целиком и вставлены не у места <...> так называемые подражатели его без зазрения совести живут его вымыслами, описаниями, создаваемыми им характерами и собственными его стихами» [19, с. 110].

Однако и в этот период можно отметить стремление осмысливать значение культуры «вторично» как явления относительно автономного. Так, критик «Северного Меркурия» (предположительно, М. А. Бестужев-Рюмин) писал, например: «Мы <...> считаем несправедливостью умолчать о том, что в сочинителе “Вельского” находим иногда приятную остроту ума, иногда мысли, и замечаем в них довольно хорошую способность к авторскому ремеслу» [9, с. 274]. *Невольное* заимствование, если можно так выразиться, характеризует не только автора-подражателя, но и предмет, к которому относится. Им закрепляется некое общезначимое явление, описывая которое автор, для придания ему больших значения и веса, усиливает эффект воздействия своего рода «ссылкой» на «классический» образчик как апробированный «авторитетный» текст.

В плане «общих мест» возможны и *нечаянные* совпадения с текстами «высшего» порядка, не известными в данный момент сочинителю, но касающимися значимых культурных универсалий. Вследствие этого могут возникнуть, например, предпосылки для наличия сходных черт в создании ареала провинции Пушкиным и Булгариным. Оба автора уходят от сугубо эмпирического образа пространства, так как в нем, с их точки зрения, содержится общегражданский смысл. Такова основа объективного сближения пассажей о любви провинциального общества к чтению, связанные у Пушкина с включением близких автору суждений в письма Лизы к Саше из «деревни» («Роман в письмах», 1829, опубликован в 1857 г.), у Булгарина — с его пребыванием в Витебске во время путешествия 1835 года. У Пушкина: «<...> вообще, здесь более занимаются словесностью, чем в Петербурге. Здесь получают журналы, принимают живое участие в их перебранке, попеременно верят обеим стор<онам>, сердятся за любимого писателя, если он раскритикован» [16, с. 50]. У Булгарина: «Берегитесь, Гг. Русские писатели! Нас читают и нас судят в провинции едва ли не строже, чем в столицах. В столицах некогда заниматься Словесностью. <...> В столицах автора судят, часто, по его положению в свете. <...> В провинции все судят по собственному убеждению, и не иначе, как прочитав книгу» [3, с. 786]. Псковская ментальность, современная Яхонтову, на уровне беллетристики находит выражение в литературной тенденции иного рода. В образе провинциального Пскова не отмечается выразительных ментальных признаков, характеризующих губернское пространство, о чем свидетельствуют путевые и мемуарные заметки середины и второй половины XIX века (Ф. В. Булгарин, М. П. Погодин, Н. К. Отто, В. П. Желиховская и др.).

Не находя образцов для подражания и не имея объективной универсальной основы для весомых обобщений и умозаключений, автор «второго ряда» остается на почве «наличной данности» и в ее пределах может быть своеобразен, красноречив и по-своему значителен. Как поэтическое пространство, овеянное героикой древности, Псков, в видении Яхонтова, не смыкался с рутинной текущей повседневности. Соответственно, «новый» Псков мыслился им не в «классических» словесных контекстах, а в жанре путеводаителя [22], сатирических зарисовок, дружеских шаржей. В одноименном стихотворении Псков подчеркнуто «заземлен», обезличен, не причастен «высокой» культуре:

... Дом собрания нарядный
Городской, в болоте, сад,
А зимою — заурядный
Воздух в комнатах прохладный;
В них — чиновники палат;
Клуб — должник неисправимый,
Члены — клубу должники,
Мир и сон неодолимый,
Немцы всюду, кабаки... [23, с. 108–109]

Наблюдается типологически важное для понимания псковской культурной ментальности обстоятельство: в качестве «псковича» Яхонтов не идентифицировал себя, не признавал полной реализации своего творческой и гражданской индивидуальности на «местном» уровне. Вместе с тем, именно в недрах псковской провинции в нем, очевидно, сформировались главные качества «культурного псковича» Нравственно-эстетическим идеалом Яхонтова, применительно к его современности, был Петербург, что, по мнению поставившего вопрос о «псковском характере» А. М. Панченко, характеризует жителя Пскова как подлинного представителя своей духовной культуры. Именно псковичи в разные исторические эпохи «пополняли Питер», но при этом «в Москву псковичи не ехали. А в Москву зачем ездят? За властью. Власть-то там. Даже каким-нибудь атташе африканского посольства нельзя стать в Питере. Там можно стать ученым, художником, но не “атташе”» [15, с. 2]. Яхонтов и стремился стать и, главное, оставаться глубоко просвещенным человеком, неустанно изыскивая возможности выехать в Петербург, связь с которым после пребывания в Царскосельском лицее (1832–1838) много лет поддерживалась родственными, дружескими и литературно-журнальными отношениями. «Я все-таки имею намерение съездить на несколько дней, по делам Гимназий и своим, в Петербург и буду иметь честь явиться к Вам» — так заканчивает он, например, письмо помощнику попечителя Петербургского учебного округа И. П. Корнилову в бытность своего исполнения должности директора училищ Псковской губернии, посреди множества дел, которые подробно описаны в этом письме [13, л. 2]. В Петербург Яхонтова влекла и страстная любовь к оперному искусству, что нашло выражение в мемуарном очерке «Петербургская итальянская опера в 1840-х годах» (1886). Петербург был не только «пленительным миражом» его жизни, как писал он в выше цитированном стихотворении «Псков» [23, с. 109], но и близкой (и одновременно не всегда достижимой) реальностью, исходя из которой — именно в псковский период — закреплялись основополагающие взгляды на мир.

Так сам Яхонтов оценивает роль своего главного — псковского периода — в «Автобиографии»; «Впечатления молодости, воззрение на мир и на жизнь нашли свое выражение уже после переселения из Петербурга <...> [20, л. 1 (об.)]. Однако истоки его формирования как литератора находились в «северной столице» и соотносились с петербургскими литературными кругами: П. А. Плетневым, А. А. Краевским, И. С. Тургеневым, И. И. Панаевым, Н. А. Некрасовым.

К 40-м годам «демократическое» отношение к «авторскому ремеслу» становится фактором, который способен влиять на развитие индивидуального творчества, а также определять характер и формы рецепции и, соответственно, устойчивые критерии и подходы к «чужому» материалу. Эти новые ориентиры в статье «Русские второстепенные поэты» (1849) стремился обосновать Некрасов. Некрасов готов отказаться от деления поэтов согласно литературной иерархии, однако для него особенно значимо разграничение *собственно* «таланта» и таланта «самобытного». Относительно «таланта» мысль Некрасова, высказанную по аналогичному поводу, передает А. А. Буткевич: «Талант, как бриллиант, говорил он, не может быть второстепенным: разница в величине — и оселок дает свой блеск» [10, с. 173]. В тексте статьи понятие «таланта» также изымается из «литературных рядов, «первостепенных» и «второстепенных» поэтов разделяет качество «самобытности»: «<...> обнаруживая талант, почти ни одно из этих стихотворений (присылаемых в «Современник» — Н. В.) не обнаруживает самобытности. Это не мешает автору писать их: совершенствуя свой талант, он может достигнуть самобытности <...>», то есть, по Некрасову, «произвести что-нибудь действительно замечательное» [11, с. 35–38].

Данная точка зрения определяет позицию демократических изданий и более позднего времени. Так, рецензируя поэтический сборник Яхонтова 1884 года (первый и единственный в его литературной биографии), критик «Отечественных записок» объявляет само собой разумеющимся то, что поэт «пишет более тридцати лет <...>, не обладая талантом, который прокладывает себе собственные пути <...>. С точки зрения рецензента, «он, *естественно*, подчинялся влиянию господствовавших в нашей поэзии течений и направлений» [12, с. 74]. Курсив мой. — Н. В.], то есть шел предназначенным ему в литературе закономерным путем.

Подражание образчику по-прежнему выступает снижающим фактором, но при этом степень снижения определяется только критерием самобытности — право писать, даже при самом скромном таланте, не подлежит обсуждению. Яхонтов мог видеть себя в образе «второстепенного» поэта в немногочисленных отзывах на свой поэтический сборник. Отсутствие цельного художественного мироотношения и «эмоционального единства личности поэта» [6, с. 171], по выражению Л. Я. Гинзбург, относящемуся к Бенедиктову, собственно, и является разграничителем, который препятствовал вхождению Яхонтова в «первый» литературный ряд. Попытки искусственно внести в его поэзию цельность, предпринятые критиком «Отечественных записок» и закрепившиеся в литературоведении XX века, то есть стремление включить лирику Яхонтова в состав «некрасовской» школы — по отношению к поэту «второго ряда» не дают результата. То, что Яхонтов не примыкал в полном смысле ни к какой идейной платформе, поэтической школе, литературному направлению, что он, так или иначе, имел отношение к разным эстетическим веяниям и, казалось бы, взаимоисключающим художественным тенденциям, — не является свидетельством самодостаточности и свободы его поэтического «я». Близость к образчикам разных литературных школ и формаций, по мнению К. К. Арсеньева, зависела «просто от сходства настроений». И объяснимо, что современникам, имеющим твердую идейно-художественную платформу, в частности, данному рецензенту, это давало основание бросать поэту упрек за диссонирующую «фальшивую ноту» [1, с. 261]. Однако все творчество Яхонтова сопротивляется единой и единственной точке отсчета, оно действительно *свободно* в скольжении по разным проявлениям литературности и направляется владеющим автором в данный момент «настроением», которое влечет его в многообразные, но для него в равной степени необходимые сферы.

В этом смысле путь Яхонтов в литературе типичен для поэта «второго ряда». Вступив в область словесности в одну пору с Некрасовым (сотрудничество обоих в «Отечественных записках» началось в 1843–1844 годах) [9], он усваивает понятие «второстепенности» как равнодстойной ступени в литературной иерархии. Яхонтов не колеблясь определяет свое место как литератора, не претендующего на звание поэта-классика: «Ведь на парнасских высотах / Помещик я мелкопоместный» [24, с. 622]. В одном из писем Н. В. Гербелю, который пригласил Яхонтова к участию в своей антологии «Собрание сочинений Гете в переводах русских писателей», автор получивших признание переводов «Торквато Тассо» и «Ифигении в Тавриде» скромно обозначает свою роль как «дилетанта в литературе» [14]: «Желание Ваше — получить материал для моей биографии — было для меня совершенною неожиданностью, потому что, *как литературный дилетант, я не считаю себя вправе занимать какое-нибудь место в среде русских поэтов...*» [14. Курсив мой. — Н. В.]. Вместе с тем, есть основания полагать, что в отсутствии литературного честолюбия (и, можно предположить, честолюбия вообще) проявились глубоко вкорененные, неизменные свойства «псковского характера». С точки зрения А. М. Панченко, Псков достоин «чрезвычайного уважения» в связи с тем, что «всегда уступал пальму первенства суеты мирской»: «Псков не “высочка”, как другие города. <...> нет <...> претензии на вселенское знание, на первенство» [15, с. 2]. Как показывает изучение, в данном свойстве проявилась одна из ведущих черт менталитета псковича, что, бесспорно, выразилось не только в нравственном и политическом, но и в литературном отношении. К Яхонтову безусловно можно отнести мысль А. М. Панченко о «псковиче»: «Есть какая-то самодостаточность» [15, с. 2].

С первых опытов путь Яхонтова определяется как путь *переводчика* — в этой сфере он достигает «классичности», о чем свидетельствует одобрение Белинского и Чернышевского, многочисленные публикации его переводов в антологиях П. И. Вейнберга и Н. В. Гербеля и [4]. Диапазон переводческой деятельности Яхонтова внушительен: в «Воспоминаниях царскосельского лицеиста» он отметил свое тяготение к источникам: в Лицее читал «в подлиннике молодых немецких поэтов <...>, не говоря уже о Шиллере и Гете», переводил трагедию Г. Э. Лессинга «Эмилия Галотти» [21, с. 112, 115, 123], впоследствии обращался к Гейне, Мицкевичу, Фредро, Игнатию Ходзько, Шторму, Ж. Лафонтену, Барбье и др.

Яхонтов оставил примечательное послесловие к своим главным переводам, которое перепечатывал дважды. Из него следует, что в качестве переводчика он обретал статус значимого «самобытного» литератора, но, «окончив труд», вновь становился поэтом без «своего лица», без собственного голоса, не знающим, как распорядиться своим «талантом», но чувствующим непреодолимую «потребность высказаться».

Окончен труд — и жаль расстаться с ним!
Он дух питал чудесной, крепкой пищей:
Богат я был сокровищем чужим,
И — обеднел, и с рубищем своим,
Стучуся в храм поэзии, как нищий!» [18, с. 6]

Рукописный вариант строфы отличается большей афористичностью: «И вот теперь, по-прежнему я — нищий!». В одной из редакций сохранилось «Посвящение перевода Ифигении в Тавриде», где слышна та же мысль: «... Дай мне радость, в отдалении, / В память лучших, ясных дней, / Овладеть, хоть на мгновенье / Тихой думою твоей...» [25].

Важно, что автопризнания такого рода позиционируют «вторичность» как норму бытия поэта данного литературного «ряда». Вероятно, не без полемического подтекста, но и не без доли смирения создается созвучие с известной декларацией Е. А. Баратынского в стихотворении «Подражателям» (1826), пригвождающей «подражателей» к позорному столбу:

А ваша муза площадная,
Тоской заемною мечтая
Родить участие в сердцах,
Подобна нищей развращенной,
Молящей лепты незаконной
С чужим ребенком на руках [2, с. 227].

У Яхонтова:

Богат я был сокровищем чужим,
И — обеднел, и с рубищем своим,
Стучуся в храм поэзии, как нищий!»

Интересно, что Яхонтов пытался распространить удавшийся ему опыт переводчика на *лирические* сочинения, при этом авторская вариация подлинника настолько очевидна, что не может идти речь о точном переводе. В то же время автор не дает возможности усомниться в правомерности своих помет, указывающих на оригинал. Двухнаправленность слова в подобных случаях отражает установку поэта «второго ряда», компилирующего точки зрения поэта и переводчика, постоянно склоняющегося к свободному метапереводу. Все творчество Яхонтова — в широком смысле — и есть метеперевод: скрупулезно выделяя литературные образчики, оснащая текст подстрочными примечаниями, ссылками, пометами, он тем самым обосновывает свое право заниматься оригинальным творчеством, сознавая данный ему дар владеть «сокровищем чужим».

Стихотворение, которым Яхонтов закончил поэтический сборник 1884 года, в определенной мере является поэтической декларацией: оно несет в себе черты авторефлексии «второстепенного» поэта, хотя и имеет подзаголовок «Из Гете». Это лирическая медитация Яхонтова по мотивам переведенной им драмы «Торквато Тассо» (монолог Тассо из V действия, 2 явления), которой дан авторский заголовок «Оправдание поэта»:

Напрасно я пытался превозмочь
В себе потребность мыслящего духа —
Излиться в слове мощном и живом:
Она в душе меняет ночь со днем.
И если б ключ животворящий песен
Во мне иссяк — была бы жизнь не в жизнь!
Заставь червя не прядь шелковых нитей
Когда все ближе к смерти он прядет;
Он с болью из груди неутомимо
Мотает дорогую нить свою,
До той поры, пока в своей же пряже,
В своем гробу, — не заключится весь.
О, если бы и нам послало небо
Завидный жребий малого червя:
Под новым солнцем, среди долин цветущих,
Воспрянуть обновленную душой
И радостно крылами встрепенуться! [23, с. 262]

Живя постоянно в Пскове, он, по сути, принадлежал разным культурным и историко-географическим мирам, так как, подобно Булгарину, Бенедиктову и другим стихотворным беллетристам, в смысле культурного бытия, мог находиться «везде». Вездесущность, в которой Яхонтов достиг заметных результатов, позволяет считать его достойным статуса «второстепенного поэта» в некрасовском понимании тер-

мина — как исполнившего свое назначение в упрочении и познании ценностей национальной культуры. В то же время, образ Яхонтова, как представляется, несет в себе и основополагающие черты «характера» псковичей: «Скромность — их отличительная черта» [8, с. 10]. Без учета данной ментальной особенности позиция Яхонтова в литературе может вызывать недоумение: «Скромность, конечно, вещь хорошая, но, с другой стороны, плох тот солдат, который не надеется быть генералом. Не потому ли г. Яхонтов так мало написал, что считает свою поэзию <...> “тощим плодом и невсхожим колосом”»? [12, с. 74]». «Свободолюбие» в сочетании со «смирением», «традиционализм» как форма консерватизма [7] и «традиционализм» как органическая причастность сложившейся с древнейших времен в псковской ментальности культурно-патриотической традиции воплотились в личности Яхонтова — «второстепенного» поэта, сыгравшего определенную роль в развитии отечественной словесности в ее национальном и региональном выражении.

Литература

1. Арсеньев К. Новые сборники русской поэзии // Вестник Европы. 1884. № 5. С. 257–278.
2. Баратынский Е. А. Подражателям // Е. А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М.: ГИХЛ, 1951.
3. Булгарин Ф. В. Путевые заметки на поездке из Дерпта в Белоруссию и обратно, весною 1835 года // Северная пчела. 1835. № 197.
4. Вершинина Н. Л. «Безупречный рыцарь» нового времени Александр Николаевич Яхонтов. Псков: ООО «Логос Плюс», 2011. С. 158–189.
5. См.: Вершинина Н. Л. Биографический очерк // Н. Л. Вершинина. А. Н. Яхонтов и его книга «Народная война 1812 г.». Псков: ПсковГУ, 2012. С. 6–21.
6. Гинзбург Л. Я. Пушкин и Бенедиктов // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М. — Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Вып. 2. С. 148–182.
7. Гольшев А. И. Псков в отечественной культуре (открытая лекция). [Электронный ресурс]: URL: <http://pskovlib.ru/lectures/lectures-docs/19327> (дата доступа: 06.08.2017).
8. Иванов Е. П. Псковский характер в контексте исторического процесса // Псков в российской и европейской истории: Международная научная конференция. В 2 т. Т. 2. М.: МГУП, 2003. С. 8–14.
9. Из газеты «Северный Меркурий». «Евгений Вельский», роман в стихах. Три главы // Пушкин в прижизненной критике. 1828–1830 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский Театральный Центр, 2001.
10. Литературное наследство. Т. 53–54. Н. А. Некрасов. М.: Изд-во АН СССР, 1949.
11. Некрасов Н. А. Русские второстепенные поэты // Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 11. Кн. II. Л.: Наука, 1990. С. 32–61.
12. Отечественные записки. 1884. № 1. Январь. Т. <CCLXII> CCLXVII. Отд. II. Современное обозрение. Б. п. С. 72–75.
13. Письмо А. Н. Яхонтова И. П. Корнилову от 21 октября 1860 г. Псков // РНБ. ОР. Фонд № 377. Корнилов И. П. Ед. хр. 129. 2 л.
14. Письмо А. Н. Яхонтова Н. В. Гербелю от 12 ноября 1878 г. Псков // РНБ. ОР. Фонд № 179. Архив Гербеля Н. В. Ед. хр. 107. 9 л.
15. Псковский характер // Псковская правда. 1997. 3–4 октября. С. 2–3.
16. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. 1937–1949. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Т. 8.
17. Русский биографический словарь. Т. 25. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1913. С. 205. Подп. «Н. С.».
18. Светоч. СПб., 1860. Кн. VI.
19. Сомов О. М. Обзор российской словесности за 1828 год // Пушкин в прижизненной критике. 1828–1830 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский Театральный Центр, 2001.
20. Яхонтов А. Н. Автобиография // РНБ. ОР. Фонд № 1000. Собрание автографов. Оп. 1. Ед. хр. 2867. 2 л.
21. Яхонтов А. Н. Воспоминания царскосельского лицеиста // Русская старина. 1888. Т. LX. № 10. С. 101–124.
22. Яхонтов А. Н. Город Псков и его окрестности. СПб., 1886.
23. Яхонтов А. Н. Псков // Яхонтов А. Н. Стихотворения Александра Яхонтова. СПб., 1884. С. 108–109.
24. Яхонтов А. Н. 50-ти летний юбилей усадьбы друга // Русская старина 1891. Т. LXXI. № 9 (сентябрь).
25. Яхонтов А. Н. Рукопись. Стихотворения А. Яхонтова. № 3 // ПГИАХМЗ. ОР и РК. Ф. 881 (Яхонтов А. Н.). ОФ 16333 (14)).

Н. Ф. Левин

Псков, Россия

А. А. Шумков

Москва, Россия

В. П. ЖЕЛИХОВСКАЯ — НОВОЕ ИМЯ В ПСКОВСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ КРАЕВЕДЕНИИ

Статья посвящена жизни и творчеству известной русской писательницы второй половины XIX века Веры Петровны Желиховской, ставшей невесткой поэта А. Н. Яхонтова и не раз посетившей псковскую землю.

Ключевые слова: Вера Желиховская, Елена Блаватская, Александр Николаевич Яхонтов, Псков, усадьба, собор.

N. F. Levin

Pskov, Russia

A. A. Shumkov

Moscow, Russia

VERA ZHELIKHOVSKY: THE NEW NAME IN PSKOV LITERARY REGIONAL STUDIES

This article is devoted to life and work of a famous Russian writer of the second half of the XIX century, Vera Petrovna Jelikhovskiy, who became the daughter-in-law to the poet A. N. Yakhontov and visited Pskov land more than once.

Key words: Vera Zhelikhovskiy, Helena Blavatsky, Alexander Nicolaevich Yakhontov, Pskov, manor, cathedral.

Краеведческий интерес к биографии Веры Петровны Желиховской появился после обнаружения на первой странице «Псковского городского листка» от 23 июня 1893 г. сообщения о том, что «Московские ведомости» в № 161 поместили путевые очерки В. П. Желиховской «По старой российской окраине» с эпиграфом из стихотворения А. Н. Яхонтова «Старый и новый Псков». В нем указано, что эта известная писательница, имея близкое отношение к Пскову и к его окрестностям, по воспоминаниям детства и юности пересказала некоторые легенды древнего Пскова. Приходится сразу указать, что эти слова не точны. Она познакомилась с псковским краем только после замужества.

Обратимся к «Воспоминаниям» выдающегося государственного деятеля России графа Сергея Юльевича Витте [3], с которыми довелось познакомиться, работая над статьей для доклада на Пятых Псковских архивных чтениях 2010 года на тему «Граф С. Ю. Витте — дворянин Псковской губернии». Отец будущего графа в 1844 году женился на 24-летней дочери саратовского губернатора Екатерине Андреевне Фадеевой. А ранее, в 1830 году ее старшая сестра, 16-летняя Елена Андреевна в Екатеринославе (Днепропетровске) вышла замуж за сына генерал-майора, поручика конно-артиллерийской роты Петра Алексеевича Гана. Она стала популярной писательницей первой половины XIX века. Родившаяся там же старшая дочь Елена Петровна Ган, в замужестве Блаватская (1831–1891), получила всемирную известность и не нуждается в представлении.

В этих «Воспоминаниях», говоря и о другой своей двоюродной сестре Вере Петровне, по второму мужу Желиховской, граф Витте упомянул, что ее первым мужем был псковский помещик Яхонтов. Он добавил: «благодаря своим книгам она известна в Петербурге и вообще в больших российских городах; по крайней мере, матери постоянно говорят мне о книгах, ею написанных». Вышедший уже в наше время Биографический словарь «Русские писатели» [9] уточнил: первым мужем Веры Петровны Ган был Н. Н. Яхонтов, брат поэта А. Н. Яхонтова.

Вера Петровна родилась 17 (29) апреля 1835 года. Многие дореволюционные и советские справочники называют ее родиной тот же Екатеринослав. Между тем, заботясь о создании обстоятельной биографии своей матери и стесняясь печатать ее от своего имени, В. П. передала обширные материалы журналистам и в «Русской старине» за август-сентябрь 1886 год появился обстоятельный очерк «Елена Андреевна Ган. 1814–1842» [8]. В нем говорилось, что весной 1835 года, после смерти двухлетнего сына Александра, мать с четырехлетней Еленой навестила родителей в Одессе. Там и родилась Вера. Сомнения развеяла Ольга Богданович — автор книги «Блаватская и Одесса. Одесские годы Елены Петровны Блаватской и членов ее семьи», выпущенной в 2006 году [1]. Она обнаружила в одесском архиве запись о крещении Веры Ган в Преображенском соборе Одессы. Ее крестными стали дед новорожденной коллежский советник Андрей Михайлович Фадеев, служивший членом Попечительного комитета над колонистами Южного края, и его дочь девица Екатерина, то есть будущая жена Юлия Витте.

Убедившись, что сохранившиеся письма матери дают яркое представление о ее трудной жизни и литературных встречах, Вера Петровна в том же журнале, в мартовском номере за следующий, 1887 год уже от себя опубликовала статью «Елена Андреевна Ган — писательница-романистка» [7]. Эти журнальные материалы доступны нашим исследователям и имеются в древлехранилище Псковского музея-заповедника, создавшем отдельные фонды каждой из писательниц.

Кроме того, представление о шестнадцати первых годах жизни самой Веры Петровны дают ее автобиографические романы, вышедшие на склоне ее лет и многократно переиздававшиеся после смерти: «Как я была маленькой. Из воспоминаний раннего детства» (7-е изд. 1912 г.), «Мое отрочество» (6-е изд. 1915 г.) [4, 5]. Кстати, они были переведены на французский язык и роскошно изданы там. Действие второго романа начинается в Одессе, куда к умиравшей матери съехались родственники. Она скончалась 24 июня 1842 года, прожив лишь 28 с половиной лет. Трех осиротивших детей (третьим был Леонид, родившийся в июне 1840 года) увезли в Саратов, где губернаторствовал их дедушка А. М. Фадеев. В мае 1847 года его перевели в Тифлис (Тбилиси), в следующем году к нему перебрался Юлий Витте с женой, взявшей на себя заботы о детях умершей сестры Елены. Впечатления Веры о жизни на Кавказе ярко переданы ею и во многих других произведениях.

Девять лет Петр Ган не виделся с дочерьми. В феврале 1845 года он вышел «в отставку полковником с мундиром и полным пенсионом», с января 1846 до февраля 1848 года был управляющим казенной конюшней в Каменце-Подольском и женился во второй раз на баронессе фон Ланге. 27 мая 1849 г. у них родилась дочь Элизабет. Поскольку отец и мать были лютеранами, ее крестили в кирхе. Там же вскоре пришлось отпевать и его вторую жену. В 1851 году отец письмами упросил 16-летнюю Веру переехать к нему. До Москвы ее сопровождал Юлий Федорович Витте, а там встречал Петр Алексеевич Ган, с 24 сентября служивший Гродненским губернским почтмейстером. Заботы о доме и о единокровной сестре взяла на себя Вера Петровна.

20 июля 1854 г. она вышла замуж за поручика Николая Николаевича Яхонтова. В метрической книге Георгиевской церкви погоста Камно Псковского уезда указано, что он родился 16 и был крещен 20 января 1827 г. К сожалению, по сообщению московского исследователя Д. А. Касаткина, в Государственном военно-историческом архиве (РГВИА) сведения о военной службе Николая Яхонтова отсутствуют. Их старший сын Федор Николаевич Яхонтов родился 20 сентября 1855 г. и был крещен 2 октября в Гродненском Софийском соборе. При этом его отец назван уже отставным поручиком.

Из не менее автобиографической книги Веры Петровны «Необъяснимое и необъясненное. Из личных и семейных воспоминаний В. Желиховской», изданной в 1885 г., мы узнаем немало подробностей, касавшихся ее жизни с за период с 1854 г. [6]. Заметим, что эта книга, в отличие от упомянутых, не переиздавалась и в Интернете отсутствует. Ее электронный вариант, полученный по МБА, передан в отдел краеведческой литературы Областной научной библиотеки.

По словам В. П., после свадьбы «мы с мужем тотчас уехали к родным во Псков и в Петербург». Эта ее первая встреча с Псковской землей была очень короткой, поскольку почти сразу она добавила, что затем в июле они были в Гатчинском имении его родного дяди Николая Федоровича Кандалинцева. (Напомним, что свадьба с Н. Н. состоялась 20 июля 1854 г.). Сестра Кандалинцева Любовь Федоровна с 26 мая 1819 г. была замужем за Николаем Александровичем Яхонтовым, и теперь они стали свекрами Веры Петровны. «Муж мой почти каждое утро, до обеда уезжал с дядей в Петербург. Он не служил и занимался частными делами, Николай же Федорович был уездным предводителем дворянства». Работа по коммерческим заданиям дяди стала для Николая Николаевича Яхонтова почти постоянным делом.

В 1857 году, когда В. П. ожидала второго ребенка, они с мужем и старшим сыном приехали к родным в Тифлис, поскольку муж по делам дяди «должен был провести всю зиму в глуши, в лесах Ветлуги» (Костромской губернии). Он выехал из Тифлиса осенью и собирался вернуться весной другого года. Их младший сын Ростислав родился 8 февраля 1858 г. и был крещен 20 февраля в тифлисской церкви Рождества Богородицы, а 15-го муж скончался в Саратовской губернии, по дороге домой, смертельно простудившись на рубке леса.

Собираясь, очевидно, когда-то обосноваться в родной Псковской губернии, Николай Николаевич заранее приобрел здесь, в Новоржевском уезде небольшое имение Ругодиво Стехновского погоста. Осенью того же года Вера Петровна решила жить с детьми самостоятельно своей семьей в этом имении. Естественно, перед этим они заехали к родным покойного мужа, но те упросили ее перезимовать у них. К концу года к Вере Петровне по ее приглашению съехались ее отец, брат Леонид и сестра Елена Блаватская, только что впервые вернувшаяся в Россию после многолетнего пребывания за границей. Все они предполагали пожить у нее в деревне.

Но до этого в Пскове на Рождество 1858 года произошло событие, о котором много говорили в городе. Вероятно, в связи с помолвкой дочери Марии Николаевны Яхонтовы пригласили к себе гостей. (Ее

бракосочетание с отставным майором Иваном Акимовичем Сорокиным состоялось 26 апреля 1859 г. в церкви Покрова от Торга, причем полковник Петр Ган был поручителем по невесте). При этом Елену Петровну, впервые по приезде в Россию, упростили продемонстрировать свои удивительные способности, повергавшие всех в изумление. Только через четверть века Вера Петровна анонимно, защищая сестру от нападок, подробно рассказала об этом вечере в очерке «Правда о Е. П. Блаватской», шедшем с № 40 журнала «Ребус» за 1883 год. Свое авторство она подтвердила в цитируемой книге «Необъяснимое...». Эпизод подробно анализируется Сильвией Крэнстон в исследовании «Е. П. Блаватская. Жизнь и творчество основательницы современного теософского движения» (1999), размещенном в Интернете в переводе с английского, приводится и во многих современных изданиях, включая книгу серии ЖЗЛ о ней.

Весной 1859 года В. П. отправила отца с сестрой и своими детьми в Ругодиво, а сама осталась у постели серьезно заболевшего свекра. Действительный статский советник Николай Александрович Яхонтов, получивший этот чин, служа псковским губернским предводителем дворянства, скончался 11 мая 1959 г., и только тогда заботливая невестка отправилась в свое имение. Более года она прожила новоржевской помещицей вместе со своими близкими, о чем подробно рассказала в книге «Необъяснимое...». Лишь летом 1860-го, получив сообщение о болезни тифлисской бабушки, Вера Петровна с детьми отправилась туда. Отец с Лизой продолжали жить в Ругодиво, пока ее не определили в институт благородных девиц. Елена Павловна Фалеева умерла 12 августа 1860 г., а ее внучка Вера на долгие годы осталась на Кавказе и вскоре, после второго замужества, съездила к отцу, чтобы уговорить его переехать к ним.

В 1862 году 27-летняя вдова Вера Петровна Яхонтова вышла замуж за директора тифлисской гимназии Владимира Ивановича Желиховского. В первые шесть лет у них родились четверо детей: Вера, Надежда, Валериан и Елена (даты неизвестны), и Вера Петровна стала сочинять для них сказки. Только с 1878 года они начали печататься в столичном журнале «Семья и школа», а одну из них («За приключениями») тогда же издали в Тифлисе. В 1880 году умер ее второй муж. Семья вскоре переехала в Одессу, где жили незамужняя тетя Надежда и дядя (генерал, военный историк) Ростислав Андреевичи Фадеевы. Профессиональный литературный труд стал для Желиховской жизненно необходимым. В 1885 году, чтобы быть рядом с основными редакциями и издательствами, семья переехала в столицу.

Дружеские отношения с Яхонтовыми сохранились у Веры Петровны и после второго замужества. Об этом свидетельствует переписка семьи Яхонтовых, хранящаяся в Пушкинском Доме (ИРЛИ) и изученная Н. Л. Вершининой [2]. В частности, она обнаружила материалы об опеке над малолетними сыновьями В. П., которая была поручена поэту Александру Николаевичу Яхонтову, и доверенности на его имя, высланные Верой Петровной. Именно он в ноябре 1874 г. обратился в Псковское дворянское депутатское собрание с просьбой о занесении племянника Ростислава Николаевича Яхонтова в родословную книгу Псковской губернии «по заслугам деда его действительного статского советника Николая Александровича Яхонтова для определения в казенное учебное заведение». В древлехранилище музея-заповедника, в семейном фотоальбоме Яхонтовых находится присланный Верой Петровной снимок ее с двумя сыновьями.

Во время второго длительного тифлиского периода Вере Петровне удалось еще раз побывать на псковской земле. Для этого весной 1867 года она воспользовалась поездкой за Лизой Ган, окончившей столичный институт благородных девиц. «Разумеется, я не преминула заехать и в вечно милый мне Псков, где, несмотря на всю пережитую в разлуке жизнь, и теперь еще найдутся у меня друзья. Тогда же их было еще много!» (из пятой главы книги «Необъяснимое...»). Самыми дорогими из всех она «считала семью П-вых» (Пальчиковых), и посетила ее в имении Щиглицы на берегу Великой, близ впадения в Псковское озеро. То были ближайшие соседи Яхонтовых. Ее огорчила недавняя кончина старшей из четырех сестер, Анны Петровны.

Говоря о Ганах, необходимо исправить неточность, постоянно повторяемую в отношении младшего из родных братьев Блаватской и Желиховской — Леонида, который был в Пскове в Рождество 1858 года. При этом его всегда называют студентом Дерптского университета. Однако, по сообщению Исторического архива Эстонской республики, там он не учился. Его личное дело оказалось в архиве Московского университета [ЦИАМ, ф. 418, оп. 28, д. 292], а в нем находится формулярный список их отца, Петра Алексеевича Гана, что важно для истории этого рода. Получив юридическое образование, Леонид Петрович служил в Саратове земским судьей. С ним жили сестра Лиза и отец, который скончался там в начале ноября 1873 года.

В 1893 году поездку в Псков Вера Петровна совершила из столицы. О новых встречах с давними друзьями здесь уже не говорилось. Вероятнее всего, то было и задание редакции «Московских ведомостей». Обстоятельный очерк содержит немало интересных краеведческих подробностей, не подходящих для пересказа. Любопытному читателю предоставлена возможность ознакомиться с его полным текстом в отделе краеведческой литературы областной научной библиотеки, в древлехранилище музея-заповедника, на кафедре литературы Псковского государственного университета.

Обширное, разностороннее творчество В. П. Желиховской проанализировано во втором томе упомянутого словаря «Русские писатели». В последние 90 лет ее произведения не переиздавались, и только теперь, в электронном виде, они становятся доступными читателям. Каталог Российской Национальной библиотеки перечислил 34 ее книги и брошюры, размещенные в Интернете.

Вера Петровна прожила 61 год и скончалась в Петербурге 5 (17) мая 1896 года. О ее большой популярности свидетельствует распоряжение о бесплатной перевозке тела в Одессу, где она пожелала быть похороненной рядом с родными. Крупный художественный журнал «Всемирная иллюстрация» в № 1424 за 1896 год сопроводил большой некролог гравированным портретом.

Дочь Веры Петровны, Надежда Владимировна, в конце 1910 года вышла замуж за генерала Алексея Алексеевича Брусилова (1853–1926), именем которого назван знаменитый прорыв русских войск в 1916 году. После революции в их семье жил единокровный брат Надежды Ростислав Николаевич Яхонтов, похороненный ими в 1924 году на Новодевичьем кладбище Москвы. Так что В. П., хоть и после смерти, стала еще и тещей прославленного генерала Брусилова.

Литература

1. Богданович Ольга. Блаватская и Одесса: Одесские годы Елены Петровны Блаватской и членов ее семьи. 2-е изд., испр. и доп. Одесса: Астропринт, 2006. 256 с. (Сер. «Содружество». Вып. III). [Электронный ресурс]: URL: http://svitk.ru/004_book_book/13b/2948_bogdanovich-blavatskaya_i_odessa.php
2. Вершинина Н. Л. «Безупречный рыцарь» нового времени Александр Николаевич Яхонтов. Псков: ЛОГОС Плюс, 2011.
3. Витте С. Ю. Воспоминания. Полное издание в одном томе. М.: Изд-во «АЛЬФА КНИГА», 2010.
4. Желиховская В. П. Как я была маленькой. Из воспоминаний раннего детства. Изд. 7-е. СПб.: А. Ф. Девриен, 1912.
5. Желиховская В. П. Мое отрочество. Изд. 6-е. Пг.: А. Ф. Девриен, 1915.
6. Желиховская В. П. Необъяснимое или необъясненное. Из личных и семейных воспоминаний. СПб.: Изд-во журн. «Ребус», 1885.
7. Желиховская В. П. Елена Андреевна Ган, писательница-романистка. В 1835–1842 гг. // Русская старина. 1887. № 3. С. 733–766.
8. Некрасова Е. С. Елена Андреевна Ган (Зенеида Р-ва). 1814–1842. Биографический очерк // Русская старина. 1886. № 8. С. 335–354; Русская старина. 1886. № 9. С. 553–574.
9. Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. Г–К / Главный ред. П. А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия, 1992. С. 262–263.

УДК 398.1

В. Ю. Козмин
Пушкинские Горы, Россия

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ КРЕСТЬЯН ОБ А. С. ПУШКИНЕ, А. Н. ВУЛЬФЕ, ОСИПОВЫХ, Н. А. ЯХОНТОВЕ В ЗАПИСИ К. А. ИЕРОПОЛЬСКОГО 1928–1929 ГОДОВ

В статье представлено и прокомментировано содержание не известной широкому кругу читателей рукописи, хранящейся в архиве ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Собранные К. А. Иеропольским воспоминания крестьян Пушкинского района представляют интерес для историков, филологов, краеведов и музейщиков, дают представление о специфике формирования «народного» образа поэта в период создания и становления музея-заповедника А. С. Пушкина в Михайловском.

Ключевые слова: предание, воспоминания, литературное краеведение, музейная мифология.

V. U. Cosmin
Pushkin Mountains, Russia

UNPUBLISHED RECOLLECTIONS OF PEASANTS ABOUT A. S. PUSHKIN, A. N. WOLF, OSIPOVS, N. A. YAKHONTOV IN THE NOTE BY K. A. IEROPOLSKY MADE IN 1928–1929 YEARS

The article presents and comments the content of unknown to a wide range of readers manuscript, stored in the archives of the IRL RAS (Pushkin's house). Memories of Pushkin region peasants, collected by K. A. Ieropolosky are interesting to historians, philologists, local lore specialists and museum workers, they give an idea of the specifics of «national» poet's image formation during the creation and development of A. S. Pushkin's museum-reserve Mikhailovskoe.

Key words: tradition, memories, literary study of the local lore, museum mythology.

Текст с записями воспоминаний крестьян К.А. Иеропольского (далее сокращенно — Т. И.) хранится в Рукописном отделе ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом): фонд 244, опись 30, номер дела 41. Представляет собой 8 листов машинописного текста. Состоит из семи частей: «Вместо предисловия», «Вокруг Пушкина», «Г. А. Пушкин», «Осиповы», «А. Н. Вульф», «Конец помещичьих гнезд», «А. С. Пушкин и Яхонтовы». Общее название «сборника» — «Вокруг Пушкина». В предисловии автор поясняет происхождение первых пяти разделов: «Пять очерков первого раздела составлен на основании рассказов крестьян пушкинских мест о нашем великом поэте». Данное примечание свидетельствует о том, что автор предполагал наличие второй главы, в Т. И. представленной только одним очерком: «А. С. Пушкин и Яхонтовы». Тексты снабжены примечаниями, содержащими подробный авторский комментарий. Указывается имя, отчество, фамилия, возраст и место жительства корреспондента. В большинстве случаев отмечается: «грамотный» или «неграмотный». Это свидетельствует о значимости для составителя наличие речевой и умозрительной чистоты носителя фольклора, не испорченного школьным образованием. Отмечается источник полученной корреспондентом информации, определяющий степень возможной деформации первоисточника: «рассказывала со слов бабушки...», «рассказ правнучки попа школы — Раевского». В ряде случаев дается указание на уже известные публикации по данной теме. В примечании к воспоминаниям об уничтожении помещичьих усадеб в 1918 году Иеропольский предлагает свою трактовку и объяснение причин крестьянского «бунта бессмысленного и беспощадного», а также делает поправки к ранее опубликованной работе: «Следует иметь в виду, что это происходило через несколько дней после оккупации значительной части Псковской губернии немцами. Немцы стояли в Острове. С оккупантами возвращались помещики, выметенные революцией из их усадеб. Неудивительно поэтому, что вопрос о дальнейшей судьбе помещичьих гнезд, прямо или косвенно связанных с именем Пушкина стал ребром перед крестьянством и был решен им в ночь с 18 на 19 февраля 18-го года. Кстати эта дата неточно указана В. И. Чернышевым в его статье...».

Выбор ареала экспедиции (Деревни: Савкино, Бугрово, Устье, Богомолы, Носово, Селихново; поселок Пушкинские Горы; село Тригорское) с соответствующим указанием в примечаниях Т. И., ориентирован на посещение тех мест, которые с большой долей вероятности были известны А. С. Пушкину. В тексте фрагментарно передаются диалектные особенности речи: «Раз шел ен», «Гарнец «пушницки», «цасто», «из пецки», «понаровит», «кипун», «вывозили вешша», «допрашивали». В особых случаях Иеропольский поясняет смысл непонятого диалектного слова: «ложок серебряных социли (искали)». Особого внимания заслуживают меткие народные характеристики А.С. Пушкина: «...А Пушкин был туда — сюда, «Человек ходовой, умная голова».

В целом, рассматриваемый нами материал представляет собой текст, подготовленный к публикации в научном или научно — популярном издании. Судьба Т. И. весьма драматична. У архивной папки под номером 30 — особая судьба. В ней находятся документы, хранившиеся в довоенном Пушкинском заповеднике. Во время войны архив был реквизирован и вывезен в Германию. В 1946 году папка была возвращена на родину и передана С. С. Гейченко в рукописный отдел Пушкинского Дома. Следовательно, Т. И. текст был передан в Пушкинский Заповедник до 1941 года. Более точная дата поступления, а также имя дарителя уточняются гипотетически. В 1931 году Иеропольский вместе женой уехал из Пскова в Ростов-на-Дону, где и проживал вплоть до трагической гибели 1938 года. Свидетельств относительно возможных кратковременных приездов Иеропольского в Псков в этот период времени нет. Вариант, при котором текст был переслан в Пушкинский Заповедник по почте, также представляется сомнительным. Текст, действительно, был подготовлен к печати. Но в Т. И. присутствуют следы последних «косметических» правок автора: от руки исправляются стилистические, орфографические ошибки и опiski. Посылать издателю вариант со сделанными от руки правками — не совсем корректно. Более вероятной представляется ситуация очной передачи текста в ситуации спешки и недостатка времени на полную доработку публикации. Известно, что в 1931 году Иеропольский неожиданно уехал из Пскова, кардинально изменив при этом круг своих знакомств и ту интеллектуальную почву, на которой он состоялся как ученый и краевед. К сожалению, нам не известны причины и обстоятельства этого переезда.

29 декабря 1936 года в газете «Таганрогская правда» автор опубликовал статью «К нему не зарастет народная тропа. А. С. Пушкин в рассказах крестьян». В ней есть сюжеты, встречающиеся в разделе «А. С. Пушкин» Т. И. Однако, в газетной публикации присутствуют «воспоминания», отсутствующие в Т. И. В небольших примечаниях Иеропольский уточняет жанровые особенности своей газетной статьи: «Приводимый ниже фольклорный материал дается в литературной обработке. В силу этого, не указывается точное место записи рассказов и фамилий рассказчиков. Рассказы собраны мною летом 1930–1931 г. в пушкинских местах» [4, с. 3]. Действительно, газетный вариант отличается от «академического» большей легкостью изложения и отсутствием подробных комментариев. Кроме того, удалены диалектные слова и

выражения. Помимо литературной обработки, автор внес цензурные правки, носящие политический характер. В «академическом» тексте присутствует «церковная» дата посещения Пушкиным ярмарки в Святых Горах: «В «Девятник», девяную пятницу после Пасхи». В «Правде» время «перенесено» на советский выходной день: «по воскресеньям». Возможно, по сходным соображениям удалено описание дуэли Пушкина, порождавшее нежелательные параллели с «текущим моментом». Вместо этого — невнятная ремарка: «Слухи о необычной смерти Пушкина и таинственных похоронах его чуть ли не прямо в снегу, порождали такие легенды, в которых видна попытка крестьян по-своему осмыслить факты биографии поэта» [4, с. 3].

Примечание относительно того, что в газете опубликован литературный вариант фольклорных текстов, предполагает наличие самого «фольклорного» текста. И, скорее всего, речь идет о Т. И. Возникает закономерный вопрос: находился ли этот текст в руках у Иеропольского в 1936 году? Время экспедиции в «пушкинские места», указанное в газетном варианте противоречит тому, что указано в Т. И.: «Записи были сделаны мною во время летних каникул 28 и 29 годов». В статье Иеропольского «Говор деревни Савкино Пушкинского района Псковского округа», опубликованной в 1930 году приводится та же дата: «Это некоторые наблюдения над живым языком крестьян деревни Савкино, в которой пришлось жить мне в дни летнего отпуска 1928 и 1929 гг.» [3, с. 585]. Указание в газетной статье на более позднее время экспедиции представляется нам следствием аберрации памяти, исключающее наличие «фольклорного» текста у автора в 1936 году. Возможно, газетная статья создавалась на основе полевых записей или по памяти. Поэтому период между 1929 и 1931 годами представляются наиболее вероятным временем передачи текста в Пушкинский Заповедник, произошедшей до отъезда Иеропольского в Ростов-на-Дону.

Несмотря на то, что более восьмидесяти лет тому назад К. А. Иеропольским была подготовлена серьезная публикация на весьма популярную в советское время тему «Пушкин и народ», текст так и не стал доступен широкому кругу читателей. Нам видится несколько причин этого странного, казалось бы, умолчания. Первая — связана с трагической судьбой автора, расстрелянного в 1938 году по обвинению в шпионаже. 7 октября 1937 года он был арестован в Ростове-на-Дону, где состоял ассистентом в местном пединституте. Как и его жена обвинен в шпионаже «в пользу эстонской и польской разведок». Расстреляны супруги Иеропольские 20 июля 1938 года. Реабилитированы только 8 августа 2000 года.

Понятно, что в течение долгого времени, несмотря на доступность Т. И. узкому кругу специалистов, на «тиражную» публикацию «врага народа» было наложено табу. После расстрела в 1938 года первая публикация о Иеропольском появилась только в 1989 году: Рощевская Л. П. «Псковский краевед К. А. Иеропольский». В дальнейшем стали появляться другие исследования, посвященные его разносторонней деятельности. Однако, в первую очередь, в данных статьях внимание уделялось историко-краеведческому аспекту. В списках библиографии, составленных как тверскими, так и псковскими исследователями, отсутствует, например, публикация в «Таганрогской правде». Поэтому, несмотря на утверждение псковского историка А. В. Филимонова о том, что: «В целом, творчество Константина Алексеевича позволяет определить уровень развития филологической науки в Пскове того времени, краеведческой активности» [17], именно литературоведческий раздел научного наследия псковского ученого представляется по сей день недооцененным. Особенно в той его части, которая связана с творчеством А. С. Пушкина. По-видимому, клеймо репрессированного стало причиной того, что текст остался без редакторского попечительства С. С. Гейченко, в числе других документов, передавшего «многострадальное» произведение Иеропольского в Пушкинский Дом. Очевидно, по той же причине «не заметил» Т. И. А. М. Гордин, автор популярной книги «Пушкин в Михайловском», а также целый ряд других представителей советской школы пушкиноведения.

Другая причина обусловлена конфликтом между односторонней идеализацией образа «добрых» помещиков, возникшей в процессе активного строительства Пушкинского Заповедника в послевоенный период и негативными, а зачастую, сугубо отрицательными суждениями местного населения, содержащимися в Т. И. В свое время «морально-нравственному» рецензированию подверглось несколько изданий «Дневников А. Н. Вульфа». Авторы последнего издания «Любовные похождения и военные походы А. Н. Вульфа. Дневник 1827–1824 годов» Е. Н. Строганова и М. В. Строганов приводят характерный пример: «Публикация дневников Вульфа в 1915 году произвела очень сильное впечатление на читателей. Е. К. Герцык (Воспоминания. Paris, 1973. С. 160) писала о реакции М. О. Гершензона: «Помню впечатление, вынесенное им из записок Алексея Вульфа <...> Холодный разврат, вскрывшийся в них (не ради самого Вульфа, а ради участия в нем Пушкина) буквально терзал его, и недели он ходил, как больной» [6, с. 267]. В предисловии к Т. И. Иеропольский замечает: «В записях В. И. Чернышева Вульф выводится человеком весьма симпатичным. Это, вероятно, объясняется тем, что сведения о нем давали дворовые, вообще склонные идеализовать своих господ». Для него, как исследователя, содержащиеся в тексте взгляды представителей другой социальной группы, являлись ценными с позиций объективного научного эксперимента. Кстати, кажется,

никто из многочисленных публикаторов воспоминаний о Пушкине ни до, ни после него, не обратил внимание на зависимость содержания текстов от социальной принадлежности информаторов. Поэтому формировавшийся как раз в это время, в конце 1920-х — нач. 1930-х годах, феномен «идеального» поэта и его идеализированного окружения, мог стать препятствием в публикации «неудобного» текста. В статье «Пушкин и советский фольклор» А. М. Панченко, анализируя процесс формирования «народной пушкинианы» в довоенное время, приходит к выводу: «...я хотел бы подчеркнуть, что важной проблемой для исследователя способов канонизации и конструирования «классических» сюжетов, образов и тем истории и литературы в России XIX–XX вв. (как, впрочем, и за ее пределами) является их пространственная локализация, осуществляемая, как правило, посредством создания специфической «музейной мифологии». Речь в данном случае может идти не только о Пушкинском Заповеднике...» [10, с. 409]. Как показывает опыт существования Пушкинского Заповедника, музейная мифология чрезвычайно зависима не только от спущенных сверху идеологических установок. Одним из самых устойчивых и краеугольных камней этой самой мифологии является вера в моральную чистоту объектов музейного служения. Механизм подобного культа весьма прост: все сомнительные факты биографии умалчиваются. Остальное составляет экспозиционную и содержательную часть, музея, несущего в себе помимо научной правды еще и воспитательную функцию. В данном случае целый ряд сюжетов Иеропольского не соответствовал «кодексу» музейной морали.

Третье обстоятельство, воспрепятствовавшее публикации, было невольно спровоцировано самим автором. В предвоенный период одним из самых заметных исследователей фольклора Пушкинских мест по праву считается В. И. Чернышев. Еще в 1917 году он был командирован в Псковскую губернию для изучения псковских говоров. В 1927 году состоялась еще одна командировка от Государственного Географического Общества в Пушкинские Горы с целью: «...наблюдая народный быт, язык, верования, предания и разыскивая сохранившиеся остатки старого народного творчества, между прочим, с целью найти некоторые материалы для уяснения жизни, деятельности и произведений А. С. Пушкина» [15, с. 327.]. Результаты этих поездок хорошо известны. В 1928 году появляется его «отчетная» статья «Пушкинский уголок», его быт и предания». Через год в журнале «Познай свой край» публикуется статья «Изучение псковского наречия». Кстати, публикация В. И. Чернышева в псковском журнале следовала сразу за статьей К. А. Иеропольского «Конец «Пчелы»; В застенках пана Черлениовского»; Крыпецкое дело; [Дополнения к статье Баллод «Террористический акт в Пскове»]. В 1931 году, наконец-то, публикуются материалы экспедиции 1917 года «Псковское наречие». В 1936 году — статья «Говор Пушкиногорского района». В 1950 году, уже после смерти ученого, выходит первое издание популярной книги «Сказки и легенды Пушкинских мест».

В научном багаже Иеропольского также имелись серьезные публикации, посвященные изучению народной культуры Псковщины: «Песни, записанные в Холмском уезде Псковской губернии» (1910 г.), «Заметки о народном говоре в Холмском уезде Псковской губернии» (1915 г.), «Революция в частушке» (1922 г.). Поэтому, когда в 1928–1929 годах Иеропольский собирал фольклорный материал в окрестностях пушкинского Михайловского, он по праву мог считать себя первопроходцем. Впервые, как ему могло показаться, изучение местных говоров и преданий осуществлялось не в виде попутных наблюдений посетителей Михайловского, а качестве самостоятельного и самоценного научного направления, ориентированного на изучении псковского периода жизни и творчества А. С. Пушкина. Однако публикация этого ценного материала была отложена в связи с неожиданным обстоятельством. В предисловии Т. И. Иеропольский сообщает: «Совершенно случайно я узнал, что аналогичную моей работу проделал уже Ленинградский научный сотрудник В. И. Чернышев, который и напечатал во втором выпуске LX тома «Известий Государственного Русского Географического Общества» большую статью под заглавием: Пушкинский уголок, его быт и предания» <...> По сличении моих записей с напечатанной статьей В. И. Чернышева оказалось, конечно, не мало тождественного, а иногда и прямо-таки дословно сходного. В силу этого пришлось заняться сокращениями и оставлять лишь то, что или вовсе отсутствует в записях тов. Чернышева, или рисует лиц и их дела с иной стороны». В публикации Чернышева присутствует большой массив преданий о Пушкине, местные предания и былички. В то же время, здесь обозначены перспективные темы будущих публикаций исследователя: «Сказочное предание сохранилось в Пушкинской волости гораздо лучше, чем песенное. Мне удалось там записать более 50 сказок, частью имеющих близкое отношение к текстам Пушкина. Сведения о записанных мною сказках и сказочниках будут напечатаны в Отчете Сказочной комиссии Г. Г. О. за прошедший академический год» [15, с. 360]. Следовательно, даже если у Иеропольского в записях присутствовали сказки, в том числе, «сказки» крестьян о Пушкине, их публикация с позиций научной новизны была бесперспективной. В той же статье в примечании к разделу «Песни и сказки «Пушкинского уголка» Чернышев дает еще одно обещание: «Оговорюсь, что мои записи сделаны спешно и далеко не являются фонетически точными. Народный говор отражается здесь и выше лишь

частично. Между прочим, а к а н ь е, отличающее местный говор, передается только в первой песне. Очерк говора Пушкинской волости составит особую статью» [15, с. 357]. О времени публикации статьи о говорах Чернышев не упоминает, поэтому у обладателя собранных в Савкино говорах появляется возможность сделать собственные выводы относительно состояния местного наречия в Пушкиногорье на материале, собранном в деревне Савкино. Как следствие, работа «Говор деревни Савкино Пушкинского района Псковского округа» публикуется почти сразу, в 1930 году. В свою очередь, публикация Иеропольского не осталась незамеченной для его коллеги и, отчасти, оппонента В. И. Чернышева. В статье «Говор Пушкинского района» он замечает: «Об одном из говоров данной округи имеются достаточно точные сведения в статье К. А. Иеропольского «Говор деревни Савкино, Пушкинского района, Псковской области» [16, 372]. Публикация «одного из говоров» не могла дать полной картины диалектов Пушкиногорья, поэтому Чернышев публикует свой текст, точно очерчивая географию своих экспедиций «Автор настоящего описания собирал диалектологический материал, как и этнографический, главным образом, на хуторе Озерки, в Пушкинских (б. Святых) горах, в д. Навдышах, где провел по нескольку дней. В других селах и деревнях волости он знакомился с данными языка во время прогулок и поездок, всего чаще направляясь на хутора, окружающие Тригорское» [16, с. 372]. Таким образом, в результате взаимодополняющих работ Чернышева и Иеропольского в период с 1930 по 1936 годы появились публикации, достаточно полно отражающие состояние говоров в пределах довоенного Пушкинского заповедника: Святые Горы, Тригорское, Савкино (Михайловское). К сожалению, подобного диалога в плане сбора преданий о поэте и его окружения не случилось. В своей статье 1929 года Чернышев, опубликовавший местные предания крестьян о Пушкине, в процессе доказательства необходимости сбора такого материала, вольно или невольно, посеял зерна недоверия: «Фактические ошибки в биографии Пушкина слышатся постоянно <...>. Нам понятно, что никакое устное предание не может быть научно точным, что анахронизмы в нем встречаются постоянно, что оно связывается с личными догадками и домыслами, помогающими к восстановлению забытого и непонятого в картинах прошлой жизни; нам понятно, что воссоздавая эти картины, говорящие с легким сердцем раскрашивают их, например, уверяют, что Пушкин не только одевался просто, но и надевал лапти, пел и даже плясал с народом. Всему этому мы не отказались бы поверить, если бы это согласно утверждали современники и очевидцы Пушкина. Но когда нам приходится иметь дело с преданием, прошедшим через поколения, обросшим, так сказать «травой вымыслов», мы обязаны относиться к нему критически и без лишнего доверия» [15, с. 350]. Соответственно, подобное отношение могло возникнуть и к «вторичному» тексту записей Иеропольского, появившемуся уже после весьма полной и «исчерпывающей» публикации Чернышева. Кроме того, когда Иеропольский сообщает о том, что им представлено то, что «вовсе отсутствует в записях тов. Чернышева», он сам «участвует» в снижении статуса предлагаемого к печати текста, выглядевшего в сложившейся ситуации всего лишь «дополнительным».

Первую причину публичной не востребованности Т. И. устранило изменение политической ситуации в стране, вторую — изменение отношения к проблеме преобладания научной значимости текста над перманентно возникающими идеологическими и псевдо моралистическими установками. Устранение третьей причины и признание необходимости введения Т. И. в научный оборот, требует особого комментария. Научная деятельность Иеропольского, репрессированного в 1938 году, длительное время находилась в тени. Однако масштаб его личности становится понятен только сейчас. То, чем он занимался, в современной терминологии называется «литературное краеведение». Поэтому восстановление творческого наследия земляка, утраченного в результате политических и иных коллизий, задача, не требующая доказательств.

Другое обстоятельство связано с необходимостью восстановления важного информационного звена в истории изучения преданий о Пушкине. Материалы Чернышева и Иеропольского представляют собой итог экспедиций, осуществленных в конце 1920-х годах. Следующее исследование было предпринято только в 1936 году научным сотрудником Пушкинского Заповедника О. В. Ломан в условиях массивного политического давления, что проявляется сразу во вступлении к ее книге: «Образ Пушкина приобретает героические черты революционера, спорившего с царем, болевшего нуждами крестьян, боровшегося за их освобождение. Так рассказывают о том, что Пушкин рос нелюбимым ребенком, очень смышленным и добрым. Еще в юности начинаются у него «споры и ссоры с царем» [5, с. 3]. В 1999 году в журнале «Нева» Е. Холшевниковой на основе архива О. В. Ломан был представлен более полный вариант записей 1936 года. В комментариях автор публикации снял идеологический пафос, пронизывавший первую публикацию. Однако, воспоминания крестьян, корректировавших свои рассказы с учетом веяний времени, остались прежними. Доступная публикация в популярном журнале в настоящее время активно используется в научно-просветительской деятельности Пушкинского Заповедника. Малоизвестные материалы Иеропольского, более ранние и не испытывавшие политической деформации, пока хранятся в архиве.

О том, как проходили экспедиции в Пушкиногорье в 1928–1929 годах, Иеропольский сообщает в ста-

тье «Говор деревни Савкино»: «Особенно часто, конечно, приходилось мне слышать живую речь членов той семьи, у которой я снимал квартиру: гражданина Ивана Николаевича Николаева (58 лет, не грамотного) и его жены Матрены Ефимовны (60 лет, тоже неграмотной). Из других членов семьи только одна 6-летняя девочка Катя, не учившаяся еще в школе, говорила по старине. Остальные все — ее родители, тетки, сестры — ученицы Вороничской школы I ступени — уже говорили почти по-городскому, иногда подтрунивая над речью стариков и Кати» [3, с. 585]. Речь этих самых «стариков» стала основой статьи о говорах, а легенды и воспоминания вошли в состав неопубликованной статьи «Вокруг Пушкина». Впрочем, еще одно «предание», услышанное от упомянутых савкинцев присутствует в предисловии к «Говорам». Автор обстоятельно пересказывает пушкинскую историю Савкино, попутно адаптируя текст пушкинского письма к народной речи. В пушкинском письме: «И к слову сказать, если бы я не боялся быть нескромным, то попросил бы вас, как добрую соседку и дорогого друга, уведомить меня, не мог-ли бы я приобрести Савкино и на каких условиях. Я бы выстроил себе там хижину...» [12, с. 430]. В пересказе Иеропольского текст письма звучит несколько иначе: «Дела Пушкина стали приходить в расстройство, и он оставляет замыслы «приобрести Савкино и построить там избушку». Далее, как в народной легенде, без дат и деталей: «Савкинская земля с находящимися на ней постройками была куплена вольной семьей Мины, крестьянина деревни Лопатино (Лопатино находится в 2 км от Пушкинских Гор и когда-то принадлежало монастырю), от двух сыновей которого, Степана и Гаврилы, и пошли две ветви савкинцев, не утративших чувства родства и по сие время» [3, с. 585–586]. По сути, — это зачин легенды о Савкино и его обитателях, обладавших особым даром сказителей. Среди них Иван Николаевич Николаев, Матрена Ефимовна Николаева, Николай Николаевич Николаев, Алексей Иванович Иванов, «составившие» свой «савкинский» блок воспоминаний о поэте, зафиксированных Иеропольским. В следующем поколении ярким сказителем оказался Прохор Петрович Петров, чьи «Рассказы деда Прохи» вошли в книгу С. С. Гейченко «У Лукоморья» [2, с. 166–175]. Следы наследственного дара присутствуют и у ныне здравствующих Марии Алексеевны Шпинева, которой в феврале 2016 года исполнится 97 лет, и у ее двоюродного племянника Алексея Иванова. Оказалось, что они хорошо помнят приезды К. А. Иеропольского с супругой Иреной Карловной в Савкино. По их словам, приезды Иеропольских в Савкино начались в 1925 году. Бездетные супруги хотели взять на воспитание ту самую Катю, о которой упоминается в статье. Они отправляли посылки савкинцам, уже находясь в Ростове-на-Дону. Общее отношение к Иеропольскому, как и подобает савкинцу-сказителю, выразил А. А. Иванов: «Иеропольского вспоминали, как сказку».

Спустя много лет, записи Иеропольского, обретают особую значимость по той причине, по которой в свое время им было отказано в публикации. Вынужденный отбор того, чего нет в публикации В. И. Чернышева, привел к созданию блока «особых», специфических преданий.

Открывает очерк «Вокруг Пушкина» любопытная легенда, записанная Иеропольским от Н. Н. Иванова: «Не знал Пушкин своего хозяйства. Раз вышел он к Савкину, а около озера скот Михайловский пасется. Спросил: «Чей скот? Чей этот пестрый бык?» А скот-то и бык в стаде был самого Пушкина. «Ваши». Пушкин ничего не сказал, посмотрел только на быка. А тот вечером и издох. Вот какой у Пушкина глаз был тяжелый». Содержание савкинской легенды — оригинальное и не встречается в записях других исследователей. Состоит из двух, логически не связанных между собой частей. Первая — переключается с известными воспоминаниями кучера Петра Парфенова, записанными Тимофеевым в 1859 году и рисующими образ бесхозяйственного Пушкина: «Ну, покажи нам, Петр, где тут больше проводил время твой покойный барин,

Где почивал он, кофе кушал,
Приказчика доклады слушал?

— Э, батюшка, наш Александр Сергеевич никогда этим не занимался: всем староста заведовал; а ему, бывало, все равно, хошь мужик спи, хошь пей: он в эти дела не входил» [10, с. 428].

Во второй части герой «обращается» в колдуна. В статье «Пушкин в «простонародном» сознании» А. А. Анненкова указывает на присутствие в народных представлениях о Пушкине черт, присущих демонологическому существу: «Как положено демонологическому персонажу, Пушкин часто навещает “недобрые” места, знает с нечистой силой: “Жил в те времена на деревне Ворониче колдун по прозвищу дед Гаврила, по фамилии Посников. Он все умел делать. И болезни лечить, и нахождение потерь обнаруживать, и зубы заговаривать, и по бабьей части беспорядок из семьи выводить. Жил Гаврила за околицей слободы, в месте, которое называлось Каты, — это место было палаческое, здесь в старину палач жил. <...> Пушкин часто сюда хаживал по своим лечебным и колдовским делам и обо всем советовался с дедом, и когда болезни его дюже одолевали, и особенно когда пришла к нему досада на прохвоста Данкиса, который его и убил» [1]. Эта легенда была записана С. С. Гейченко со слов крестьянина из деревни Зимари.

«Каты» — деревня, находившаяся в полутора километрах от Савкино. Возможно, вариант этой легенды был известен и Н. Н. Иванову. Однако в его трактовке «колдун-Пушкин» предстает в активной фазе своего опасного «ремесла»: «взглядом убивает быка». Подобная трактовка демонологических проявлений в образе «народного» Пушкина нигде более не встречается.

«Воспоминания», связанные с переодеванием Пушкина в крестьянскую одежду, напротив, весьма популярны и неоднократно отмечены в ряде публикаций. В них, как правило, упоминается «армяк». В вариантах романа «Евгений Онегин» в простонародном одеянии героя также присутствует «армяк»: «Армяк татарский нараспашку...» [11, с. 371]. Поэтому наиболее вероятным представляется именно литературный источник этих народных «воспоминаний». «Халат французский» в записях Иеропольского нигде более не упоминается. «Халат» — атрибут домашней одежды помещика, плохо гармонирующий с «деревенской обликом» и Онегина, и самого Пушкина: в армяке, русской рубашке, подпоясанной пестрым пояском. В то же время, у армяка и халата — единый крой одежды. Поэтому воспоминания «со слов дедушки» могут иметь не литературный, а документальный характер, основанный на визуальном сходстве армяка и халата. Соответственно, данное упоминание может рассматриваться как реальное, фиксирующее факт посещения Пушкиным деревни Бугрово то ли в халате, то ли в армяке, похожем на халат.

В рассказе Ф. И. Павлова о том, будучи в гостях у купцов Бакусовых в посаде Тоболенец, Пушкин «...лазал обыкновенно через окно. Иногда долго засиживался, свесив одну ногу в комнату, а другую на улицу», прослеживаются следы заимствования из другого известного мемуарного свидетельства. Это воспоминания Марии Ивановны Осиповой: «Бывало, все сестры мои, да и я, тогда еще подросточек, — выйдем к нему навстречу... Приходил, бывало, и пешком; подберется к дому иногда совсем незаметно; если летом, окна бывали раскрыты, он шашть и влезет в окно... он, кажется, во все перелазил...» [8, с. 409]. Ф. И. Павлов был заведующим пушкинским музеем и, в отличие от неграмотных крестьян, был знаком с «заслуживающими довериями» воспоминаниями современников поэта. Поэтому изложенную им историю можно причислить к одному из первых образцов, зарождавшейся на почве образованного в 1922 году Пушкинского заповедника, музейной мифологии. Ярким продолжателем этого специфического жанра стал впоследствии С. С. Гейченко.

Другие особенности создания музейных мифов проявляются при сличении одного и того же сюжета, услышанного от одного и того же корреспондента с разницей в несколько лет. В публикации Холшевниковой, присутствует эпизод, записанный от Агафьи Ивановны из деревни Железово: «Любил Пушкин Евпраксию Николаевну и очень хотел на ней жениться. Только мать ее Пушкина ни во что не ставила, не считала его женихом, думала, так он только вонтыжится — время проводит. Красивая была Евпраксия Николаевна и веселая смолоду. Мать, Прасковья Александровна, никуда ее без няни не пускала. Няня так и тряслась над ней. Пушкин тоже иногда приходил в Тригорское с няней. В девичьей тогда она сидела, Арина Родионовна ее звали. Вот раз назначено было у них свиданье у скамьи над Соротью. А няни обе по сторонам караулили, посматривали одна перед одной, перемигивались, следили, чтоб маменька не увидела» [7, с. 54]. Ранее, в 1928–1929 годах, Иеропольский записывает у той же Агафьи Ивановны похожий рассказ: «Была в господском доме, в Тригорском, картинка. Софья Борисовна объясняли, что она значила: нарисовано было, что Пушкин и Евпраксия Николаевна на берег Сороти к дивану под липы шли, как раз туда, где теперь стоит «диван Онегина», а поодаль две няни стоят: няня Пушкина, Арина Родионовна, и няня Евпраксии Николаевны». Из воспоминаний одного и того же человека спустя 6–7 лет выпадает всего одно звено: «картинка», на которой было изображено свидание. Наличие в доме некой «картинки»-фантазии неизвестного художника, представляется вполне вероятной. Известный тому пример — картина Н. Н. Ге «Пушкин в Михайловском», на которой поэт А. С. Пушкин изображен в интерьере дома, построенного уже его сыном Г. А. Пушкиным в середине XIX века. Однако, несмотря на очевидное документальное несоответствие, именно этот «плод фантазии» художника представлен в интерьере пушкинского кабинета в доме-музее «Михайловское». Аналогично, Агафья Ивановна, спустя несколько лет после первого интервью могла что-то подзабыть и «перевести» домыслы художника в русло реальных событий.

Как правило, в публикациях воспоминаний крестьян о Пушкине, авторы оставляют за рамками сам процесс создания подобных легенд. В последнем, «селихновском», эпизоде первого очерка Иеропольский приводит образец спонтанного и алогичного, с позиций бытового мышления, процесса сотворения мифа. В споре двух крестьян рождается истина: Пушкин не мог ранить соперника, если его «наган» был заряжен холостым «снарядом»! Корректором фантазий одного рассказчика становится другой: трезво мыслящий Алексей Иванов, «рабочий маленького маслодельного завода в Селихнове». Этот заключительный эпизод — яркая иллюстрация потенциальных масштабов «сказочных» интерпретаций, способных весьма далеко увести от истины.

Воспоминания о Григории Александровиче Пушкине, проживавшем в Михайловском с 1866 по 1899 годы, интересны наличием неизвестных бытовых фактов из жизни сына поэта. Здесь содержатся упоминания о кулинарных пристрастиях помещика и о его барских развлечениях. Ценным представляется свидетельство скептического отношения сына поэта к активно складывавшемуся в это время мифу, согласно которому Пушкин и Арина Родионовна жили в флигеле-бане. О том же писал в 1899 году А. Яблоновский, встречавшийся в Михайловском с Г. А. Пушкиным: «...Из дома мы пошли осматривать знаменитый флигель, в котором по преданию, жил Пушкин <...> Вот, — сказал Григорий Александрович, указывая на этот флигелек, — уверяют, что здесь жил мой отец: в одной половине он, в другой няня. Но это чистой воды вздор: никогда отец здесь не жил, а была здесь в его время простая баня, совсем не приспособленная для жилья. Разделил ее на две комнаты уже я» [18, с. 3].

Воспоминания крестьян об Осиповых и А. Н. Вульф содержат и замечательную сказку в духе М. Е. Салтыкова-Щедрина «О том, как Иван Сафронич уху на льду варил», и почти документальные свидетельства о нравах и быте Тригорского.

Исключительный интерес представляет очерк «Конец помещичьих гнезд». В истории уничтожения Михайловского, Тригорского, Петровского в 1918 году до сих пор имеется много белых пятен. Существует яркое описание погрома, произошедшего в Михайловское, в мемуарных записках В. В. Тимофеевой (Починковской): «Я вышла в столовую, а навстречу мне из передней входила уже целая толпа — в серых и черных папахах, с блестящими винтовками и штыками. Среди них были и люди в пальто, в полушубках, в серых или коричневых армяках. Впереди всех выступал человек небольшого роста, плотный в полушубке и высоченной меховой шапке гречневиком. Под этой шапкой чуть виднелось безусое, розовое лицо с мелкими, расплывчатыми чертами, припухлые, выпяченные губы младенца-сосунка и пьяные, бессмысленные глаза» [14, с. 107]. Описание высокохудожественное, но за ним слабо улавливается фактическая сторона происходящих событий. Кто эти люди? Солдаты, вооруженные «бродяги» или же местные люмпенизированные крестьяне? В другом источнике описание носят более рациональный характер: «Многие задают вопрос: почему местными властями не были приняты меры против разгромов и пожаров? <...> Вполне возможно, что местные власти были бессильны что-либо сделать с разбушевавшейся толпой, почувствовавшей безнаказанность и алчность к чужому добру, а тем больше, что их поощряли лица, руководившие этой дикой вакханалией, а один из вышеупомянутых уголовных, вернувшийся из тюрьмы, кричал этой темной взбесившейся массе, что эти змеиные гнезда нужно сжечь и пепел развеять по ветру, чтоб помещики сюда больше не вернулись. Местные власти в то время не имели вооруженной силой в своем распоряжении...» [13, с. 124]. Информация жителя Савкино И. Н. Николаева вносит в историю уничтожения Михайловского почти документальную достоверность, вплоть до указания фамилии вожака погрома.

Ниже публикуется рукопись К. А. Иеропольского «Вокруг Пушкина». Печатается с учетом орфографии и синтаксиса в тексте автора. В очерке «А. С. Пушкин и Яхонтовы» присутствуют очевидные описки и неточности. Например, вместо «П. В. Быков» Иеропольский пишет: «Н. В. Быков». Неверно указывается и дата встречи Яхонтова с Пушкиным: вместо 1825-го — 1826 год. В связи с тем, что автор данной публикации не ставил целью создание комментария к данному очерку в рукописи Иеропольского, рекомендуем обратиться к наиболее полному и глубокому исследованию по данной теме Н. Л. Вершининой «Безупречный рыцарь» нового времени Александр Николаевич Яхонтов. Псков: ПсковГУ. 2011.

ВОКРУГ ПУШКИНА

Вместо предисловия

Пять очерков первого раздела составлены на основании рассказов главным образом крестьян Пушкинских мест о нашем великом поэте. Записи были сделаны мною во время летних каникул 28 и 29 годов. Совершенно случайно я узнал, что аналогичную моей работу проделал уже Ленинградский научный сотрудник В. И. Чернышев, который и напечатал во втором выпуске LX тома «Известий Государственного Русского Географического Общества» большую статью под заглавием: «Пушкинский уголок, его быт и предания». Эта работа охватывает целый ряд интересных вопросов: материальный и духовный быт населения Пушкинских мест, исторические предания, рассказы о Пушкине и близких ему людях, песни и сказки Пушкинского уголка. Понятно, что наиболее актуальными представляются нам рассказы о самом поэте. Тут находим мы сведения о его привычках, занятиях, остроумии, отношении к крепостным людям, их освобождению от барщины, смерти Пушкина и его погребении. В этом же разделе — рассказы крестьян о близких поэту людях: няне Арине Родионовне, попе Шкоде и, наконец, обитателях Тригорского — П. А. Осиповой с дочерьми и А. Н. Вульф. По сличению моих записей с напечатанной статьей В. И. Чернышева оказалось, конечно, не мало тождественного, а иногда и прямо-таки дословно сходного. В силу этого пришлось заняться сокращениями и оставлять лишь то, что или вовсе отсутствует в записях тов. Чернышева, или рисует лиц и их дела с иной стороны.

*Я памятник себе воздвиг
нерукотворный,
К нему не зарастет народная
тропа.*

Не знал Пушкин своего хозяйства. Раз вышел он к Савкину, а около озера скот Михайловский пасется. Спросил: «Чей скот? Чей этот пестрый бык?» А скот-то и бык в стаде был самого Пушкина. «Ваши». Пушкин ничего не сказал посмотрел только на быка. А тот вечером и издох. Вот какой у Пушкина глаз был тяжелый¹.

Одевался Пушкин не шикарно: в халат французский, соломенную шляпу при тросточке. Барин был жалостливый. Кажинный раз, как проезжал в Святые, ехал через деревню Бугрово. Горы. Заслышит, бывало. Что ребята плачут, спросит их: «Отчего, ребятки, плачете»? Если те говорили, что родители на барщине, а они есть хотят, Пушкин заходил в избу, лез в печку и кормил детей².

Бывший заведующий Пушкинским Заповедником Ф. И. Павлов рассказывал мне, что Пушкин очень любил шутить. Часто бывая в посаде Тоболенец, он заходил к купцам Бакусовым, лазал обыкновенно через окно. Иногда долго засиживался, свесив одну ногу в комнату, а другую на улицу. В «Девятник», девятую пятницу после пасхи, когда в Святых Горах была большая ярмарка, Пушкин стоял со «слепцами» у больших монастырских ворот и дирижировал своей палкой, к которой были приклеены цветные тряпочки. Местная полиция знала причуды Михайловского помещика и не обращала на них, обыкновенно, никакого внимания. Но в «Девятник» съезжалось видимо-невидимо полиции из разных мест. Не знавшие Пушкина полицейские арестовали его и повели, как нарушителя порядка и общественного спокойствия, к начальству. Ведут Пушкина, а навстречу ему идет хорошо знакомый поэту сам капитан-исправник. «Куда же это Вы Александр Сергеевич направляетесь?». Как узнал, в чем дело, слова не сказал, отпустил Пушкина по добру-поздорову³. «Была в господском доме, в Тригорском, картинка. Софья Борисовна объясняли, что она значила: нарисовано было, что Пушкин и Евпраксия Николаевна на берег Сороти к дивану под липы шли, как раз туда, где теперь стоит «диван Онегина», а поодаль две няни стоят: няня Пушкина, Арина Родионовна, и няня Евпраксии Николаевны. А только Е. Н. за Пушкина не хотела идти: все собиралась за Бориса Николаевича Вревского — барон был, так они ведь все за высоких метили. А Пушкин был туда и сюда. Только, все-таки, Пушкин потом в Голубово к Е. Н. ездил, сады помогал рассаживать, аллеи разводить»⁴.

Пушкин часто ходил в Тригорское или приезжал верхом на белой лошади. Играл с подростками — Екатериной и Марьей Ивановой в карты. Когда он проигрывал, то девочки начинали дразнить: «Пушкин — дурак, Пушкин — дур»... и делали при этом руками «нос». Тогда он начинал сердиться, гонялся за ними, и они прятались под стол. Он писал девочкам стихи и рисовал в их альбомы. Впрочем, Пушкин не все занимался шутками. Иван Павлович, крестьянин дер. Богомолы, рассказывал, что Пушкин любил водить знакомство с мужиками. Его он частенько просил приходить в Михайловское побеседовать. Пушкин подолгу расспрашивал его о том, как живут крестьяне⁵.

Священник села Вороницы, Иларион Раевский, по просьбе Пушкина служил в 1824 году панихиду по английскому поэте Байроне. Пушкин часто бывал у Раевского-Шкоды, равно, как и тот у него в Михайловском. Бывало, если Шкода несколько дней приходил под его окно, стучал и сердито кричал: «Поп, чего долго не заходишь?»⁶.

Интересные рассказы удалось услышать на хуторе Селихново о несчастной смерти Пушкина. «Когда Пушкин отлучился из Питера, то жена стала крутить с другим. Приехал Пушкин, узнал все, но жену обижать не хотел. Человек ходовой, умная голова, Пушкин вызвал любовника жены на дуэль. Жена пожалела любовника и перед дуэлью холостой снаряд в наган мужа заложила. Как скомандовали биться, а у Пуш-

¹ Николаев Н. Н., крестьянин д. Савкино, 55 лет, неграмотный.

² Наталья Васильевна, крестьянка дер. Бугрово, 55 лет, неграмотная, рассказывала со слов дедушки, который помнил Пушкина, и которого в 1899 г. во время торжеств «господа» в Святые Горы «водили».

³ Рассказывал со слов своих дедов уроженец Пушкинских Гор И. М. Александров, учитель Псковской школы 9-летки.

⁴ Агафья Ивановна Иванова, 72 лет, служила пять лет у Е. Н. Вревской, а затем у ее дочери Софьи Борисовны, в продолжении 40 лет проживает в Тригорском. Говорит совершенно литературно.

⁵ Рассказ Г. Ф. Богданова, проживающего в Пушкинских Горах, слышанный им неоднократно от сестер Осиповых Марии и Екатерины (по мужу — Фок).

⁶ Рассказ правнучки попа Шкоды — Раевского, ученицы Е. Дубковской.

кина пустой наган»⁷. Тот же крестьянин уверял, что Пушкин был советником царя. Всем он был хорош для крестьян, одним только плох — землю отдал под государство, под казну. А отдать надо было не под государство, не под казну, а крестьянам.

Другой крестьянин, присутствующий при рассказе, Алексей Иванов, рабочий маленького маслодельного завода в Селихнове, внес существенные поправки в повествование Богданова, указав, что ведь Пушкин ранил противника, чего он не мог бы сделать, если бы стрелял из холостого нагана. Пушкин был хороший стрелок и не убил он любовника жены потому, что тот выстрелил раньше команды и ранил Пушкина. Когда Пушкин упал, то любовник жены незаметно отошел на 5–6 шагов и прикрыл левой рукой свое сердце. Тогда Пушкин обратился к нему и сказал: «Молодец был ты, что указал на Ваше сердце». И выстрелил в руку. Из-за дальности расстояния и лежавшей на груди руки, Пушкин не прострелил сердце, а ранил только руку».

Г. А. ПУШКИН⁸

«Г. А. был добрый и богатый человек. Что в усадьбу ни принеси, все возьмет, деньги хорошие за платит. Страсть раков любил, целая всегда у него бочка стояла, куда повар, Иван Поликарпыч, приказывал ссыпать их. Из раков какой-то студень делали. А раз зайчика я принес, Иван Поликарпыч говорит: «Господа сейчас уезжают, а только ты иди к ним». Барыня Пушкина вышла, погладила зайчика, мне денег дала, а зайчика на круг перед домом пустила»⁹.

«Г. А. любил устраивать гонки. Объявит, бывало, мужикам ближних деревень, чтобы приезжали на своих челнах (тогда плоскодонных лодок не делали). Сам переедет Петровское озеро, сядет в беседке Петровского сада, недалеко от берега, и смотрит. Мужики, перебрасывая весло с стороны в сторону своего челна, летели через озеро к Петровскому. Кто первым доезжал, тому Г. А. Давал деньги»¹⁰. «Г. А. не любил не любил, когда при нем начинали разговаривать об его отце. Когда этот разговор начинался во время обеда, барин уставлялся в тарелку, становился хмур и принимался говорить о чем-нибудь постороннем. Г. А. терпеть не мог, когда слуги между собой говорили: «Нянин домик». Тогда он горячился и резко поправлял: «Нет никакого нянина домика, есть маленький домик»¹¹.

ОСИПОВЫ¹²

Иван Сафронич шибко выпивали и был небольшого ума человек. Раз захотел он прямо в озере уху сварить. Из Тригорска с гостями отправился на Чарабыкинское озеро в версте от Тригорского. Дело было зимою. Приказал И. С. Дров на льду разложить, камней в дрова навалить и костер поджечь. Очень дивился, когда красные от огня камни попадали в воду, а уха так и не сварилась¹³. Поэтому Прасковье приходилось быть хозяйкой. Жена И. С., Прасковья Александровна¹⁴, близкий к Пушкину человек, также отрицательно выступает в рассказах крестьян.

Злая П. А. была женщина, всегда ходила с арапником, сама присутствовала при порках. Очень охоча была до мужчин. Уже совсем старухой, завела она с каким-то человеком из Опочки шашню, да такую, что чуть было Тригорское к нему совсем не перешло. Алексей Николаевич взял имение в свои руки, выкупив его у матери¹⁵.

⁷ Евдоким Богданов, крестьянин деревни Устье, 60 лет, неграмотный.

⁸ Гр. А. Пушкин (1835—1905), старший сын поэта. По выходе в отставку, лет 30 жил в Михайловском, занимаясь преимущественно охотой. В 1899 году, после продажи Михайловского, уехал в село Маркутье, близ Вильны, где и умер в 1905 году.

⁹ Н. Н. Николаев. О нем см. прим. 1.

¹⁰ Алексей Иванович Иванов, крест. дер. Савкино, 33-х лет, грамотный.

¹¹ Иван Поликарпов, 80 лет, бывш. повар Григория Александровича, живший у него после отъезда из Михайловского в Вильну. Умер в 1928 году.

¹² Иван Сафонович Осипов (ум. в 1824 году, второй муж П. А. Вындомской-Вульф. До отставки был Опочечким почтмейстером.

¹³ Иван Иванович Иванов, быв дворовый Вревских, 60-ти лет, живет в Тригорское.

¹⁴ П. А. Осипова (1781–1859 г.), урожденная Вындомская, по первому мужу Вульф. Владелица Тригорского. Вошла в биографию Пушкина, как близкий ему человек. Из писем ее к поэту можно судить, что в 30-ые годы П. А. придерживалась передовых взглядов. Для нее война с Польшей 1830–1831 года была «дурацкой войной», а Николай I-й — только бравым Николаем. Совершенно иною была эта либералка в действительной жизни.

¹⁵ Агафья Ивановна см. прим. 3. О старческом увлечении Осиповой Опочечким помещиком Х и запродаже ему не только Тригорского, но и пустоши, принадлежавшей дочерям Осиповой от второго брака, рассказывает В. Ф. Окулич-Казарин в статье «Обитатели Тригорского в 50-х годах/ Труды Псковского Археологического Об-ва — 1911–12. Вып. 8, с. 78–110.

В записях В. И. Чернышева Вульф¹⁶ выводится человеком весьма симпатичным. Это, вероятно, объясняется тем, что сведения о нем давали дворовые, вообще склонные идеализировать своих господ. Исходя из этих предпосылок, я решил опросить крестьян дер. Носово, так как часто приходилось слышать, что носовцам, жившим всего в версте от Тригорского, солоно приходилось от своих помещиков. Вот что мне говорили: «Деревня наша была самая разнесчастная». Носовцев так и звали «водохлебы», «ботвинники». «Это за то, что нас Тригорские помещики голодом морили. Собиют всю семью на работу, оставляют дома старых да малых, и дадут им гарнец «пушницки» на неделю зерна с полей. Фабрика ткацкая в Тригорском была, и каждый должен был из талька 40 ниток выпрясть, не толще, не тоньше. Все знали, что переплетешь — будешь бит, не доплетешь — будешь бит. Кольки переплетешь, либо не доплетешь — только и розог получишь. После порки часто на рогожках людей выносили. Старший в ткацкой был Тихон Ефимов. Дашь ему гостинец — понорует маленько, сделает снисхожденье. Один крестьянин, Николай Иванов, не вынес кабалы — сбежал от барщины. Его поймали, драли, под арест в Святые Горы сажали, в солдаты грозили сдать. Опять убежал, около года хоронился в Крюце (в овраге), в лядинах прятался. Мать мою Праксковию, подневольно, по приказу барина 16-ти лет замуж выдали. Мужик был старше лет на 15; она в орью скрывалась (на гумне), выходить не хотела; так из пецки и вытянули, — некрасивая она была и положил ей Алексей Николаевич тесто месить и хлебы печи. А за водой ходить надо было за версту на Брушевский кипун. С Сороти Алексей Николаевич воды брать не велел. Бранился отец, сердился, что женке приходилось часто оставаться одной в избе с барином, хотел все, чтобы ее подальше от барина на полевые работы перевели. Зверь был, а не человек. У него, кто трудился — розги получал, кто трудился языком, да молчал — хлеб ел»¹⁷. «Девочкой была отдана в услужение в Голубово, к Евпраксии Николаевне, и прожила у нее пять годов. Часто наезжал туда Вульф Алексей Николаевич. Уж старый, сивый был, маленький, лысый, горбоносый. Как, бывало, придет, мы все попрячемся по длинному коридору Голубовского дома. Алексей Николаевич все наравил поймать какую из нас, выйдет Е. Н. и скажет: «Алешенька, что это ты, помахает головкой». А он как поймает девушку, поцелует и 3 рубля даст. Больше с девушками Голубовскими НИЧЕГО не делал. Вот из Малинника, правда, двух привез. Одну кухаркой в Голубово определил. Пелагеей Захаровной звали. Красавица была. Как подает обед — всегда на поднос ей Вульф 5 рублей клал. Прижил с ней Алексей Николаевич трех ребят — 2 сына и дочь — да умерли все. Вторую тоже в Тригорское вместе с Пелагеей Захаровной привозил, а потом в Малинник отправил. Блудил Вульф с крестьянскими девушками, с каждой понемногу. Зимой жил в Питере, с актрисами, по театрам возился. Любил лошадей, а особенно собак. Держал он их 50 штук: легавых, борзых, гончих. Особая изба, «сборная», у скотного двора стояла. Особый «сборник». Старых лошадей на мясо покупали. Овсянку для собак варили. А. Н. часто с Григорием Александровичем Пушкиным ездили на охоту в Носовский бор, где волки, лисицы водились, да в Косорымы»¹⁸ (Косорымы — приселок Тригорского, верстах в 2-х от последнего).

«Ехал раз Вульф с собаками на охоту из дер. Козляки прямо по крестьянским засеянным полям. Крестьянин Демид закричал на него: «Что, барин, хлеб портишь»? А Вульф ему: Поди-ка, братец мой, сюда». Когда тот подошел, думая, что А. Н. денег ему на гостинец даст, Вульф начал угощать его плетью, прибавляя: «Будешь теперь знать, как барину указывать, где ездить»¹⁹.

«Вульф был очень скуп и в доме его ремонт никогда не производился. Потолок гнулся и подперт он был деревянными подставками. Сарай и дворы были соломой крыты, железные подпоры поставили и щепой крыши перекрыли уже после смерти А. Н., когда Тригорское к Вревскимперешло. Мужики Вульфа не любили и после объявления воли так обрадовались, что три года не выезжали ни на какую работу. Земля не уваживалась, поля не засеивались, с лугов не убирали траву. Да и потом большую часть земли Вульф сдавал под лен мужикам в аренду»²⁰. То же самое рассказывал мне Петр Степанович, крестьянин дер. Савкино 80 лет, умерший несколько месяцев тому назад. Петр Степанович, много лет бывший егерем у Григория Александровича Пушкина, часто бывал по охотничьим дачам у А. Н. Вульфа. П. С. рассказывал о жестокости Вульфа, приводил такой факт: «Вульф вставал раньше всех своих крепостных, ходил по домам и будил их на работу. Родители должны были относить своих малых ребят, даже грудных, на барское

¹⁶ Вульф А. Н. (1805–81 г.), сын П. А. Осиповой учился в Дерптском университете на военном факультете, служил в Армии. С Пушкиным подружился во время ссылки поэта в его Псковской деревне. Вульф оставил дневник (последнее издание Федерации в 1929 году). Лица, писавшие о Вульфе, сходятся в определении его, как человека сухого, скупого эгоиста и сладострастника.

¹⁷ Дарья Калинникова из дер. Носово, 58 лет, неграмотная.

¹⁸ Агафья Ивановна см. прим. 4.

¹⁹ Алексей Иванович Иванов /см. прим. 6 /со слов потерпевшего крестьянина Демиды, глубокого старика, переехавшего на жительство в другую деревню. Отчества Демидова установить не удалось.

²⁰ Ив. Ив. Иванов, см. прим. 13.

гумно, куда они могли затем приходить и кормить детей только раз в день, во время обеда». П. С. рассказывал, что Г. А. Пушкин, водивший некоторое время хлеб-соль с Вульфом, рассорился с последним из-за его скупости, перестал бывать в Тригорском. Пушкина и Вульфа, по словам П. С., соединяла общая их любовь к лошадям и собакам.

КОНЕЦ ПОМЕЩИЧЬИХ ГНЕЗД

«Михайловское, Тригорское, Петровское, Лысая Гора горели разом, помнится, под весну²¹. Ватага под командой Тиханова была одета, как солдаты. Приезжали сперва записывать, что дороже, потом вывозили вешша на подводах и жгли села. Меньшая часть мужиков была за то, чтобы не жечь сел, большая — жечь, вытравить, значит, помещиков из их гнезд, чтобы там опять не укрепились²². Большевики приезжали из Святых Гор, не давали жечь. Но как только они поехали в Петровское уговаривать Тиханова, занялось Михайловское. После пожаров начались обыски, допрашивали, ложек серебряных социли (искали). Мужики стали бросать что попало, в воду, зарывать в землю и вешша и книги. Что потом стало с бумагами и книгами — не знаем»²³.

А. С. ПУШКИН И ЯХОНТОВЫ

Со многими местечками нашего Округа связаны воспоминания о «делах и днях» нашего поэта. Таковы: Преображенское, б. Имение Г. П. Назимова, Голубово, принадлежавшее до революции Вревскому, Лямоново, вотчина Пешуровых, Михайлово — Бухаровых и т. д. Здесь нам хотелось бы назвать еще одно старое культурное гнездо — село Камно, принадлежавшее в XVIII–XIX веках роду дворян Яхонтовых. В семье Яхонтовых всегда очень живы были литературные интересы; в Каменском «господском» доме сосредоточены были значительные книжные богатства. Как хозяйева, помещики Яхонтовы также являлись новаторами. Ощущая острый недостаток в топливе, они издавна уже прибегали к торфоразработкам, пользуясь, конечно, трудом крепостных крестьян.

Поездка Пушкина в Камно, не зафиксированная ни в переписке, ни в печатных воспоминаниях его современников, имела место, судя по семейному преданию, крепко сохранившемуся в роде Яхонтовых, в 1826 году, летом. Нам думается, что она была совершена вероятнее всего в первых числах июля месяца, может быть — в самом конце июня. Нам определенно известно, что Пушкин ездил во Псков между 24 и 27 июня. 27 июня помечено письмо поэта, адресованное П. А. Вяземскому. Если А. С. Пушкин получил от Псковского губернатора разрешение на три дня отлучиться из Михайловского, то он, видимо, не очень строго придерживался точного смысла данного ему разрешения. Возможно, что и власти сквозь пальцы смотрели на простачка поэта. По крайней мере, 3 июля у своего приятеля Г. Н. Назимова в с. Преображенском поэт еще находился и написал письмо к И. Е. Великопольскому²⁴ со стихами: «С тобой мне вновь считаться довелось» и с прозаической просьбой — вернуть Г. П. Назимову 500 руб., проигранных, видимо, Великопольским Пушкину. Таким образом, поэт еще 3/VII был километрах в 35 от Пскова, не торопясь особенно в свое пустынное Михайловское. Камно, находившееся в 7 км от Пскова, соединенное с Псковом хорошей дорогой, в интересующее нас время принадлежало Н. А. Яхонтову, племяннику фельдмаршала М. И. Голенищева-Кутузова. Н. А. Яхонтов служил в 1812 году переводчиком в дипломатической канцелярии главнокомандующего дяди и участвовал в заграничном походе русских войск. Пушкин, охотно бывавший в усадьбах псковских помещиков, своим визитом в Камно свидетельствовал, во-первых, свое почтение Н. А. Яхонтову, человеку влиятельному в своей среде, избранному через три года предводителем Псковского дворянства. Во-вторых, этот визит мог диктоваться тактическими соображениями, желанием заручиться поддержкой, в которой так нуждался поэт, рвавшийся из своей глуши. Возможно, наконец, что Пушкин надеялся получить от Н. А. Яхонтова какие-либо интересующие его сведения о Кутузове, которого весьма уважал и считал крупным человеком. Как бы то там ни было, но сын Н. А. Яхонтова, Александр Николаевич, впоследствии значительный поэт, сотрудник «Современника», «Отечественных записок», и других радикальных изданий, с восторгом рассказывал здравствующему и

²¹ Петровское — имение Княжевичи, перешедшее к ним от Ганнибалы. Лысая Гора — километрах в 6-ти от Михайловского, принадлежало детям Е. И. Фок, урожденной Осиповой.

²² Следует иметь в виду, что это происходило через несколько дней после оккупации значительной части Псковской губернии немцами. Немцы стояли в Острове. С оккупантами возвращались помещики, выметенные революцией из их усадеб. Неудивительно поэтому, что вопрос о дальнейшей судьбе помещичьих гнезд, прямо или косвенно связанных с именем Пушкина, стал ребром перед крестьянством и был решен им в ночь с 18 на 19 февраля 18-го года. Кстати эта дата неточно указана В. И. Чернышевым в его статье, см. стр. 354.

²³ И. Н. Николаев, крест. дер. Савкино, 58 лет, неграмотный.

²⁴ О Г. П. Назимове (1794–1850 г.) и И. Е. Великопольском (1797–1868 г.) см.: «Пушкин. Письма под редакцией и с примечаниями В. Л. Модзалевского». Т. II, с. 151 и 164.

поныне библиографа Н. В. Быкову о посещении Камно Пушкиным в 1826 году. Об этом пару слов находим мы в 62-й кн. «Энциклопедического словаря» Брокгауза-Эфрона, стр. 854.

В Каменском парке, темным пятном выделяющемся среди общего безлесья, рядом с господским домом до недавнего времени стояла громадная ветхая липа, под которой летом 1826 года текла неторопливая беседа поэта с его гостеприимными хозяева. Мы, разумеется, не знаем содержания этой беседы, но говорить тут было о чем: отдельные эпизоды опальной жизни поэта, его творческие планы и замыслы, царскосельский лицей, куда собирался Н. А. Яхонтов определить своего единственного сына Сашу. Общие знакомые, да и мало ли о чем могли говорить люди, которым некуда было торопиться, и у которых не было заботы о куске насущного хлеба. А шелест старого сада и уютное мурлыканье самовара так располагали к разговорам и воспоминаниям. После этого прошло одиннадцать лет. И вот, на станции Кресты, в пяти верстах от Пскова, произошла еще одна встреча Н. А. Яхонтова с Пушкиным, вернее, гробом поэта. Встреча, уже документально засвидетельствованная. А. И. Тургенев, сопровождавший тело поэта в Святогорский монастырь, к месту последнего упокоения, рассказывает в своих записках, что на последней остановке перед Псковом он встретил камергера Н. А. Яхонтова, которого угостил чаем, и который, как то в тот же вечер стало известно А. И. Тургеневу, вез от графа Мордвинова, помощника шефа жандармов А. Х. Бенкендорфа, секретное письмо Псковскому губернатору А. Н. Пещурову. Письмо Мордвинова содержало категорическое запрещение «всякого особого изъявления, всякой встречи при погребении тела дворянина А. С. Пушкина». Ни о каких проявлениях горести или даже сочувствия со стороны Н. А. Яхонтова Тургенев не говорит, что, впрочем, и не удивительно, так как случайная встреча или, может быть, даже встречи Яхонтова с поэтом не могли породить между ними близости. Зато сын Яхонтова, тогда лицеист, воспринял весть о смерти поэта, как «громовую»: им овладело сильное горе, смешанное с негодованием против убийцы — Дантеса». «И не один, а несколько дней сряду профессора не могли с нами «справиться», — записал он в своих «Воспоминаниях Царскосельского лицеиста»²⁵. Горячую любовь к Пушкину сохранил А. Н. Яхонтов до последних дней своей жизни. Как о радостном и счастливом для себя событии говорил он о поездке в Москву на открытие в 1881 году памятника великому поэту. А липа, в старом каменском саду, оберегалась, как некая реликвия.

К. ИЕРОПОЛЬСКИЙ

Литература

1. Анненкова А. А. Пушкин в «простонародном» сознании // 1996. [Электронный ресурс]: URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin>
2. Гейченко С. С. У Лукоморья. Л.: Лениздат, 1971. С. 166–175.
3. Иеропольский К. А. Говор д. Савкино Пушкинского района Псковского округа // Известия отделения русского языка и словесности Академии наук. Т. 3. Кн. 2. М., 1930. С. 585–597.
4. Иеропольский К. А. Пушкин в рассказах крестьян // Таганрогская правда. Таганрог, 1936. 29 декабря. № 299. С. 3.
5. Ломан О. В. Предания о Пушкине // Литературный критик. Л., 1938. № 3. с. 183 С. 3.
6. Любовные похождения и военные походы А. Н. Вульфа. Дневник 1827–1824 годов. Тверь: Вся Тверь, 1999. С. 267.
7. Наш был скор на язык! Рассказы о Пушкине крестьян Псковской области // Публикация и предисловие Е. Холшевниковой Нева. СПб., 1999. № 6. С. 34–72.
8. Осипова М. И. Рассказы Пушкине, записанные М. И. Семевским // Пушкин А. С. в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. I. М.: Художественная литература, 1974. С. 423.
9. Панченко А. М. Пушкин и советский фольклор // Культурный палимпсест. Сборник статей к 60-летию Всеволода Евгеньевича Багно. СПб.: Наука, 2011. С. 409.
10. Парфенов П. Рассказы о Пушкине, записанные К. А. Тимофеевым // Пушкин А. С. в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. I. М.: Художественная литература, 1974. С. 428.
11. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 1996. С. 371.
12. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 14. М.: Воскресенье, 1996. С. 430.
13. Смирнов А. Т. Записки о поджогах дворянских усадеб в 1918 году // Святые Горы. Пушкинский край в рассказах, воспоминаниях, очерках XIX–XXI веков. СПб.: «Диля», 2010. С. 124.
14. Тимофеева (Починковская) В. В. Шесть лет в селе Михайловском. ИРЛИ РО 14487/LXXXIV С. 107.
15. Чернышев В. И. «Пушкинский уголок», его быт и предания // Известия Российского Географического Общества. 1928. Л., Т. 60. Вып. 2. С. 327.
16. Чернышев В. И. Говор Пушкинского района // В. И. Чернышев. Избранные труды. Т. II. М., 1979.
17. Филимонов А. В. Иеропольский К. А. [Электронный ресурс]: URL: <http://pskoviana.ru/index.php>
18. Яблоновский А. Поездка в Михайловское // Сын Отечества. 1899. № 40. 11 февраля. С. 3.

²⁵ См. «Русск. Стар.» 1888 г. № 10, стр. 101–124.

НЕСОСТОЯВШИЙСЯ ПРОЕКТ. ПЕРЕПИСКА АЛ. АЛТАЕВА И В. И. МАЛЫШЕВА

В статье речь идет о письмах 1957–1958 гг. писателя Ал. Алтаева (М. В. Ямицковой) исследователю жизни и творчества Аввакума, д-р филол. наук В. И. Малышеву. В письмах М. В. Ямицкова вспоминает о той творческой атмосфере, в которой создавался роман «Разоренные гнезда», посвященный времени церковного раскола, о своем желании переиздать его. В том, что роман нужен современному читателю, ее убеждает история книги, рассказанная В. И. Малышевым: книга была с ним во время войны, он читал ее солдатам. Маргарита Владимировна надеялась, что В. И. Малышев поможет ей в издании романа и напишет предисловие. Письма В. И. Малышеву были последними в ее жизни, она умерла 13 февраля 1959 г.

Ключевые слова: Ал. Алтаев, В. И. Малышев, переписка, роман «Разоренные гнезда».

V. I. Ohotnikova
Pskov, Russia

CANCELLED PROJECT. CORRESPONDENCE OF AL. ALTAYEV AND V. I. MALYSHEV

The article tells about the letters of 1957–1958 written by Al. Altayev (M.V. Yamshchikova) and addressed to the researcher of Abbacum's life and work the PhD V. I. Malyshev. In her letters M. V. Yamshchikova recalls the creative atmosphere in which the novel «The Ruined Nests» devoted to the times of Church dissent was written. She also remembers about her wish to republish the novel. The book story told by V. I. Malyshev persuades her that the novel is real necessary for a modern reader: the book was with him during the war; he read it to soldiers. Margarita Vladimirovna hoped that V. I. Malyshev would help her with the publication of the novel and would write the preface. The letters to V. I. Malyshev were the last ones in her life. She died on February 13, 1959.

Key words: Al. Altayev, V. I. Malyshev, correspondence, novel «The Ruined Nests».

Несколько слов об авторах этой переписки.

Владимир Иванович Малышев (1910–1976), д-р. филол. наук, исследователь древнерусской литературы, археограф, знаток и собиратель древних рукописей, основатель Древлехранилища Института русской литературы (Пушкинский Дом). Книжная культура Русского Севера, литературная деятельность старообрядцев и творчество протопопа Аввакума были темами всей жизни Владимира Ивановича.

Ал. Алтаев, псевдоним Маргариты Владимировны Ямицковой, известной советской детской писательницы (1872–1959), жизнь и творчество которой было тесно связано с Псковской землей, с деревней Лог Плюсского района. В этих местах писательница жила каждое лето, начиная с 1896 г., за исключением военных лет. В 1980 г. здесь был открыт мемориальный музей Ал. Алтаева. Ал. Алтаев — автор более 200 романов и повестей, в том числе большого числа биографий известных писателей, художников, исторических деятелей. Сюжетами нескольких исторических произведений Ал. Алтаева стали события из жизни Древней Руси: «В татарской неволе: Исторический рассказ из времен Батыея», 1912 «Стрелой и арканом: Исторический роман из русской жизни XIII в.», 1912; «Заря занялась: Историческая повесть», 1913; «В лесах днепровских: Историческая повесть из русской жизни X века», 1915; «Гроза на Москве: Исторический роман из эпохи Иоанна Грозного», 1914; «Разоренные гнезда: Исторический роман из русской жизни XVII в.», 1907, переиздание 1914, 1928; «В дебрях Мордвы: Детство патриарха Никона», 1914 (переиздание 1991, Саранск); «Вниз по Волге реке...: Историческая повесть из русской жизни XVII в.», 1916; «На Москве: Картинки из жизни в Москве в XVII в.», 1916; «Стенькина Вольница: исторический роман из истории восстания Стеньки Разина», 1925; «Взбаламученная Русь. Исторический роман из русской жизни конца XVII века», 1930. Почти в каждом произведении из русской жизни XVII в. всплывают небольшие сюжеты, связанные с судьбами старообрядцев и старообрядчества, отдельная повесть посвящена детству патриарха Никона. Центральными героями романа «Разоренные гнезда» являются такие видные представители старообрядчества, как Феодосия Морозова, Евдокия Урусова, протопоп Аввакум, Стефан Вонифатьев и др. Именно эти темы и личности были близки и интересны Владимиру Ивановичу Малышеву.

Маргарита Владимировна и Владимир Иванович, вероятнее всего, не были знакомы лично, и переписка их была кратковременной: 1947; 1957–1958 гг. В настоящее время известны только два письма В. И. Малышева, они хранятся в фонде Ал. Алтаева в РГАЛИ (Ф. 1370. Оп. 2. Ед. хр. 231). Письма Ал. Алтаева находятся в собрании В. И. Малышева из рукописного отдела ИРЛИ (Ф. 494. (собр. В. И. Малышева). Оп. 2. Ед. хр. 125).

Переписка началась в 1947 г., когда В. И. Малышев был принят на работу в Отдел древнерусской литературы Пушкинского дома младшим научным сотрудником. В письме от 10.09.1947 он обращается к Маргарите Владимировне с просьбой поделиться своими знаниями о протопопе Аввакуме: «Глубокоуважаемая Маргарита Владимировна! По заданию Отдела древнерусской литературы, Института литературы Академии наук СССР, я составляю подробную библиографию о протопопе Аввакуме. Зная, что Вы в своей творческой работе неоднократно касались этой личности («Разоренные гнезда», «Детство знаменитых людей»), я решил обратиться к Вам с просьбой сообщить мне, в каких еще литературных произведениях и статьях (печатных и в рукописях) Вы писали о протопопе Аввакуме. Известны ли Вам произведения о Аввакуме других писателей (кроме Мордовцова¹, М. Волошина², Мережковского³), высказывания о Аввакуме писателей, художников, общественных деятелей (кроме Плеханова, Тургенева, Толстого, Горького, Репина). Как Вы сами оцениваете сочинения Аввакума («Житие», послания и др.) со стороны их художественной ценности» (РГАЛИ. Ф. 1370. Оп. 2. Ед. хр. 231).

Маргарита Владимировна немедленно откликнулась на просьбу начинающего исследователя и поделилась своими знаниями источников об Аввакуме. Вероятнее всего, это было письмо, которое до нас не дошло. Но 25 сентября 1947 г., т. е. через две недели после того, как Владимир Иванович обратился к Маргарите Владимировне с просьбой, он получает из Москвы почтовую открытку, в которой Маргарита Владимировна, как бы в дополнение к основному своему сообщению, пишет: «Совсем забыла вам сказать, что исчерпывающие сведения о протопопе Аввакуме и расколе в изобразительном искусстве может Вам дать лучше всего мой хороший знакомый Петр Евгеньевич Корнилов, заведующий отделом графики в Русском музее» (ИРЛИ. Ф. 494 (собр. В. И. Малышева). Оп. 2. Ед. хр. 125. Л. 1)⁴. Еще одна почтовая открытка приходит 11 октября 1947 г., Маргарита Владимировна информирует еще об одном возможном источнике: «Из Третьяковской галереи мне сообщили, что в работе Щекотова о Сурикове есть упоминание о протопопе Аввакуме» (л. 2). Эти почтовые открытки говорят об искреннем желании писательницы оказать посильную помощь Владимиру Ивановичу в поисках литературы об Аввакуме, она не ограничивается собственными знаниями, вспоминает и расспрашивает людей, которые могли владеть информацией об Аввакуме. Ответные письма В. И. Малышева не сохранились.

Следующий этап переписки Маргариты Владимировны и Владимира Ивановича, подтвержденной документально, начинается в апреле 1957 г. До этого времени письменных источников о переписке, личных встречах Маргариты Владимировны и Владимира Ивановича после 1947 г. не обнаружено, и атмосфера писем 1957–1958 гг., стиль обращения друг к другу не позволяют предположить, что они были лично знакомы.

В 1957 г. Маргарите Владимировне уже 85 лет, она тяжело больна, плохо видит, и эти обстоятельства объясняют особенности ее писем этого времени: небрежный крупный, иногда трудно читаемый почерк, повторы одних и тех же мыслей, тем. Но несмотря на физическую немощь, она полна творческих планов, в ней не иссякает жажда творческой деятельности, желание участвовать в общественной жизни.

В апреле 1957 г. в ряде научных и культурно-просветительных учреждений СССР, а также во Франции, США, Чехословакии и Австралии, отмечалось 275-летие со дня смерти Аввакума. 24 апреля в Москве состоялось объединенное торжественное заседание (ИМЛИ, Литературный музей, Музей им. А. Рублева, Отдел рукописей ГИМ), на которое был приглашен и В. И. Малышев, однако проблемы со здоровьем не позволили ему приехать в Москву. Сразу же после заседания, 26 апреля, Маргарита Владимировна пишет письмо Владимиру Ивановичу, в котором выражает сожаление, что он не смог приехать в Москву, и желает ему «как можно скорее быть сильным и бодрым» (л. 3). С этого письма начинается одна из главных тем писем Маргариты Владимировны 1957–1958 гг.: роман «Разоренные гнезда», воспоминания о том, в каком настроении и атмосфере он создавался, и намерение переиздать роман. В письме от 26 апреля 1957 г. она признается: «Все, что связано со старой Русью и с гением Аввакума для меня бесконечно дорого. Самое счастлирое время для меня, когда я свободно писала о старой Руси и когда, затворив двери, читала вслух,

¹ Роман Д. Л. Мордовцева «Великий раскол». 1878.

² Поэма М. Волошина «Протопоп Аввакум». 1918.

³ Поэма Д. С. Мережковского «Протопоп Аввакум». 1887.

⁴ Далее при цитировании писем Ал. Алтаева В. И. Малышеву в скобках после цитаты указываются только листы.

как поэму, замечательные строки Аввакума, дойдя до того, что стала думать тем языком, каким они были написаны» (л. 3–3 об.)⁵.

В письме от 18 сентября 1957 г. она еще раз возвращается к этой теме, называя время работы над «Разоренными гнездами» одним «из самых для меня дорогих по чувству радости и напряженного творчества. Я ездила в Москву для «ловли» языка на папертях церковей и на Сухаревке, а дома читала без конца вслух житие протопопа Аввакума. И никуда не ходила, чтобы не портить настроенности. Это было что-то вроде молитвы... Пожалуй, ни одну работу я не делала с таким подъемом» (л. 11 об. — 12).

Большой радостью для Маргариты Владимировны стало письмо Владимира Ивановича, в котором он поделился своими впечатлениями о романе «Разоренные гнезда». 18 сентября 1957 г. она пишет: «Не умею выразить достаточно ярко той радости и той благодарности, которые довелось мне испытать от получения Вашего доброго, чудесного письма (л. 11), «Мне хочется выразить Вам самую горячую благодарность за Ваше сообщение о впечатлении от моих «Разоренных гнезд», связанных с трагической страницей Вашей военной жизни. Горжусь Вашим впечатлением больше, чем рецензиями всех критиков» (л. 11 об.)⁶.

К сожалению, оригинала письма Владимира Ивановича в фонде Ал. Алтаева не оказалось, но его общее содержание можно восстановить по письмам самой Маргариты Владимировны, в которых она в общих чертах пересказывает его содержание в своем письме от 9 октября 1958 г.: «...от Вас получила дорогое мне письмо о том, как Вы брали мою книжку на фронт и читали солдатам и как у Вас ее украли вместе с вещами, когда Вы были ранены» (л. 17 об. — 18). Цитату из письма Владимира Ивановича она включает в свой очерк «Друзья мои читатели», который должен был войти во второй том книги «Памятные встречи». В 1973 г. фрагмент этого очерка, тогда еще не изданного, присылает Владимиру Ивановичу Людмила Андреевна Ямщикова-Дмитриева, дочь Маргариты Владимировны. Приведем этот отрывок из письма Владимира Ивановича: «Буду очень рад, если Ваша книга «Разоренные гнезда» будет переиздана. С ней у меня связывается не только протопоп Аввакум, изображенный в ней очень ярко, но и мои первые военные годы. Эта книга у меня была в землянке, я читал ее солдатам своего взвода / я был тогда командиром стрелкового взвода. / Она была у меня в полевой сумке, когда я перешел в наступление, и только ... санитар ... лишил меня этой книги. Он снял с меня полевую сумку ... перед тем, как положить на носилки, чтобы отправить меня, тяжело раненого, в санбат. И сейчас вот отчетливо помню обложку с картинкой «Сожжение Аввакума» /с картины П. Е. Мясоедова/. Буду первым ее покупателем, читателем и рецензентом»⁷.

Маргарита Владимировна сожалеет, что в данный момент нет у нее книги «Разоренные гнезда»: «Но я, приехав в Москву, разгребу свои книги и м. б. найду еще один том из изданного позднее первого издания, тогда немедленно пришлю его Вам, а м. б. найду и первое. Во всяком случае, сделаю все, чтобы послать Вам книгу, желание иметь которую доставляет мне гордую радость» (л. 12–12 об.). В мае 1958 г. М. В. отправляет книгу В. И. с дарственной надписью: «Дорогому моему первому критику, глубокоуважаемому Владимиру Ивановичу Малышеву от благодарного и верного автора старую книгу пока. 1958 г. 16 мая». Книга хранится в древлехранилище Пушкинского Дома.

Отзыв Владимира Ивановича и рассказанная им история книги «Разоренные гнезда» произвели на Маргариту Владимировну огромное впечатление и укрепили ее в решении переиздать «Разоренные гнезда»: «хочется, чтобы любимое детище снова увидело свет» (л. 17). Она обращается в издательство «Детская литература» («Детгиз»), с которым плодотворно сотрудничает в это время, но «Детгиз» «смущенно отказывается выпустить «Разоренные гнезда» с Аввакумом в центре» (л. 19). Причину отказа она видит в религиозном содержании романа и фигуре Аввакума. Подробно об этом она рассказывает в письме Владимиру Ивановичу от 9 октября 1958 г. и просит его помочь в издании «Разоренных гнезд», а также «... подумать и придумать крепкую и серьезную рекомендацию моего Аввакума в какое другое издательство, не столь щепетильное и работающее в перчатках антирелигии, как Детгиз (он меня, повторяю, охотно печатает и очень ко мне расположен)» (л. 21).

⁵ 5 мая 1957 г. В. И. Малышев пишет Маргарите Владимировне (в ответ на письмо от 26 апреля 1957 г.), что был очень тронут ее вниманием, и затем информирует ее о заседании Отдела древнерусской литературы, посвященном юбилею Аввакума, о полученных поздравительных телеграммах, выставке сочинений Аввакума и исследований о нем (РГАЛИ. Ф. 1370. Оп. 2. Ед. хр. 231).

⁶ О «чудесном» отзыве В. И. Малышева и истории книги «Разоренные гнезда» М. В. упоминает в письме Н. Я. Берковскому от 15 октября 1957 г.: «...Малышев написал мне чудесный отзыв о моей старой работе — ист. романе «Разоренные гнезда» (боярыня Морозова и протопоп Аввакум), кот. он так любил, что взял с собою на фронт и читал солдатам. Я решила дать заявку в изд-во о переиздании этой книги» (Переписка Ал. Алтаева с Н. Я. Берковским / Вступительная статья, публикация и комментарий М. А. Кузьменко. Псков, 1991. С. 69).

⁷ ИРЛИ. Ф. 494 (собр. В. И. Малышева). Оп. 2. Ед. хр. № 1405. Л. 2.

Маргарита Владимировна ждет от Владимира Ивановича поддержки и энергичного участия в борьбе за издание книги. Но 26 октября 1958 г., не получив ответа на «свое мучительно тревожное письмо о судьбе Аввакума, столь несправедливой и легкомысленной» (л. 22), пишет взволнованное письмо, упрекая Владимира Ивановича в равнодушии: «мне больно, что вы, глубоко чтящий протопопа Аввакума, как нашего учителя языковедения, ни одним словом не обмолвились на мой скорбный вопль» (л. 22 об.). 27 октября она пишет краткую записку, в которой сообщает о том, что заявка на переиздание романа «Разоренные гнезда», кажется, принята.

Это были последние письма Маргариты Владимировны, через три месяца, 13 февраля 1959 г., ее не стало.

Роман Ал. Алтаева «Разоренные гнезда», «любимое детище» Маргариты Владимировны, так и не был переиздан. Написанный и опубликованный впервые в 1907 г., значительно переработанный и переизданный в 1928 г., роман Ал. Алтаева не утратил силы художественного воздействия и сегодня. В конце XX — начале XXI в. появилось несколько художественных и научно-популярных произведений об Аввакуме⁸, Феодосии Морозовой⁹, патриархе Никоне¹⁰, написанных учеными и известными писателями, авторами многочисленных исторических произведений, они отмечены стремлением к точности и полноте в изображении исторических событий и лиц. Ал. Алтаев изображает не столько исторические события, их причины и следствия, сколько жизнь людей, их быт, их внутренние мучения и душевные борения, не исторические лица, а натуры, в которых ярче всего выразился дух времени. Роман не претендует на серьезное историческое повествование, но он дышит живым чувством, передает аромат эпохи, погружает в ее языковую стихию. Псковским издательствам стоит подумать о переиздании романа «Разоренные гнезда» хотя бы к 60-летию со дня смерти (13 февраля 2019 г.) Маргариты Владимировны Ямшиковой (Ал. Алтаев) и тем самым исполнить ее последнее желание.

Издаются письма Ал. Алтаева (М. В. Ямшиковой) В. И. Малышеву, находящиеся в рукописном отделе ИРЛИ РАН Ф. 494 (собр. В. И. Малышева). Оп. 2. Ед. хр. 125. Все письма хранятся в папке как одна единица хранения, имеют общую полистовую пагинацию. При издании писем сохраняются орфография и пунктуация автора, сокращения слов. Трудно читаемые места отмечаются точками и комментариями в сноске.

Приложение

Письма Ал. Алтаева В. И. Малышеву

ИРЛИ. Рукописный отдел. Ф. № 494 (собр. В. И. Малышева). Оп. 2. № 125. Л. 1–25 об.

Л. 1. Почтовая открытка от 25 сентября 1947 г.

25 сент.

1947 г.

Уважаемый т. Малышев!

(простите, не знаю Вашего имени-отчества)

Совсем забыла Вам сказать, что исчерпывающие сведения о протопопе Аввакуме и расколе в искусстве может Вам дать лучше всего мой хороший знакомый Петр Евген. Корнилов, завед. отделом графики в Русском музее.

Его домашний адрес: Инженерная, д. 4, кв. 1. Телефона не знаю.

Обратитесь к нему от моего имени (кроме официального), и он даст Вам все, что Вам будет нужно. Я ему пишу.

Всего доброго.

С приветом

Алтаев

⁸ Бахревский Владислав. Аввакум. Роман. М.: Армада, 1997; переиздания 2009, 2010, 2011, 2017; Кожурин Кирилл. Протопоп Аввакум. Жизнь за веру. М.: Молодая гвардия, 2013. (Жизнь замечательных людей); Махотин В. А. Протопоп Аввакум. Его жизнь и деятельность. М.: Молодая гвардия, 2014 (Жизнь замечательных людей).

⁹ Бахревский Владислав. Боярыня Морозова. М.: Астрель, 2013; Кожурин К. Я. Боярыня Морозова. М.: Молодая гвардия, 2012. (Жизнь замечательных людей: малая серия).

¹⁰ Бахревский Владислав. Никон. М.: Советский писатель, 1988; переиздания 1997, 2010, 2012.

Л. 2. Почтовая открытка от 11 октября 1947 г.
11 окт.
1947 г.

Многоуваж. т. Малышев!

Из Третьяковской галереи мне сообщили, что в работе Щекотова¹ о Сурикове есть упоминание о протопопе Аввакуме.

Всего лучшего.

С приветом.

Алтаев

Л. 3. Письмо от 26 апреля 1957 г.
26 апр.
1957 г.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

Я только что узнала, что Вы из-за болезни не приехали в Москву на день, посвященный памяти протопопа Аввакума. Мое глубочайшее уважение к Вам понудило меня написать Вам привет и горячо пожелать как можно скорее быть сильным и бодрым.

Все, что связано со старой Русью и с гением Аввакума для меня бесконечно дорого. Самое счастливейшее время для меня, (л. 3 об.) когда я свободно писала о старой Руси и когда, затворив двери, читала вслух, как поэму, замечательные строки Аввакума, дойдя до того, что стала думать тем языком, каким они были написаны.

Все это исчезло... Живя в Москве, куда я ездила, чтобы вобрать в себя старый быт и слышать настоящую русскую речь, я слышу и вижу только испорченный стиль и речи, и быта, опошленный газетными трафаретками. Исчез коло(л. 4)рит, как в речи, так и в быту, и в характере улиц. Снесены замечательные постройки, как Чудов и Вознесенский монастыри, так и церковь Успения, и Сухарева башня. Какая злая сила двигала руки и головы для этого уничтожения...

Я рада, что мне 85 лет и я недолго еще буду видеть это ненужное угодничество и вредительство... Я очень больна: у меня плохо сердце и ноги не хо(л. 4 об.)дят. В тележке везут по платформе, сажают в июне в вагон и везут за Ленинград в леса Псковской области на лето. Там у меня домик; там еще сохранилась даже археологическая сокровищница старых жальников...

Будьте здоровы. Всех Вам благ и спасибо за Вашу деятельность.

С сердечным приветом

Алтаев

Л. 5. Конверт со штампом Москва, 26.4.57.

Адрес: Ленинград 164. Набережная Макарова 4 (Тучкова набережн. прежде), Институт русской литературы АН СССР

Владимиру Ивановичу Малышеву

От Марг. Влад. Алтаевой.

Москва, К-25, Метрополь, 409.

Штамп Ленинграда 27.4.57.

Л. 6. Письмо от 27 августа 1957 г.
27 авг.
1957 г.

Лог. Маргарита Владим. Алтаева

Глубокоуважаемый и дорогой
товарищ Малышев!

Простите за обращение, благодаря незнанию Вашего имени-отчества, за сообщения, которые были бы Вам очень благодарна.

Позволяю себе тревожить Вас по одному общественному делу.

Я много лет провожу несколько месяцев в своем домике на Псковщине, родной для меня, так как мой отец и мои предки – псковичи. В этом году в Гослитиздате вышло 3-е издание (массовое) моих воспоминаний «Памятные встречи». В этой книге я описываю жизнь в Пскове в 85–86 гг., когда отец мой был режиссером драматич. труппы, а я, четырнадцатилетняя девочка, единственной переписчицей ролей

для театра, (л. 6 об.) и отец водил меня в частный музей купца Плюшкина, основан(ый) при его магазине «Красного товара», показывая мне древние монеты, предметы быта, драгоценности, рукописи, документы, собранные на гроши самородком, выходцем из народа Плюшкиным. Я это и описала в своей книжке.

В июне, перед отъездом моим в Лог, явился ко мне в Москве, в гостиницу Метрополь № 409, где я живу, внук коллекционера с слезною жалобой, что дело души его деда, скончавшегося в 1911 году, забыто, и имя его появилось в печати в первый раз после Революции только в моих «Памятных встречах», что даже в отчетах о Псковском музее «Паганкины палаты» нет имени Плюшкина. Он просил меня в следующем издании моей книги расширить (л. 7) главу о Пскове, чтобы достойно и подробно вспомнить имя и деятельность самородка, основателя Музея, а потом сюда, на Псковщину, прислал мне богатейший материал для выполнения задачи.

Я очень смущена: мне 85 лет, я очень слаба физически, двигаюсь только по комнате, из-за болезни ног и теряю зрение, так что все написанное мною не могу уже править и хотя пишу Вам сама, но перечитать написанное не смогу и при великолепных лупах и даже письма мне читают, как газеты и книги. Если бы Плюшкин-внук обратился ко мне, когда «Искусство» выпустило первое издание моих «Пам. встреч», (47 год), я была тогда сильна физически и всех (л. 7 об.) бы нужных людей старалась бы заинтересовать, — но что я могу теперь? Весною мне предложило из-во Детгиза, где я много лет работаю, свое шефство, и я сдала много рукописей необработанных и теперь не знаю, буду ли в состоянии еще чтонибудь написать. Из ранее сделанных работ предложила переиздать трилогию из «Разоренных гнезд», «Стенькиной вольницы» и «Взбаламученной Руси», под общим заголовком «Взбаламученная Русь». Мне думается, что вы кое что из этого знаете, так как у меня перед глазами здесь присланная Вами мне Ваша статья о протопопе Аввакуме с дорогим для меня автографом, который говорит о том, что Вам известна моя работа, где (л. 8) большое место отвожу и протопопу Аввакуму. Теперь уж нового мне не написать, и мои книги мне читают вслух другие.

Тем не менее, я не могу остаться глухой к просьбе Плюшкина-внука помочь. В присланных мне им² материалах много дореволюционных статей Алексева³, Модзалевского⁴ и других, снимки с старого Плюшкинского музея, фотографии основателя, умершего в 11 г. (родился в февр. 1837 г.) — целые сокровища.

Я узнала, что музей был продан после Октября внуками за довольно ничтожную сумму и разделен между Эрмитажем (монеты, документы, драгоценности) и Русским Музеем (иконы) и только ничтожная часть попала в Псков. Музей и даже не выставлена, а хранится в ящиках (л. 8 об.). Написала я Ник. Ларионову⁵ директору Пск. Музея (Псков, Некрасовская ул. д. 4) и получила от него книжечку — авторский подарок — обзор Пскова и окрестностей и сообщение, что в Музее хранится рукописная книга в кожаном переплете XVII и начала XVIII вв. — запись моего предка Акинфа Рокотова, о котором я ничего не знаю, и приглашение в Псков, куда, конечно, я не в силах поехать. А вскоре посещения меня учителями истории, писателями-псковичами с подношением альманаха псковичей и даже 36 девицами, окончившими псковскую школу. Все это меня тронуло до глубины души. Но дело не подвинуло и для увековечения памяти Плюшкина не дало ничего.

Сейчас я пишу Вам и Корнилову, Петру Евгеньевичу, (л. 9) в Ленинград. Вероятно Вы его знаете, — он профессор в Инст. им. Репина, график, был долго хранителем Русского музея и сторожем его в блокаду, и теперь живет там.

Прошу обоих помочь мне советом, возможно, делом: снести с Эрмитажем и Псков. Музеем, а может быть и написать что либо куда либо для того, чтобы вспомнили о самородке-псковиче. Ведь Сытин-же⁶ был отмечен даже пенсией при Советском правительстве, а Плюшкин при жизни ни гроша не получил за труд всей своей жизни.

Простите, что беспокою Вас, но я верю, что вы сделаете все зависящее от Вас, чтобы помочь в этом деле. На всякий случай — адрес внука Плюшкина: Плюшкин Леонид Николаевич Москва, Б-64. Путейский тупик, д. 5, кв. 13.

У меня на Псков большие виды и хочется добиться чегонибудь: в наших местах много могил-жальников, (л. 9 об.) о которых Минцлов⁷ еще в 90-х годах писал, говоря, что это очень интересные раскопки, есть очень древние, языческих времен; есть остатки городища, крестьяне развыкапывали интересные древние украшения, но никак не добиться археологических изысканий, хотя была здесь Тараканова⁸ и установила ценность того, о чем я говорю. Видно, не дожидаться правильного и реального интереса!

Еще раз простите за беспокойство.

Буду счастлива получить от Вас письмо. Я здесь до 20–25 сентября.

С горячим приветом

Алтаева.

Л. 10 конверт от 28.8.57.

Л. 11. Письмо от 18 сентября 1957 г.

18 сент.

1957 г.

Лог

Глубокоуважаемый Владимир Иванович.

Не умею выразить достаточно ярко той радости и той благодарности, которые довелось мне испытать от получения Вашего доброго, чудесного письма.

От всего сердца прежде всего благодарю Вас за все, что вы решили сделать для Плюшкина. Этот вопрос меня терзал все лето, и я счастлива теперь, что взялись за дело Вы. Верю, что имя Ф. М. Плюшкина зазвучит как во Пскове, так и вообще в стране.

У меня привычка все доводить до конца, что я сознаю должным сделать, и старческое бессилие и нахлынувшие болезни, мешающие помочь Плюшкину, меня мучили. Я ведь в свои 85 лет как-то сразу рухнула, теряю (л. 11 об.) зрение (сама не могу прочесть свои рукописи), а пишу легко, если не надо исправлять.

Все это очень тяжело. Потому с трудом написала очерк о Пскове в 85 году и, после проверки товарища-дочери, отдам М. И. Ульянову⁹ для альманаха «На берегах Великой». Собираюсь быть в Москве уже вначале октября (Москва, К-25, Метрополь, 409).

Мне хочется выразить Вам самую горячую благодарность за Ваше сообщение о впечатлении от моих «Разоренных гнезд», связанных с трагической страницей Вашей военной жизни. Горжусь Вашим впечатлением больше, чем рецензиями всех критиков.

Эта работа моя, вышедшая впервые в 1908 году, была одною из самых для ме(л. 12)меня дорогих по чувству радости и напряженного творчества. Я ездила в Москву для «ловли» языка на папертях церковей и на Сухаревке, а дома читала без конца вслух житие протопопа Аввакума. И никуда не ходила, чтобы не портить настроенности. Это было что то вроде молитвы... Пожалуй, ни одну работу я не делала с таким подъемом.

Если мои шефы Детиздата издадут ее, что я, конечно, не увижу уже из-за медлительности аппарата (том «избранного» моего они печатают уже 5 лет и дай Бог, чтобы выпустили в декабре), Вам придет книгу моя дочь.

Но я, приехав в Москву, разберу свои книги и м. б. (л. 12 об.) найду еще один том из изданного позднее первого издания, тогда немедленно пришлю его Вам, а, м. б. найду и первое. Во всяком случае, сделаю все, чтобы послать Вам книгу, желание иметь которую доставляет мне гордую радость!

От всего сердца желаю Вам больше сил и здоровья и мечтаю когда нибудь Вас увидеть.

Всегда благодарная

Алтаева

Л. 13. Конверт 20.9.57 Лосицы — Ленинград 22.9.57

Заказное.

Ленинград 164

Набережная Макарова 4

Институт литературы АН СССР Русский отдел

Владимиру Ивановичу Малышеву

От М. В. Алтаевой. П/о Лосицы Псков. обл., Лядского района, поселок Лог

С левого края синим карандашом запись «есть об Аввакуме», вероятно, В. И. Малышева.

Л. 14. Письмо от 9 мая 1958 г.

9 мая

1958 г.

Дорогой и глубокоуваж. Владимир Иванович!

Сердечное спасибо Вам за память обо мне. Поздравление юбилярше я пошлю во время; не забыла и своё обещание послать Вам мои старые «Разоренные гнезда».

К сожалению, у нас издательства «тихо поспешают», и чтение моих старых работ тормозится недосугом, а пока работают над выпуском моих художников эпохи итальянского Возрождения. У себя я нашла только один экземпляр «Разор. гнезд», который должна передать для чтения, вернее, для работы, в из-во, но на самых ближайших днях мне доставит эту книгу моя приятельница, и тогда я сейчас же пошлю ее Вам, — она обещала придти ко мне с книгой не позже 3–4 дней, а сама я зайти к ней не могу, т. к. совсем

стала развалиной в свои 85 лет: у меня тромбо-флебит, позволяющий мне с трудом передвигаться, опираясь на палку, лишь по комнате, и меня одевают и причесывают. Кроме болезни ног, мучительной днем и ночью, от кот. еще не нашли средств, у меня плохо с сердцем и, главное — я теряю зрение. Желая быть логичной, делаю все, что велят врачи, и (л. 15) даже лечусь у одной знаменитости — окулистки-гомеопата от катаракта, хотя в гомеопатию так-же верю, как в существование лешего. А главное — привожу в порядок свои дела для дочери, которая по натуре инертна, хотя и, кроме актерской работы 25 лет, параллельно работала в литературе. И сейчас у нас с нею вместе книга в «Мол. гвардии», — на днях подпишем договор.

Мне очень тяжело, что я не могу читать даже мною написанного, а готовлю II том «Памятных встреч», получила из Вашего Пушк. дома свои 2 письма из архива Альмедингена¹⁰, относящиеся к началу 905 года. Кроме того Отдаю руко(л. 15 об.)писи новые для обработки, что очень меня печалит.

Союз Пис. постановил издать 3 тома моих сочинений, — тоже приходится думать, — что выбрать... А сил нет, и доктора настаивают, чтобы я не работала.

Все это пишу, чтобы Вы извинили меня за промедление. Хочу уехать, во что бы то ни стало, к началу июня к себе в Псковщину. Кстати: Псков меня обласкал и приголубил общественно, жаль только, что ничего не сделал для Плюшкина.

Кончаю письмо, чтобы не затруднить Вас чтением. Для меня очень дорого каждое Ваше слово.

Преданная Вам

Алтаева

Л. 16. Письмо от 9 октября 1958 г.

9 окт.

1958 г.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

Мое сознание, быть может, толкнуло меня побеспокоить Вас своим письмом. Если я сделала ошибку и затруднила Вас, — простите великодушно.

Постараюсь яснее объяснить мотивы.

Мне 86 лет. Первый свой литопыт я напечатала в 1889 г. и теперь «закругляюсь». Девочкой 13ти лет я была «коренной» переписчицей пьес и ролей Псковского театра и, работая ночи напролет, (л. 16 об.) считала себя счастливой, что хожу в театр, знаю заранее роли и не стою почти ничего родителям, благодаря заработку. Отсюда у меня сохранился разборчивый почерк даже теперь, когда я потеряла зрение, пишу по инерции, видя строчки, но не имея возможности прочесть даже себя, не только книгу, вертя в руках свои собственные книжки и не зная, что там написано / напечатано — так и пишу эти Вам письма

Меня вынуждает неумемная любовь к историческим образам, ко(л. 17)торыми я когда-то жила, живу, пожалуй, по воспоминаниям и теперь.

Логика говорит, что жить мне осталось немного, и я об этом не жалею. Так много видено, пережито и сделано, по мере сил. Пора и на покой, тем более, что я очень слаба, почти потеряла ноги (чуть двигаюсь по комнате с палкой) и каждый год пугаю уже давно близких, что умираю. Спасают, и снова скриплю...

Вот и хочется, чтобы любимое детище снова увидело свет. Я говорю о моей книге «Разоренные гнезда», где я со страстью, (л. 17 об.) о которой я Вам уже писала в прошлом году, в 1908 году вызвала к жизни Аввакума. Ночью читала я вслух «Житие протопопа Аввакума и ездила в Москву специально слушать простонародный московский чистый говорок на паперти церкви и на Сухаревке, вставая еще за-темно. Какое это было счастье!

Я уже писала Вам об этом из своего уголка Пск. обл. Лога, а от Вас получила дорогое мне письмо о том, как Вы брали мою книжку на фронт и читали солдатам и как у Вас (л. 18) ее украли вместе с вещами, когда Вы были ранены. Я и послала Вам эту мою книжку по Вашему желанию.

У меня много написано, — в последнее время главным образом воспоминания. Они распродаются сразу большими тиражами. Но одну, желанную, я не могу переиздать, это «Разоренные гнезда», хотя я лично, как и многие, находят ее написанной удачнее других. Дело в том, что она создана и печаталась когда-то в «Библиотеке подростков», а теперь (л. 18 об.) общественность больше, чем хулиганства, грабежей, мошенничества и даже убийства боится для подростков церкви и религии.

По моему, это глубокое заблуждение. Если отрицать веру в Бога, то нельзя отрицать народный эпос, поверья, наконец, мифологию. И если изучают мифологию греков, то почему обойти изучение то, чем жил и во что верил наш народ?

Мне страшно, когда я сталкиваюсь с окончившими среднюю школу, которые не знают исторических причин многих па...¹¹ (л.19) родины и, читая классиков, многого не понимают. Этим смущены и изда-

тельства, но им «приказано» свыше, и они ничего не могут поделать, По этому теперь, когда ко мне, как к писательнице, относятся с редким вниманием и получено распоряжение Минист. Народ. просв. «печатать Алтаева», Детгиз смущенно отказывается выпустить «Разоренные гнезда» с Аввакумом в центре.

Надо сказать, что в двадцатых годах была выпущена бумага — индекс (л. 19 об.) запрещенных и разрешенных книг случайными умниками с очень неумной и мало развитой председательницей, заменившей заболевшую умную и образованную, в нем я была запрещена в компании известных и лестных имен: Андерсена, Жюль Верна, Густава Эмера¹², Май Рид, Купер и даже социалист Плеханов, на трудах которого строили свое новое учение коммунисты.

Правда, как только Н. К. Крупская выздоровела, индекс был отменен и по(л. 20)явился новый с восстановлением вычеркнутых имен, но дело уже было сделано: ретивые библиотекари успели выкинуть из книгохранилищ помеченное в индексе, и потом некоторые книги с трудом за большие деньги я доставала у букинистов. Исчезла и моя книга, переизданная, правда, в маленьком тираже в собрании моих сочинений в 1928 г. Она сейчас же разошлась, и теперь, когда я представила ее Детгигизу (Так!), моим «шефам», очень хо(л. 20 об.)рошо ко мне относящемуся, они смущенно сказали, что не могут издать, что не от них зависит и объяснением служил протопоп Аввакум.

Простите, что я пишу это Вам и прошу подумать, нельзя ли не только помочь мне издать эту книгу, но повлиять на тех, кому надлежит ведать умами людскими, что нельзя плевать на «мифологию» русского народа, изучая Будду, богиню Кали¹³, Гермеса и Венеру и т. п. Это дело (л. 21) общественное.

Для себя же я очень прошу Вас подумать и придумать крепкую и серьезную рекомендацию моего Аввакума в какое-то другое издательство не столь щепетильное и работающее в перчатках антирелигии, как Детгиз. (Он меня, повторяю, охотно печатает и очень ко мне расположен). М. б. вопрос можно поднять в министерстве или Ц. К.? М. б. быть в отдельных издательствах «Советский писатель», «Молодая гвардия»? М. б. в Со(л. 21 об.)юзе Писателей у Соболева¹⁴ (он относится ко мне хорошо). Может быть, в нескольких местах?

Простите меня, что я загружаю Вас, но я считаю: 1) это дело общественным; 2) уходя с нашей планеты, я хочу порадоваться, что моя любимая мысль не умерла, что моя работа, кот. я так любила, будет жить.

Еще раз простите. Все, что есть в душе доброго, — Вам.

Преданная

Алтаева

(меня зовут Маргарита Владим)

Л. 22. Письмо от 26 октября 1958 г.

26 окт.

1958 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Иванович!

1 ½ недели, если не больше, я послала Вам свое мучительно тревожное письмо о судьбе Аввакума, столь несправедливой и легкомысленной, и не получила никакого ответа.

Я не допускаю мысли, что Вы отнеслись к моему письму, учитывая мой матерьяльный интерес. Он для меня стоит в конце, на последнем плане, т. к. я совершенно обеспечена (л. 22 об.) *изданием?* моих многочисленных и хорошо расходящихся книг, да к тому же и 87 лет, и мысли иного порядка не заставляют меня искать ни лишнего успеха, ни лишних приобретений. . . Но мне больно, что Вы, глубоко чтящий протопопу Аввакума, как нашего учителя языковедения, ни одним словом не обмолвились на мой скорбный вопль.

Позвольте мне пе(л. 23)рестать страдать в этом направлении. Я слишком Вас уважаю и жду теплого человеческого слова.

Всегда Ваша сторонница и поклонница,

Алтаева.

Л. 24 Конверт письма, штамп Москва 27.10.58

Заказное

Ленинград 164

Набережная Макарова 4

Институт русской литературы АН СССР Рукописный отдел

Владимиру Ивановичу Мальшеву

От М. В. Алтаевой. Москва Котельническая набережная, Высотный дом, корп. Б, кв. 107, тел. 67-43-26

Л. 25 (небольшой лист тонкой бумаги)

Заявка на переиздание мною сделана в Детгиз; как будто хотят издать; вопрос идет или об одной книге, или о трилогии, с купюрами. Но в из-вах все «тихо поспешает» годами; моя последняя книга со-
оружалась 5 лет.

Алтаева

Приписка: См. на обороте

(л. 25 об.) До 5^{го} июня я в Москве; летом: П/о Лосицы, Псков. обл. Лядского района, поселок Лог.
Алтаева

Примечания

1. Речь идет, вероятно, о книге «Картины В. И. Сурикова. Очерки Н. М. Щекотова». М. — Л., 1944.
2. Написано над строкой.
3. Алексеев В. А. Плюшкинский музей. Псков, 1911.
4. Модзалевский Б. Л. Музей Ф. М. Плюшкина во Пскове // Литературный вестник. 1903. Т. 6. Кн. 7–8. С. 225–229.
5. Маргарита Владимировна ошиблась, директором Псковского музея в 1955–1963 гг. был Иван Николаевич Ларионов.
6. Сытин Иван Дмитриевич (1851–1934) — крупнейший отечественный издатель, о нем Маргарита Владимировна пишет в книге воспоминаний «Памятные встречи». В издательстве И. Д. Сытина был переиздан в 1914 г. роман Ал. Алтаева «Разоренные гнезда».
7. Минцлов Сергей Рудольфович (1870–1933) — историк, писатель, автор исторических романов, участник многих археологических экспедиций, собиратель книг и древностей.
8. Тараканова Сусанна Андреевна — известный советский археолог, автор многочисленных статей и книг, посвященных археологии и истории Пскова.
9. Ульянов Михаил Иванович (1896–1963) — псковский писатель, журналист.
10. Альмединген Алексей Николаевич (1855–1908) — российский офицер, издатель, редактор, журналист.
11. В рукописи далее нераборчиво.
12. Густав Эмар (1818–1883) — французский писатель, автор приключенческих романов, один из классиков жанра вестерн в литературе.
13. В индуистской мифологии Кали — одна из грозных ипостасей великой богини-матери Девы, жены Шивы; олицетворение грозного аспекта его божественной энергии, она также символизирует и силу времени, его течение и вечность.
14. Соболев Леонид Сергеевич (1898–1971) — советский писатель, в 1957–1970 г. был председателем Правления Союза писателей РСФСР.

УДК 821.161.1.0

О. А. Неклюдова
Москва, Россия

К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА НА ПРОЗУ В. КАВЕРИНА 1920-Х ГГ.

В данной статье рассматривается влияние искусства немецкого экспрессионизма (литературы и кино) на раннее творчество В. Каверина. О популярности немецкого экспрессионизма в переводной литературе 1920-х годов свидетельствуют высказывания Е. Замятина, Ю. Олеши, резонанс в периодике. Рассказы и повести Каверина обнаруживают переклички с творчеством Г. Майринка и Л. Перуца, а также с известными кинокартинами Р. Вине и Ф. Ланга как на стилистическом, так и на сюжетном уровнях.

Ключевые слова: немецкий экспрессионизм, реминисценции, синтез искусств, В. Каверин, Г. Майринк, Л. Перуц

O. A. Neklyudova
Moscow, Russia

TO THE QUESTION OF INFLUENCE OF GERMAN EXPRESSIONISM ON V. KAVERIN'S PROSE IN 1920-s

This article deals with the influence of German expressionism (literature and films) on early works of V. Kaverin. The popularity of German expressionism in translated literature of 1920-s is confirmed by statements of E. Zamyatin, Yu. Olesha and by the resonance in press. The plot and style of stories by V. Kaverin appear to be influenced by G. Meyrink and L. Perutz, and also the popular films by R. Wiene and F. Lang.

Key words: German expressionism, reminiscences, synthesis of the arts, V. Kaverin, G. Meyrink, L. Perutz

В начале своего творческого пути Вениамин Каверин входил в группу «Серрапионовы братья». Он принадлежал к ее западному крылу, которое связывало надежды на обновление литературы с усилением роли сюжета, предлагая учиться мастерству сюжетосложения у западного искусства [4, с. 52–53].

1920-е годы в России характеризует всплеск интереса к переводной литературе. Многих современников Каверина привлекало фантастическое начало в новой европейской литературе, поскольку оно мыслилось очень своевременным, передающим тот «сдвиг», который привнесла в жизнь революция (об этой тенденции пишет Замятин в статье «Новая русская проза» [4, с. 138]). В периодике даже возникают опасения, что «нашему литературному рынку угрожает опасность колонизации», ведь «переводная литература кладет туземную на обе лопатки» [1, с. 67]. Е. Замятин, Ю. Олеся в своих статьях и воспоминаниях пишут о популярности такого нового направления, как немецкий экспрессионизм: многие зачитывались произведениями Густава Майринка, Франца Верфеля, Лео Перуца, а молодым писателям еще и было вероятно сложно не попасть под обаяние их творчества [4, с. 139; 17, с. 443]¹.

Нам представляется, что начинающий писатель Каверин в своей новеллистике 1920-х гг. ориентируется не только на классическую европейскую, но и на современную переводную литературу, а именно на немецкий экспрессионизм, для которого характерен, в том числе, интерес к мистике. В этой связи может быть значимым прозвище, данное Каверину «серрапионами», — брат Алхимик.

Но, пожалуй, все же самые яркие черты ранних рассказов Каверина — занимательный, авантюрный сюжет (В. Шкловский в «Сентиментальном путешествии» называет Каверина «механик — сюжетный конструктор» [21, с. 306]), а также многочисленные отсылки к русской и западноевропейской литературе — то, что Каверин позже назовет книжностью [6, с. 246].

О своих студенческих временах Каверин пишет, что «с головой был погружен в чтение русской, западно-европейской и восточной литератур» [6, с. 244]. В ранних рассказах («первых шестнадцати, оставшихся в рукописи»), по его словам, «можно найти подражания Бунину и Белому, Гофману и Эдгару По» [8, с. 9].

Казалось бы, ориентация на поэтику Гофмана подразумевается уже в выбранном группой названии — «Серрапионовы братья», однако это не совсем так. Писатели не ставили задачей продолжать традиции немецкого классика, можно найти даже утверждения об обратном: например, Шкловский в «Сентиментальном путешествии» пишет, что «Гофманом “Серрапионы” не увлекаются, даже Каверин; скорей уже Стивенсоном, Стерном и Конан Дойлем» [21, с. 306]. Характерно высказывание М. Кузмина: «Здесь очень шумят и явочным порядком все наполняют так называемые “Серрапионовы братья”. Гофмана, конечно, тут и в помине нет» [13, с. 163]. И сам Каверин вспоминает, что «напрасно <...> просил своих товарищей преисполниться глубоким значением Гофмана»: «Серрапионовы братья были бесконечно далеки от гофмановских “Серрапионовых братьев”. Это были люди, прошедшие войну, видевшие революцию или участвовавшие в ней и думавшие не о превращениях реального мира в нечто фантастическое, а о том, чтобы отразить этот реальный мир в своих произведениях» [5, с. 81].

Но все-таки в случае с Кавериным о влиянии Гофмана говорить можно и нужно, и об этом свидетельствуют даже прямые отсылки. Например, первый сборник Каверина — «Мастера и подмастерья» (1923) — своим названием восходит к одному из циклов рассказов в романе Гофмана «Серрапионовы братья» — «Мейстер Мартин-Бочар и его подмастерья». К гофмановскому сюжету писатель открыто обращается в рассказе «Пурпурный палимпсест» («А тень и отраженье в зеркале, соединившись законным браком, станцевали чудесный танец в честь Амадея Гофмана» [9, с. 19]), а в «Хрониках города Лейпцига за 18... год» героя зовут Ансельм, как и героя «Золотого горшка».

Отметим, что уже в сознании современников Каверин ассоциировался с немецкой культурой. Б. Эйхенбаум, считавший, что современный русский писатель стал «странником по чужим народам и городам», возводит творческую манеру Каверина к немецким корням («Каверин пишет так, как будто он думает по-немецки» [19, с. 368]). Эта мысль встречается и в современной Каверину критике: «Самый язык Каверина отлично выдержан в тоне стилизованного перевода с немецкого, доведенного до нарочитых и оттого комических немецких мещанских прозаизмов» (в качестве примера приводится фраза из «Хроники...»: «старухи... говорили... о своих хозяйственных соображениях») [2, с. 222]. Немецкий колорит рассказов Каверина «Пурпурный палимпсест», «Хроника города Лейпцига за 18... год», «Пятый странник» проявляется уже на уровне ономастики: действие происходит в Кельне, Данциге, Геттингене, Лейпциге, Шмалькальдене и Штральвальде, героев зовут Вурст, Кранцер, Швериндох и т. д. Кроме того, выбор сюжетов и приемов также роднит перечисленные рассказы Каверина с немецким романтизмом. Так, можно утверждать, что соединение фантастики и быта, отличавшее, по мысли Замятина [4, с. 138–139], современ-

¹ Исследователи находят переклички с произведениями немецких экспрессионистов в творчестве М. Булгакова, Ю. Олеши, А. Чаянова [см. 11; 12, с. 90–100; 20, с. 70; 16].

ную русскую литературу, в том числе рассказы Каверина, восходит не только к поэтике Гофмана, но и к литературе немецкого экспрессионизма, развивавшей традиции немецкого классика².

Переключки между искусством немецкого экспрессионизма и рассказами Каверина можно обнаружить не только на уровне техники, стиля, но и на сюжетном уровне. Рассказ «Пятый странник» (1923) состоит из четырех частей-книг, в каждой из которых рассказывается о путешествии и поисках одного из героев. Это желающий оживить гомункулюса схоласт Освальд Швериндох, а также сын стекольщика Курт, который мечтает обрести себя, перестать быть прозрачным, шарлатан Гансвурст, который ищет золотоносного осла, и Иоганн Фауст, который, конечно, пытается получить философский камень. Пятым странником оказывается сам повествователь, хозяин театра марионеток, который называет себя «человеком из глины»: «Я не был рожден человеком из глины и стал таковым очень недавно, по-видимому, в октябре прошлого года или около того... <...> ...я бы мог рассказать о том, что в одном из самых прекрасных городов Советского Союза живут и часто встречаются десять человек, которые и не подозревают даже, что они сделаны из самой лучшей глины. Но я этого не скажу, потому что я скромнен и молчалив по природе» [10, с. 439]. Если в историях четырех странников мы видим отсылки к «Фаусту» Гете, сказкам братьев Гримм («Столик-накройся, золотой осел и дубинка из мешка») и В. Гауфа («Холодное сердце»), то образ пятого странника, очевидно, восходит к роману Г. Майринка «Голем» (роман был издан в России в 1922 г. в переводе Д. Выгодского).

Рассказ «Пурпурный палимпсест» (1922) можно было бы назвать мистическим: по его сюжету после ночного происшествия (столкновения кареты и повозки) и последующего краткого разговора два героя — переплетчик Кранцер и ученый Вурст — меняются своими специальностями, ремеслами и забывают о своей прежней жизни. Думается, подобная коллизия могла быть навеяна романом Г. Майринка «Голем», в котором воссоздается двоящаяся реальность яви и сна, морока. Сюжет романа представляет собой сон, который привиделся рассказчику. Кто этот рассказчик, неясно, потому что он случайно обменялся шляпами с неким Атанасиусом Пернатом, и ему снится, что он и есть резчик камней Пернат, живущий в еврейском квартале Праги. Способность героя к перевоплощению в другого человека сближает «Пурпурный палимпсест» и «Голем». Но если в «Големе» фантастика мотивирована сном, то в рассказе Каверина — магическим предсказанием, начертанном в пурпурном палимпсесте. В этом смысле рассказ Каверина может показаться едва ли не более мистическим, чем роман Майринка. Однако при помощи мистического сюжета Каверин создает притчу о выборе главного дела жизни: по словам писателя, ему «хотелось заставить читателя задуматься над идеей призвания, которую трудно постигнуть, потому что для этого надо понять себя, оценив пристрастия, подчас крепнущие годами» [7, с. 437]. Мистический колорит в творчестве Майринка, напротив, самоценен и возникает прежде всего потому, что эта тема близка писателю.

Типологические сходства между фантастическим рассказом «Бочка» (1923) Каверина и рассказами Майринка из сборника «Лиловая смерть» (издан в России в 1923 г.) уже отмечались О. Костанди: «...все они строятся на парадоксальной основе, подчеркивая иррациональность бытия, приобретая почти анекдотическое звучание» [12, с. 97]. Думается, наиболее показательной в плане возможного диалога писателей будет параллель между «Бочкой» Каверина и «Черным шаром» Майринка. В центре обоих рассказов — некое необычайное научное открытие (к герою «Бочки» попадает завещание с таинственным чертежом, напоминавшим бочку; в рассказе Майринка же показано мероприятие, на котором демонстрируются свойства недавно открытого в Индии чудесного вещества, обладающего волшебными свойствами: оно фиксирует «мысленные образы», воплощает в материальный образ «ясные картины воображения» [15, с. 223]). Разгадка чертежа и последующие действия героев в рассказе Каверина приводят к концу света. Оказывается, что в винной бочке, изображенной на чертеже, заключен весь мир. И когда герой, сэр Мэтью, догадывается об этом, он решает взорвать бочку, чтобы «добраться до <ее> наружной поверхности и исследовать мир извне» [9, с. 64]. Это стремление оборачивается катастрофой — на героев с огромной скоростью летит небо, которое давит их. И финал рассказа Майринка также апокалиптичен. Один из участников эксперимента порождает в колбе с веществом черный шар, превращающийся в черную дыру, «абсолютное, математическое ничто» [15, с. 226], поглощающее все вокруг.

В рассказе «Бочка» и в повести «Большая игра» (1923) немецкий колорит уступает место английскому. Повесть «Большая игра» имеет детективную подоплеку, что позволило современной критике увидеть в ней намек на «шерлок-холмщину» [18, с. 84].

По сюжету один из героев, востоковед Панаев, получает от правителя Эфиопии завещание о передаче престола своему внуку, которое впоследствии заинтересовало Британию (очевидно, рассчитывавшую

² Упомянем в этой связи высказывание Р. Шора: «Рассказы Мейринка вполне заслуживают названия неоромантических, возрождая формы великого сдвига немецкой поэзии прошлого века» [22, с. 244].

на другого претендента на престол). Чтобы найти документ, посольство обращается за помощью к спец-агенту Стивену Вуду, который отправляется в Петербург и выслеживает там Панаева.

Один из эпизодов повести разворачивается в опиумном притоне, в который Вуд отправляется вслед за Панаевым. Там, под воздействием опиума, у него начинаются галлюцинации. Опиумная тема уже была известна английской литературе XIX в. — можно назвать имена Т. Де Куинси («Исповедь англичанина, употребляющего опиум» (1822)), Р. Киплинга («Ворота ста печалей», сб. «Простые рассказы с гор» (1888)), но соединение этой темы с детективным сюжетом, интерес к разнообразным видениям, мистическим снам были характерны для немецкого экспрессионизма. Эпизод в опиумном притоне перекликается (но, скорей всего, остается лишь типологически близким) с романом Л. Перуца «Мастер Страшного суда» (1923, издан в России в 1925 г.). В нем также имеет место детективная интрига: в романе происходит череда загадочных самоубийств, а в ходе расследования выясняется, что убийца обладает следующими чертами: он очень толст, не выходит из дома, говорит по-итальянски, вероятно, совершает свои действия путем гипноза. Повинной в смерти героев в итоге оказывается книга, гигантский фолиант, в которой по-итальянски был записан рецепт снадобья, вызывавшего ужасные видения, видения Страшного суда, из-за которых герои убивали себя. То, что в романе Перуца было главным сюжетным ходом, у Каверина остается лишь эпизодом, однако эти произведения роднит попытка изобразить состояние человека, находящегося под воздействием сильных средств, показать галлюцинацию «изнутри».

Нам представляется, что детективный сюжет повести Каверина мог возникнуть под влиянием не только английского детектива в духе Конана Дойля, но и кинематографа немецкого экспрессионизма 1920-х гг.

Герой повести Стивен Вуд — шпион, авантюрист и шулер, возомнивший себя сверхчеловеком, божеством; он одержим идеей переустройства мира по образцу Регенсдорфской тюрьмы. Образ Вуда может восходить, например, к образам доктора Мабузе и доктора Калигари, персонажам популярных в России 1920-х гг. фильмов немецкого экспрессионизма: «Доктор Калигари» Р. Вине (1919) и «Доктор Мабузе, игрок» Ф. Ланга (1922). Все они, как и герой повести Каверина, аферисты и фанатики, безумцы, одержимые манией величия.

С кинематографом 1920-х гг. «Большую игру» может роднить и еще одна коллизия: чтобы получить завещание, агент Стивен Вуд перевоплощается в фокусника и выманивает у Панаева документ. В кино того времени часто встречаются образы фокусников и — шире — людей наделенных необычными, экстрасенсорными способностями: доктор Мабузе владеет техникой гипноза; доктор Калигари представляет публике на ярмарке сомнамбулу, которая может предсказывать будущее (затем ее руками он организовывает серию убийств); стоит вспомнить фильмы ФЭКСов, появившиеся уже после повести Каверина, например, «Чертовое колесо» (кстати, по мотивам повести Каверина «Конец хазы»). В нем главарем банды является Человек-Вопрос, фокусник-иллюзионист, вовлекающий героя сначала в цирковую игру, а потом превращающий его в соучастника преступлений. Образ Человека-Вопроса — находка режиссера, в повести Каверина нет такого персонажа (или персонажа, выполняющего схожую функцию). Вероятно, этот персонаж не случайно появляется именно в кино: иллюзионисты в начале века выступали между киносеансами (и становились в некотором смысле их частью) [3: 104].

В фильме «Доктор Мабузе, игрок» один из героев, прокурор, обходит игровые клубы, пытается раскрыть серию карточных мошенничеств, инициированных гипнотизером-доктором. Доктор гримируется, поэтому узнать его не просто, прокурор преследует доктора и попадает в нелепые ситуации. В повести Каверина видим возможные переклички с сюжетом фильма: Стивен Вуд ищет Панаева по «игорным притонам», поскольку известно, что он оставил науку и играет в карты. Оознавательные черты Панаева — хромота и отсутствие руки — не сразу наводят сыщика на след: среди профессоров-востоковедов не оказывается ни одного однорукого, а мысль о протезе приходит Вуду не сразу. Впрочем, соотношение персонажей у Каверина иное, чем в фильме: если прокурор преследует опасного преступника, то Вуд сам, как уже было сказано, близок типу кинематографического злодея.

Итак, прозу Каверина 1920-х гг. можно воспринимать как мастерскую писателя, в которой он осваивает приемы приключенческой литературы, оттачивает сюжетные схемы, разрабатывает фантастические образы и мотивы — в том числе под влиянием литературы немецкого экспрессионизма и нового искусства кино. Творчество Каверина с немецким экспрессионизмом сближают катастрофизм мироощущения, парадоксальность и даже мистицизм, у Каверина поданный, правда, в игровом ключе. Сюжетные параллели с западноевропейской литературой и кино подкрепляют гипотезу о влиянии немецкого экспрессионизма на раннего Каверина.

Литература

1. Асеев Н. Ключ сюжета // Печать и революция. 1925. Кн. 7. С. 67–88.
2. Браун Я. Десять странников в осязаемое «ничто» // Сибирские огни. 1924. № 1. С. 201–240.
3. Буренина О. Крэкс, ФЭКС, пэкс (О фокусах и фокусниках в киноэкцентрике ФЭКС) // Морфология дискурса лжи в литературе и культуре: В 2 ч. Под ред. Н. А. Ермаковой. Новосибирск: Издательство НГПУ, 2013. Ч. I. С. 98–112.
4. Замятин Е. Новая русская проза // Е. Замятин. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Лица. М.: Русская книга, 2004. С. 125–139.
5. Каверин В. «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» // Серапионовы братья. Антология: Манифесты, декларации, избранная проза, воспоминания. М.: Школа-Пресс, 1998. С. 72–116.
6. Каверин В. О пользе книжности // В. Каверин. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. С. 244–247.
7. Каверин В. Освещенные окна // В. Каверин. Избранные произведения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 2.
8. Каверин В. Очерк работы // В. Каверин. Очерк работы. Открытая книга. Литературные заметки. Избранные письма. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 5–30.
9. Каверин В. Пурпурный палимпсест. М.: Аграф, 1997.
10. Каверин В. Пятый странник // Серапионовы братья. Антология: Манифесты, декларации, избранная проза, воспоминания. М.: Школа-Пресс, 1998. С. 438–475.
11. Костанди О. К проблеме западных источников романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаковский сборник. П. Таллинн. 1994, 1997. С. 37–46.
12. Костанди О. Раннее творчество В. Каверина как литературный и культурный феномен. Таллинн, 2001.
13. Кузмин М. Письмо в Пекин (1922) // М. Кузмин. Условности. Статьи об искусстве. Петроград: Полярная звезда, 1923. С. 162–168.
14. Лунц Л. На Запад! // Серапионовы братья. Антология: Манифесты, декларации, избранная проза, воспоминания. М.: Школа-Пресс, 1998. С. 42–54.
15. Майринк Г. Черный шар // Майринк Г. Кабинет восковых фигур. Рассказы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 221–227.
16. Мейринк // Булгаков. Энциклопедия. М.: Эксмо: Алгоритм: Око, 2005. С. 496–509.
17. Олеша Ю. Ни дня без строчки // Ю. Олеша. Избранное. М.: Гудьял-Пресс, 1999.
18. Северин Е. Вениамин Каверин // Печать и революция. 1929. Кн. 1. С. 83–91.
19. Эйхенбаум Б. О Шатобриане, о червонцах и русской литературе // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 366–369.
20. Чудакова М. Мастерство Юрия Олеша. М.: Наука, 1972.
21. Шкловский В. Сентиментальное путешествие. СПб.: Азбука-классика, 2008.
22. Шор Р. [рецензия] Густав Мейринк. Летучие мыши. «Петроград». Петроград — Москва. 1923 г. Библиотека художественной литературы. Стр. 122. // Печать и революция. 1923. № 6.

УДК 069.8

Д. М. Нечипорук
Невель, Россия

НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Н. Я. МАНДЕЛЬШТАМ В ПСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ИНСТИТУТЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ)

В статье изучаются неисследованные эпизоды биографии Надежды Мандельштам. Автор раскрывает причины ее переезда в Псков в 1962 году. В статье также исследуется преподавательская и исследовательская работа Мандельштам в Псковском государственном педагогическом институте в 1962–1964 годах.

Ключевые слова: Н. Я. Мандельштам, Т. С. Фисенко, историко-филологический факультет, факультет иностранных языков, Псковский государственный педагогический институт.

D. M. Nechiporuk
Nevel, Russia

NADEZHDA MANDELSTAM AS A TEACHER AND RESEARCHER AT PSKOV STATE TEACHERS TRAINING INSTITUTE (BASED ON THE PSKOV REGION STATE ARCHIVE)

The article deals with the unexplored episodes of the biography of Nadezhda Mandelstam. The author reveals the actual reasons of her moving to Pskov in 1962 as well as investigates Mandelstam's teaching and research experience in the Pskov State Teachers Training Institute in 1962–1964.

Key words: N. Ya. Mandelstam, T. S. Fisenko, Department of history and philology, Department of foreign languages, Pskov State Teachers Training Institute.

Псковский период жизни Надежды Яковлевны Мандельштам (с осени 1962 г. по лето 1964 г.) неоднократно являлся предметом внимания исследователей. В ряде работ, посвященных истории вуза и факультета иностранных языков, вкратце упоминается о ее преподавательской деятельности [7, с. 295; 15, с. 179-180, 17, с. 11]. Ближайшие подруги и коллеги Н. Я. Мандельштам по историко-филологическому факультету Софья Менделевна Глускина и Лариса Яковлевна Костючук оставили воспоминания о ней и ее жизни в Пскове [2; 3, с. 13; 6, с. 400–407]. Кроме того, Л. Я. Костючук опубликовала документы из архива Псковского педагогического института о приеме на работу и увольнении Н. Я. Мандельштам [6, с. 408–418].

Предлагаемая читателю подборка документов и их фрагментов из архива Псковского пединститута, хранящихся в Государственном архиве Псковской области, дополняет публикацию Л. Я. Костючук. Обнаруженная нами деловая документация, связанная с научно-педагогической деятельностью Н. Я. Мандельштам, позволяет лучше изучить повседневную обстановку, в которой ей приходилось работать. Эти документы позволяют также лучше понять содержание ее писем из Пскова, в которых она описывает реалии местной жизни. Особенно показательны в этом отношении планы научно-исследовательской работы кафедры иностранных языков, согласно которым Н. Я. Мандельштам должна была написать научные статьи по проблемам глагольного управления в индоевропейских языках, но так этого и не сделала. Изучение кафедральной документации позволяет сделать вывод о том, как мало заботил Н. Я. Мандельштам бюрократический аспект работы в вузе (не предоставила отчета о работе, не оформила в письменном виде доклад и т. д.). На фоне важных для Н. Я. Мандельштам событий, судьба которых решалась в Москве, — выход книги стихов поэта и вопрос о столичной прописке — служебная рутинка, кажется, мало интересовала ее. Так, она писала своей воронежской подруге Н. Е. Штемпель: «Мне странно, что я в Пскове. Это просто непонятно, зачем это. В Москве у меня миллион дел, связанных с Осей, а здесь я как бы на покое. Глупо. Хотя бы вышла книга...» [13, с. 148]. Помимо преподавания, много сил отнимали «Воспоминания», о работе над которыми знали только самые близкие знакомые. В Пскове у нее сложился свой круг знакомых, в который входили преподаватели филологического факультета С. М. Глускина, Л. Я. Костючук, Е. А. Маймин и его жена Т. С. Фисенко, работавшая вместе с Н. Я. Мандельштам на кафедре иностранных языков в 1962/63 уч. году, заведующая кафедрой философии М. Г. Дюкова и заведующая библиотекой института Л. М. Курбатова. Помимо коллег по институту Н. Я. Мандельштам была близка с семьей священника Сергея Желудкова [8, с. 780].

«Почему Псков?» [10, с. 244]

Исследователи мало обращали внимание на внешние обстоятельства, способствовавшие получению Н. Я. Мандельштам ставки старшего преподавателя на историко-филологическом факультете ПГПИ. После выхода на пенсию в 1958 г. очень быстро выяснилось, что прожить на нее сложно. Однако налаживать жизнь в новом провинциальном городе Н. Я. Мандельштам уже не хотела. А вот устроиться в вуз через проверенных знакомых она была не против. Летом 1962 г. Н. Я. Мандельштам через своего близкого друга по Ульяновскому пединституту, востоковеда И. Д. Амузина, познакомилась с его свояченицей С. М. Глускиной, которая и позвала ее преподавать в Псков.

Приглашение в псковский пединститут стало возможным благодаря новой политике советского правительства по развитию преподавания иностранных языков в средних школах и вузах СССР. В мае 1961 г. вышло постановление Совета Министров СССР № 468 «Об улучшении изучения иностранных языков», которое было вменено заведующим кафедрами иностранных языков как руководство к действию 12 июля 1961 г.

В свою очередь, Министерство просвещения РСФСР обязало ректоров педагогических институтов ввести с 1961/62 учебного года «240 часов обязательных занятий по иностранным языкам на всех факультетах, где иностранный язык не является специальностью студентов». Наконец, псковский пединститут в 1962 г. увеличил прием студентов, в связи с чем активно набирал в штат новых преподавателей [4].

Поскольку Н. Я. Мандельштам имела степень кандидата филологических наук, ее приглашение могло помочь на базе межфакультетской кафедры иностранных языков создать факультет иностранных языков. Для этого требовались три кандидата филологических наук, в то время как на кафедре работали только два кандидата. Таким образом, обе стороны — пединститут и Мандельштам — были заинтересованы друг в друге. Ключевую роль сыграло согласие ректора псковского пединститута И. В. Ковалёва зачислить Н. Я. Мандельштам в штат кафедры иностранных языков.

Уже приступив к преподаванию, Н. Я. Мандельштам в письме к Н. Е. Штемпель вкратце сослалась на эти обстоятельства, благодаря которым она получила место в Пскове: «Эх, Наташенька, если б вы

вовремя писали, может, я была бы не в Пскове, а в Воронеже: в этом году был большой набор на наши кафедры. Впрочем, в Пскове на русской кафедре в институте у меня была знакомая — поэтому все так свершилось» [13, с. 148].

«Работать трудно — очень плохая группа»

Это еще одна цитата из другого псковского письма Н. Я. Мандельштам к Н. Е. Штемпель [13, с. 149]. Она не совсем типична, так как чаще в своих письмах Мандельштам отзывалась о своей работе как о хорошо знакомом ремесле, которое позволяет сносно существовать: «А сам город очень хорош, работа легкая, хотя я и устаю, и приятно иметь деньги» [12, с. 292]. Н. Я. Мандельштам в письме к Л. Я. Гинзбург даже слегка жалела об оставленном Пскове [10, с. 142], но в Москве ее ждали нерешенные дела, и она вновь хотела жить в Тарусе до разрешения вопроса о получении столичной квартиры [14, с. 322, 252].

Преподавание, хотя и было для Н. Я. Мандельштам хорошо знакомым делом, время от времени доставляло ей неудобства. В первый год она действительно работала с очень слабой группой студентов, что нашло отражение в отчете кафедры иностранных языков [5]. На второй год (1963/64 учебный год), когда она перешла на новый факультет иностранных языков в качестве и.о. доцента кафедры английского языка, декан факультета П. И. Иванов упрекал Мандельштам в «либерализме» и снижении требований к учащимся [5, л. 49–50]. О непростых отношениях П. И. Иванова и Н. Я. Мандельштам свидетельствует и Л. Я. Костючук [6, с. 406].

Мандельштам работала на полную ставку — ее нагрузка составляла чуть больше 800 часов. Она руководила 13 курсовыми работами по фонетике и научным кружком, где студенты изучали лексико-грамматические темы [5, л. 64]. Занятия наукой — в той форме, как это было организовано в пединституте, — Мандельштам интересовали мало. В качестве кандидата наук Н. Я. Мандельштам вошла в состав редакционной коллегии сборника работ кафедры иностранных языков «Вопросы английской и немецкой филологии». Но ее работ ни в этом сборнике, ни в другом сборнике 1963 г. («Филология и психология») нет [1; 18]. Она так и не закончила статью по глагольным управлениям в индоевропейских языках и формально подошла к участию в VIII научной конференции пединститута в апреле 1964 г., на которой выступила с докладом «Управление германского глагола» [16]. В письме к С. М. Глушкиной она с едкой иронией писала о предстоящем участии в общекафедральной секции:

«Меня поставили делать какой-то доклад во вторник и напечатали об этом типографским способом. Отвертеться нельзя, и меня тошнит. Старость не терпит никаких докладов» [11].

К середине июня 1964 г. все обязательства перед кафедрой были выполнены, и с 16 июня Н. Я. Мандельштам ушла в отпуск. 9 августа 1964 г. она уволилась из псковского пединститута по собственному желанию [6, с. 417–418].

Ниже мы публикуем отдельные фрагменты из документов, касающихся непосредственно научно-педагогической деятельности Н. Я. Мандельштам в Псковском государственном педагогическом институте им. С. М. Кирова в 1962–1964 гг., хранящихся в Государственном архиве Псковской области (фонд Р-734, опись 2).

№ 1

Планы научно-исследовательских работ

Псковского педагогического института имени С. М. Кирова за 1964 год

(Извлечение)

Секция филологических наук (отв. доц. И. Т. Гомонов)

№ п/п	Фамилия, имя и отчество автора	Место работы и должность автора	Наименование и содержание (краткая аннотация) статьи, помещаемой в сборнике	Объем статьи в п. л.	Примечание
1	2	3	4	5	6
В межвузовский сборник «Вопросы синтаксиса английского языка»					Тираж до 1000 экз.
22.	Мандельштам Н. Я.	И. о. доцента кафедры иностранных языков	«Управление германского глагола». В статье исследуется процесс становления управления германского глагола	1 п. л.	

ГАПО. Ф. Р-734. Оп.2. Д. 346. Л. 25.

№ 2
Справка

На секции иностранных языков были прослушаны 13 докладов: 5 — по немецкому языку, 4 — по английскому языку, 4 методических доклада.

<...>

Доклад Мандельштам Н. Я носил расплывчатый характер, многие положения вызвали недоумение вследствие спорности¹¹. Доклад не оформлен в письменном виде.

Секция постановила:

<...>

3. Опубликовать в 1965 г. остальные доклады (и методический доклад Богуславской) при доработке некоторых из них (Игнатьевой, Иванова, Мандельштам) и предъявлении 2-х рецензий.

<...> Руков[одитель] секции ин[остранных] яз[ыков] доцент Н. Фомина. 25.IV. 64.

ГАПО. Ф. Р-734. Оп.2. Д. 346. Л. 72-73.

№ 3
Справка

Псковского педагогического института имени С.М. Кирова
о выполнении поручений и плана научно-исследовательской
и методической работы за истекший 1962/63 учебный год.

(Извлечение)

Преподаватели, выполнившие поручения и план научной работы — 133 человека.

№ п/п	Фамилия, имя и отчество	Нагрузка по плану	Фактически выполнено	Примечание
1	2	3	4	5
2.	Мандельштам Н. Я.	814	802	Мандельштам Н. Я. (каф. англ. языка) — не была включена в сводный план, но вела методическую работу на кафедре в соответствии с индивидуальным планом и сверх того приступила к ведению научной работы.

ГАПО. Ф. Р-734. Оп.2. Д. 346. Л. 82.

№ 4
План научно-исследовательской работы по кафедре иностранных языков
Псковского педагогического института имени С. М. Кирова на 1963 год
(Извлечение)

№ п/п	Тема	Вид работы (дисс., моногр., брошюра, статья, уч. пос.) объем в п/л	Сроки начала и окончания работы на конец 1962 года	Планируемая работа на 1963 г.	Исполнитель
2.	Глагольные управления в индоевропейских языках	статья (по общему языкознанию) 1 п. л.		завершение статьи	Мандельштам Н. Я., канд. фил. наук

Зав[едующая] кафедрой иностр[анных] языков

Н. Фомина
14/ХП 62

ГАПО. Ф. Р-734. Оп.2. Д. 296. Л. 2.

¹¹ Доклад «Управление германского глагола» был прочитан Н. Я. Мандельштам 21 апреля 1964 г. на заседании секции филологических наук. См.: Программа VIII научной конференции Псковского педагогического института // ГАПО. Ф. Р-734. Оп. 2. Д. 346. Л. 82.

Литература

1. Вопросы английской и немецкой филологии. Ученые записки выпуск 13 / Н. П. Фомина (отв. ред.), И. М. Оницканская, Н. Я. Мандельштам. Псков, 1963.
2. Глускина С. М. О пережитом и памятном (записала Л. Я. Костючук) // Псковский педагогический институт. Псков, 1992. С. 176–180.
3. Глускина С. М. Вдова поэта // Пульс. 1998. 4 июня.
4. Государственный архив Псковской области (ГАПО). Ф. Р-734. Оп. 2. Д. 277. Л. 10, 16.
5. ГАПО. Ф. Р-734. Оп. 2. Д. 323 (Протоколы заседаний совета литературного факультета и факультета иностранных языков). Л. 42, 44, 45, 47, 49–50, 55–56, 61, 64, 66.
6. Костючук Л. Я. // Фигурнова О. С., Фигурнова М. В. Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. М., 2002. С. 400–418.
7. Костючук Л. Я. Мандельштам Надежда Яковлевна // Псковский биографический словарь. Псков, 2002. С. 295.
8. Куранда Е. Л. «...К более или менее далекому неизвестному адресату...» (Находка между страниц Философской энциклопедии) // Сохрани мою речь. Вып. 4/2. М.: РГГУ, 2008. С. 780–784.
9. Мандельштам Н. Я. Об Ахматовой. М., 2008. См., например, письмо Н. Я. Мандельштам к Н. Е. Штемпель от 20 февраля 1964 г.: «Мне странно, что я в Пскове. Это просто непонятно, зачем это. В Москве у меня миллион дел, связанных с Осей, а здесь я как бы на покое. Глупо. Хотя бы вышла книга...». Также за несколько дней до общепедagogической конференции Н. Я. Мандельштам писала А. А. Ахматовой: «Мне еще придется на днях делать на конференции языковедческий доклад, а все мои мысли за тысячи верст от языковеденья. Они скорее всего с вами, и я очень чувствую вас и очень по вас тоскую» (Н. Я. Мандельштам — А. А. Ахматовой, 12 апреля 1964 г.).
10. Н. Я. Мандельштам — А. А. Ахматовой, осень 1963 г. // Мандельштам Н. Я. Об Ахматовой. М.: Три квадрата, 2008; Н. Я. Мандельштам — Л. Я. Гинзбург, 2 июля 1964 г. // Звезда. 1998. № 10. С. 125–149.
11. Н. Я. Мандельштам — С. М. Глускиной, 19 апреля 1964 г. // Музей Анны Ахматовой. Ф. 8. Оп. 1. Д. 1. Л. 8.
12. Н. Я. Мандельштам — Д. Е. Максимова, 22 ноября 1962 г. // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников. К 100-летию со дня рождения. М.: Наука, 2007.
13. Н. Я. Мандельштам — Н. Е. Штемпель, 16 октября 1962 г. // «Ясная Наташа»: Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. М.; Воронеж: Кварта, 2008.
14. Н. Я. Мандельштам — Н. Е. Штемпель, 20 февраля 1964 г. // Мандельштам Н. Я. Об Ахматовой. М., Три квадрата, 2008.
15. Мазевич С. Ф., Шаворова Н. М., Павлова Л. С., Куприна Т. В., Чернобай Л. И. Факультет иностранных языков // Псковский педагогический институт. Псков, 1999.
16. Программа VIII научной конференции Псковского педагогического института // ГАПО. Ф. Р-734. Оп. 2. Д. 346. Л. 82.
17. Филимонов А. В. От учительской семинарии до педагогического университета // Вестник Псковского государственного педагогического университета. 2007. № 1. С. 3–12.
18. Филология и психология. Сборник статей / Н. П. Фомина (отв. ред.) и др. Псков, 1963.

УДК 82.09+908

А. Г. Разумовская
Псков, Россия

ПСКОВ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТРАЖЕНИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье осмысляется образ Пскова, запечатленный поэтами в 1950–1990-е годы. Основываясь на «внешних» и «внутренних» текстуальных воплощениях города, принадлежащих высокой и массовой поэзии, автор выделяет значимые семантические константы: Псков — защитник русской земли, участник исторических событий прошлого; милый сердцу, уютный уголок, родина души; Псков православный; Псков метафизический. В знаковом качестве его древняя архитектура (Кремль, церкви, монастыри, башни) вплетается в мифологию города, передает чувство причастности или отторжения от него. Возвышенная и сниженная компоненты не противостоят, а дополняют друг друга, в совокупности создавая неоднозначность локального образа.

Ключевые слова: Псков, поэзия, мифология города, знак, идиллия, снижение, сакральный образ.

A. G. Razumovskaya
Pskov, Russia

PSKOV IN THE LITERARY REFLECTIONS OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

The article interprets the image of Pskov as viewed by the poets in 1950–1990. The author singles out significant semantic constants on the basis of «inner» and «outer» textual personifications of the town: Pskov as a protector of the Russian land, taking part in the historic events of the past; sweet place, cozy nook, the birthplace of the soul; Orthodox

Pskov; metaphysical Pskov. The symbols of its ancient architecture (Kremlin, churches, monasteries, towers) intertwines with the town's mythology and conveys the feeling of belongingness or rejection. Elevated words are in no contrast with colloquialisms; together they create a contradictory image of the town.

Key words: *Pskov, poetry, mythology of the town, symbol, idyll, colloquialism, sacred image.*

Переехав из Ленинграда, Е. А. Маймин проживал в Пскове с конца 1950-х до середины 1990-х годов. Этот город с его заросшим, полуразрушенным Кремлем ученому сразу понравился: «Псков не провинциальный город, а старинный город», — подчеркивал он. Евгений Александрович с радостью «дарил» город своим гостям из Ленинграда, Тарту, Риги, Даугавпилса, Москвы, Новгорода, и потому в сознании многих филологов Псков ассоциировался с домом Майминых, с его хозяином. В переписке Е. А. Маймина встречаются зарисовки Кремля, сделанные Д. С. Лихачевым (1978), с пожеланием «всем милым Майминым» «башни хорошего», «выше, чем Псковский Кром», и уверенностью, что в Великой «должны потонуть все неприятности» [11, с. 745–747]. В записках Н. Я. Мандельштам также неоднократно звучит ожидание радостной встречи в Пскове: «Весна приближается, и я уже предвкушаю Псков, разговоры, сбивалку, соломинку и стояние у балкона с видом на Великую» (февраль 1965) [11, с. 731]. «Шаламыч до сих пор вспоминает о вас с дикой своей улыбкой — выгибает руки, подпрыгивает и кричит, что поедет в Псков» (ноябрь 1966?) [11, с. 735]. Из писем видно, что в присутствии Евгения Александровича люди ощущали в Пскове внимание и теплоту, как, например, В. В. Мусатов: «Мне было хорошо с Вами в Пскове. Спасибо Вам» (август 1983) [11, с. 869].

Каким предстает локальный образ Пскова в литературной практике второй половины XX века?

Как и в предыдущие десятилетия, знаковыми объектами Пскова являются Кремль и крепостные башни. Выросшая в Пскове и затем покинувшая его Н. А. Павлович, оказавшись спустя годы в городе своего детства, любовно называла Кремль «древним царством синевы и света» [18, с. 456]. Используя образ «синевы», повзрослевшая поэтесса передавала идилличность города и свою очарованность его глубокой древностью. Здесь ее охватывало ощущение причастности к тем людям, кто некогда жил на этой земле:

Строгость каждой линии собора,
Башни вековечного дозора,
Ход в стене... истертые ступени...
Сколько здесь ходило поколений!

И свои следы я находила;
Тоже девочкой я здесь бродила («В псковском Кремле», 1963) [18, с. 456].

И в то же время Н. Павлович замечала в родном городе обновление («Он строится, легок и светел»), стремительность бега эпохи и предощущала радость будущего:

Играли веселые дети,
Великая вдаль убегала,
И всех пролетевших столетий,
Казалось, для города мало! («Псков», 1963) [18, с. 456].

Очарованность Псковом характерна для восприятия города не только «изнутри» (автостереотип), но и «извне» (гетеростереотип). Так, для уроженца Смоленщины Н. И. Рыленкова Псков также ассоциируется с древней и притягательной красотой, невидимой безразличному взгляду и открывающейся лишь взгляду заинтересованному:

Ты, хранивший чудо про запас,
После всех тревог и бед своих
Чистотой души пленил мой стих.

И сказал я: Не печалься, Псков,
Что не встал превыше облаков,
А свети, как светишь, изнутри,
Наподобье северной зари («Псков», 1967) [18, с. 71].

Этот свет изнутри, говорящий о сокровенности города, подействовал завораживающе и на поэта-барда Е. И. Клячкина, который испытал «потрясение от первой встречи с русской культурой», объяснился в своей любви к Пскову в известной песне:

И сосны золочены и красны.
А сквозь бойницы — девичье лицо.
Да на мизинце тонкое кольцо...

<...>

А сквозь бойницы — дым из отчих хат,
И в соснах заплутавшийся закат,
И черная, просторная земля
Вся сквозь бойницы тесные видна («Покровская башня») [14, с. 100–101].

Такой взгляд поэтессы подчеркивает оборонительную сущность города, укрупняет значение Пскова как защитника всей русской земли, хранителя воинской славы.

В то же время у Глушковой, писавшей в 1960-е годы, исторические памятники соседствуют с «полу-деревенскими» зарисовками Запсковья, незамысловатой красотой храмов на берегу тихой Псковы: река изображается ею «Вся в камушках, вся в утках краснолапых, / в косынках белых... В беленьких церквушках, / построенных не богу — просто так» [14, с. 101]. Простота здесь живет во всем, как и верность испокон веков существующему порядку вещей:

А на Пскове — все женщины стирают.
В косынках белых женщины стирают
мужчинам всей земли.
Плывут рубахи,
усталые холщовые рубахи,
и дышат полной грудью.

Облака

над головами медленно проходят.

Скажи мне, сколько лет тебе, вода?

И сколько лет здесь женщины стирают
и тяжкими руками напрягают
любви и верности крутые паруса?

Скажи мне, сколько слез в тебе, Пскова?... («Пскова», 1965) [14, с. 101–102].

Суровые будни города вписаны в большой поток времени. Эта принадлежность Пскова к непрерывной исторической нити, соединяющей поколения, прослеживается и у других авторов (С. Золотцева, например). Но наиболее ярко она выражена И. А. Бродским — поэтом иного мировосприятия и мышления.

И. Бродский приезжал в Псков в марте 1963 года, чтобы «взглянуть на тамошние церкви (прекраснейшие <...> во всей империи)» [2, с. 107]. Здесь он познакомился с Н. Я. Мандельштам. Упоминания об этой поездке есть в эссе и интервью Бродского: «Найман, его жена и одна смуглая леди моих сонетов решили поехать во Псков. Мы сказали об этом Ахматовой. Она ответила: “Едете во Псков? Почему бы вам не зайти к Надежде Яковлевне?” “Кто она?” — спросил я. “Она — вдова Осипа Мандельштама”. Для меня было открытием — что она жива. В этом было что-то нереальное, поэтому позвонить ей из Пскова было как раз кстати. <...> Она жила в комнате, которая была меньше этой кухни, что-то около восьми квадратных метров. Там была кровать, письменный стол, обеденный стол, несколько книжных полок и т. д. Ахматова передала для Надежды книгу Исаяи Берлина «Еж и лиса», я помню книгу, она была в красной мягкой обложке. Это была весна, примерно март — но весна не настоящая. <...> И я простудился, у меня поднялась температура, но я не хотел покидать Наймана и смуглую леди моих сонетов, так что, когда мы пришли к Надежде, я сидел там и не то чтобы кашлял, просто хроническая простуда и т. д. И Надежда предложила мне (это был мой первый опыт общения с ней) попробовать русское средство: лоскут хлопчатобумажной ткани, смоченной в одеколоне, кладешь на нос — и мозги прочищает как шваброй. Об этом примерно мы и болтали. <...> Мы провели с ней один или два вечера. Она жила в коммунальной квартире, и ее соседку, ответственную квартиросъемщицу, звали Нецветаева» [1, с. 523–524]. В Пскове молодого поэта поразило не только знакомство с вдовой О. Э. Мандельштама, но и надпись названия гостиницы: «гостиница называлась “Октябрь”, она предназначалась в основном для иностранных туристов, поэтому рядом с русским “Октябрь” стояло “Oktober” — через “k”. Единственное объяснение, которое я этому находил, было вот каким. “Наверное, — думал я, — так написали потому, что рядом немецкая граница, а немцы, наверное, пишут “Oktober” через “k”. Хотя я не очень в это верил...”» [1, с. 524]. Об этой поездке вспоминал впоследствии и А. Г. Найман: «Зимой 1962 года я подбил Бродского на поездку во Псков. Накануне отъезда Ахматова предложила нам навесить преподававшую в тамошнем пединституте Надежду

Яковлевну Мандельштам, передать привет, но адреса не знала, а только сказала, через кого ее можно найти. Мы провели в Пскове три дня, разглядывали город, переходили по льду Великую, ездили по окрестностям, день бродили по Изборску. В один из вечеров отправились к Надежде Яковлевне. Она снимала комнату в коммунальной квартире у хозяйки по фамилии Нецветаева, что прозвучало в той ситуации не так забавно, как зловеще» [13, с. 81–82].

Но в стихотворение, написанное спустя год, вошли вовсе не гостиница и коммуналка Н. Я. Мандельштам, а Мирожский монастырь с фресками, церкви, Поганкины палаты с картинами авангардистов, Изборск. Название «Псковский реестр» говорит о стремлении напомнить перечень впечатлений, обозреть их свод. Обращаясь к М. Б., Бродский оживляет в памяти своей и адресата мозаику псковских кадров, запечатленных зрением и фотоаппаратом:

Припомни март,
семейство Найман.
Припомни Псков, гусей
и, вполне, вполне,
фонарики, музей,
«Мыгье» Шагала.

Уколы на бегу
(не шпилькой — пикой!).
Сто маковок в снегу,
на льду Великой
катанье, говоря
по правде, сдуру,
сугробы, снегири,
температуру [3, с. 347].

Силуэт Пскова возникает из перечисления материальных предметов, физической конкретики. Но бытовые детали сплавляются с вневременными, переводя существование города в сферу бесконечного, потому чаще всего взгляд устремлен вверх:

Кусты и пустыри,
деревья, кроны,
холмы, монастыри,
кресты, вороны.
И фрески те (в пыли),
где, молвить строго,
от Бога, от земли
равно немного.

Мгновенье — и прерву,
еще лишь горстка:
припомни синеву
снегов Изборска,
где разум мой парил,
как некий облак,
и времени дарил
мой «Фэд» наш облик.

О синева бойниц
(глазниц!). Домашний
барраж крикливых птиц
над каждой башней,
и дальше (оборви!)
простор с разбега.
и колыбель любви
— белее снега! («Псковский реестр», 1964) [3, с. 347–348].

Город оказывается вписанным в особую систему координат, благодаря чему реалии современности пронизаны историческими ассоциациями: шпилька соотносится с пикой, вязаная шапочка — с шлемом, бойницы башен — с глазами. Для Бродского в «складках» псковского времени, спрессованного времени, прошлое неотделимо от настоящего, мимолетное — от вечного. Перечень счастливых мгновений передает ощущение «простора» — «на льду Великой» и среди «снегов Изборска» и подчеркивает общенность города к небесному («синева снегов Изборска», «синева бойниц»). Как уже отмечалось, образ «синева», «голубизны», встречающийся применительно к Пскову и у других авторов, подчеркивает его идеальный, внебытовой характер.

Характерно, что поэт вовсе не упоминает такие растиражированные «атрибуты» Пскова, как величественный Кремль или Троицкий собор. Его взгляд выхватывает более органичные небольшому городу объекты. Возможно, восприятие торжественного Кремля Бродским предвосхитило описание С. Д. Довлатова: «Вновь оштукатуренные стены кремля наводили тоску. Над центральной аркой дизайнеры укрепили безобразную, прибалтийского вида, кованую эмблему. Кремль напоминал громадных размеров макет» [5, с. 329]. Героя довлатовского «Заповедника», оставшегося равнодушным к парадности Кремля, его подчеркнутой пафосности, влечет другой масштаб: «Я вышел на бульвар. Тяжело и низко шумели липы» [5, с. 329]. По-видимому, и Бродского покорило в старинном городе ощущение домашней интимности, покоя, неторопливости, в которых сквозит присутствие вечности. Потому ключевым для его восприятия Пскова является упоминание картины М. З. Шагала «Купание ребенка» (1916), хранящейся в Псковском государственном историко-художественном музее. Как в работах художника за реалиями быта раскрываются основы бытия, в привычных предметах открывается нечто таинственное, так и в стихотворении Бродского мир быта попадает в какое-то новое измерение: соединение близкого и далекого, малого и великого, настоящего и прошлого. Псков, устремленный в бесконечность, становится у него символом непрерывности жизненного потока, в котором сплавлены мгновение и вечность. Так И. Бродский, обнаружив в семантике города напластование смыслов (исторических, культурных, экзистенциальных), представил Псков как пространство вне времени.

Знаменательно, что и А. С. Кушнер, поставив Псков в один ряд со знаменитыми городами мира, подчеркнул его исключительность и неповторимость:

В Петербурге, Мадриде, Каире, похожем на груды
Безобразных камней, в Роттердаме, в Москве у друзей,
В Будапеште, Нью-Йорке, Венеции — и не забуду
Никогда эту ночь с тенью della Salute над ней,
В Коктебеле, Пицунде, бессмертном, как солнце, Париже,
Ялте, Киеве, Лондоне, Бостоне, Риме, еще
Где? в Ташкенте, Болонье, Флоренции, Пскове, смотри же,
Что за пламенный перечень, как же мне с ним горячо... [9, с. 49]

В письме автору статьи Кушнер признавался: «...я был в Пскове два раза, и оба раза был очарован красотой его церковной архитектуры, какой-то домашней, скромной, тихой прелестью этих белых, чуть-чуть неровных, как будто вылепленных стен. Но и большие его Соборы, кажется, Троицкий, еще один (названия не помню), прекрасны. И кремль, и крепостная стена, и земляной вал (или холм) и откосы — все чудесно. Сам город тоже очень хорош, но, к сожалению, я его плохо помню. И в прошлом ноябре, будучи опять в Италии, любуясь ее пышными храмами (Флоренция, Сиена, Пиза, Венеция), я почему-то опять с нежностью вспоминал Новгород и Псков» (январь 2015).

Не столько культура, сколько природная естественность Пскова близка Е. Б. Рейну, который остро ощущает здесь свое родство с бесконечной жизнью природы: «Бесконечная жизнь повилики, / Красно-тала, репья, лопуха.../ Мне достаточно и половинки, / Я не знаю такого греха / За собой, чтобы вновь не воскреснуть / После смерти блаженной весной, / Чтобы леса и луга окрестность / Обошлась без меня...» [15, с. 28]. В то же время поэту свойственно осознание особого порубежного положения псковской земли, ее древности:

...Где-то там на границе славянства
Угасает варяжский закат.
Засыпая на жаркой овчине,
Я внимаю, хоть слух огрубел,
Голосам повелительным — сыне,
Ты вернулся, прими свой удел («За Псковом», 1988) [15, с. 28].

Библейский мотив возвращения «блудного сына» усиливает выражение кровной, сыновней привязанности к Пскову как жизненному истоку.

Для жившего в Ленинграде постмодерниста С. А. Завьялова Псков ассоциировался с двумя историческими событиями — обороной от войска Стефана Батория и отречением Николая II от престола. Город в глазах поэта предстает свидетелем событий, «что вражду отвели». Одновременно сам он отличается непокорным нравом: «город подозрительных звонниц / двух отречений истец» [7].

Поэт более молодого поколения Е. П. Шешолин, долгое время живший в Пскове, признается в своей «плененности» городом, которая объясняется загадочным видом каменной красавицы — Гремячей башни: «Гремячая башня, осенний плен, / бредет переулок вдоль гнутой стены; / глаза варяжским обручем стен / десятый год уж как пленены» [6, с. 126]. Ее очертания неразрывно связаны в сознании Шешолина с обликом города, к которому автор обращается с сердечной теплотой: «Ты возникнешь, бездомный, домашний, / Там, где сердце опять оживит / Задохнувшийся воздухом вид / Со Гремячей дозорною башней» [6, с. 276].

Наряду с подобными поэтическими признаниями существует в литературе и негативный комплекс вокруг Пскова. Именно район Запсковья продуцирует у Л. В. Лосева своеобразную «эпитафию» городу — стихотворение «Памяти Пскова». Поэт-филолог в нем подчеркнута антилиричен, использует снижения, ернический тон:

Была суббота. Город был в крестьянах.
Прошелся дождик и куда-то вышел.
Давали пиво в первом гастрономе,
и я сказал адье ведомостям.
Я отстоял свое и тоже выпил,
не то чтобы особо экономя,
но вообще не много было пьяных:
росли грибы с глазами там и сям.
Вооружившись бубликом и Фетом,
я сел на скате у Гремячьей башни.
Река между Успеньем и Зачатьем
несла свои дрожащие огни.
Иной ко мне подсаживался бражник,
но, зная отвращение к поэтам
в моем народе, что я мог сказать им,
и я им говорил: «А ну дыхни» [10, с. 19].

Обычно Гремячая башня в символическом слое городской жизни выступает знаком поэтичности Пскова, как имя Фета является знаком лиризма русской поэзии. Но в псковском пространстве у Лосева Фет, соседствуя с бубликом, предстает в сниженном контексте, а древняя башня служит всего лишь декорацией для сомнительного «общения». Утрата духовных ценностей подчеркивается и течением реки «между Успеньем и Зачатьем», трансформацией начала и конца, что символизирует отторженность современного человека от бытийного, вечного и, как следствие, обреченность города. Таким образом, в подтексте стихотворения присутствует укор современникам, «похоронившим» бывшее величие Пскова.

И все же преобладающим в литературе второй половины XX века становился высокий, священный образ города. В 1980-е годы он стал восприниматься в православной парадигме, восходящей к древней литературе: «богоспасаемый», «христоролюбивый град Псков». Псков стал выступать в роли святыни, мыслиться залогом особой духовности. Например, Б. А. Чичибабин, подчеркивая его «возвышенный дух», вольность и честность, связал драматичную судьбу города с испытаниями библейского Иова:

Этот город как Иов,
и, где ангел летал,
плакать бархатным ивам
по сожженным летам.

Пусть величье простое
неприглядно на вид, —
побежденный в истории
в небесах устоит («Псков», 1989) [14, с. 130].

Псков у Б. Чичибабина выступил посредником между небом и землей («Милый, с небом в соседстве, город набожных снов»). Местный поэт А. И. Гусев, осознавая осквернение высших ценностей в современном мире, в Пскове также угадывал дыхание иного бытия, улавливал голос вечности:

Есть в Пскове храм, точнее, место, где
Стоял он, словно отрок, просветленный
Благою Вестью, и она, как луч,
Сияла, и осталась таковой —
Сиять всегда, в любое время года,
В любые времена... («На месте храма Благовещенья») [4, с. 162]

Этот мотив становится ведущим в поэзии В. М. Рожнятовского, для которого духовным эквивалентом Пскова является Мирожский монастырь, где он долгие годы был музейным хранителем византийских фресок XII века. Сквозь повседневную оболочку поэт прозрел, как «невидимо встал / на небесном облаке град невесом» [16, с. 19]. Также и Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря: «Явлен прикровенно, как оно и должно встарь, — / космос угляди внутри, снаружи — простым» [16, с. 19]. Рожнятовский передает свое восприятие города через приобщение к «церкви незримой»:

посмотреть что помолиться
эти главы эти выи
штукатурки ярче снега
среди тяжести листвы
рыжие протечки кровли
кладки рыхлой обнаженья
вы оставленные нами
о не оставляйте нас

и под серо-мшистым небом
и под жарким лазуритом
вон стоят перед глазами
шлемы луковицы глав
бегунец поребрик вышит
да на вороте рубашки
и разводы и лопатки
светом вылепляет тень [17, с. 131].

В стихах ощутимо знание особенностей псковского архитектурного стиля: «окна стрелкою на небо / горделивые обводы полных тайною абсид / и приделы и притворы / враз поехали по горкам / посолонь четверика / в шаг тебя и в ход телеги» [17, с. 131]. Но искусствоведческая точность затмевается передачей духовной ауры псковских церквей. Даже разрушенные, заброшенные храмы обладают для автора сакральной силой: «посмотреть как помолиться / и навек уже припасть» [17, с. 132].

Так в осмыслении Пскова просматривается желание видеть город приобщенным к бытийному центру, его существование осмысливается не как случайное и необязательное, а как санкционированное свыше: «Ибо Савва так сквозь время ўзрил, — / так, еще с Афона — видел Плесков» [16, с. 70]. И поэт напоминает современникам о необходимости сосредоточиться в этом пространстве на духовном: «Нам дана равнина, дабы не отвлекались от неба» [16, с. 45].

Таким образом, при всем разнообразии манифестаций Пскова в поэзии второй половины XX века выделяются такие основные линии восприятия города: Псков — участник исторических событий прошлого, защитник русской земли; Псков — милый сердцу, уютный уголок, родина души; Псков православный (эта линия постепенно набирает силу); Псков метафизический. В знаковом качестве его древняя архитектура (Кремль, церкви, монастыри, башни) вплетается в мифологию города как важное означающее, передает чувство причастности или отторжения от псковской земли. Идиллическая и негативистская тенденции не противостоят, а дополняют друг друга, в совокупности создавая неоднозначный образ Пскова.

Литература

1. Бродский И. А. Интервью с Д. Бетеа «Наглая проповедь идеализма» // Бродский И. А. Большая книга интервью. 2-е, испр. и доп. издание. М.: Изд-во «Захаров», 2000. С. 505–552.
2. Бродский И. А. Надежда Мандельштам (1899–1980). Некролог // Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. С. 107–114.
3. Бродский И. А. Псковский реестр // Сочинения Иосифа Бродского. Т. I. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. С. 347–349.
4. Гусев А. И. Колесо Бытия. Стихотворения. Поэмы. Псков: б/и, 1999.
5. Довлатов С. Д. Заповедник // С. Д. Довлатов. Собрание прозы в трех томах. Т. 1. СПб.: Лимбус-Пресс, 1993. С. 325–415.
6. Евгений Шешолин: судьба и творчество: Альманах Института компаративистики Даугавпилсского университета. Русско-латышские литературные контакты. Вып. 1. Даугавпилс: Сауле, 2005.
7. Завьялов С. А. Псков // С. А. Завьялов. Оды и эподы. Пелена (1988–1989). СПб., 1994. [Электронный ресурс]: URL: http://stikhirf.ru/zavyalov_sergey/Poems/ody_i_epody_zavialov.htm (дата обращения: 13.03.2016).
8. Клячкин Е. И. Живы, куда любимы! Песни. Воспоминания о Е. Клячкине. СПб.: Лань, 2000.
9. Кушнер А. С. Летучая гряда. СПб.: Русско-балтийский информационный центр «Блиц», 2000.
10. Лосев Л. В. Стихотворения из четырех книг. СПб.: Пушкинский фонд, 1999.
11. Маймин Е. А. О русском романтизме; Русская философская поэзия; Лев Толстой. Путь писателя; Воспоминания; Переписка / Под ред. Н. Л. Вершининой и Е. Е. Дмитриевой-Майминой. Псков: ПсковГУ, 2015.
12. Морозкина Е. Н. Осенняя песня. М.: Бослен, 2012.
13. Найман А. Г. Рассказы об А. Ахматовой. Из книги «Конец первой половины XX века». М.: Художественная литература, 1989.
14. Пскова негасимый свет. Сборник стихотворений. Сост. И. Я. Панченко. Псков: б/и, 2003.
15. Рейн Е. Б. Избранные стихотворения и поэмы / Сост. при участии В. Ладыгина; предисл. И. Бродского, В. Куллэ. М. — СПб.: Летний сад, 2001.
16. Рожнятовский В. М. Бестолковый типикон, или Царь Великий год. Москва — Псков: б/и, 2000.
17. Рожнятовский В. М. Мирожские стихи. СПб.: Политехника-сервис, 2013.
18. Синева берегов / Сост. А. А. Бологов. М.: Современник, 1982.

УДК 398.1

Н. Ф. Левин
Псков, Россия

О «ПСКОВСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ БИБЛИОТЕКЕ»

В статье приводится обзор результатов деятельности по изданию серии книг «Псковская историческая библиотека», насчитывающей на данный момент 22 тома. Делается вывод о тематическом разнообразии изданий и их пользе для читателя.

Ключевые слова: «Псковская историческая библиотека», серия книг, Псков, история, краеведение.

N. F. Levin
Pskov, Russia

ABOUT THE «PSKOV HISTORICAL LIBRARY»

The article gives an overview of the results of the publication activities applied to the series of books «The Pskov Historical Library», which currently consists of 22 volumes. There is a conclusion about the thematic variety of publications and their usefulness for the reader.

Key words: «The Pskov Historical Library», series of books, Pskov, history, local studies.

Присутствовавшие 22 октября 2015 г., во время VIII Майминских чтений, на презентации книги Е. А. Маймина «О русском романтизме¹...», очевидно, обратили внимание на своеобразное оформление этого издания, а также на то, что оно трижды указало на свою принадлежность к «Псковской исторической библиотеке». И если местные историки и краеведы достаточно хорошо осведомлены, что это за «библиотека», то некоторым другим читателям такое название пока не известно.

¹ В рамках VIII Майминских чтений состоялась презентация книги Е. А. Маймина *О русском романтизме; Русская философская поэзия; Лев Толстой. Путь писателя; Воспоминания; Переписка* / Е. А. Маймин; Под ред. Н. Л. Вершининой и Е. Е. Дмитриевой-Майминой; подгот. текста писем и коммент. Е. Е. Дмитриевой-Майминой. Псков, 2015.

Псковская областная типография впервые воспользовалась им, получив заказ на переиздание раритетных книг по истории Острова и Опочки, отсутствовавших не только в библиотеках этих городов, но и в областном центре. После войны погибших книг оказалось немало, и было решено, выполнив заказ, продолжить такую работу. При этом дизайн возобновляемых книг сделать надежным и единообразным: твердый переплет и яркая глянцевая суперобложка с множеством иллюстраций по краям. Перед текстом переиздаваемой книги давалась впервые составленная биография дореволюционного автора. Сразу было придумано и общее наименование всей этой серии книг по истории нашего края: «Псковская историческая библиотека».

Так в 2004 году появились первые два издания «библиотеки», причем оба в репринтном исполнении: одной книгой оба труда протоиерея Николая Панова (об островском Троицком соборе и о городе с уездом) и юбилейная книга Леонида Софийского «Город Опочка и его уезд в прошлом и настоящем (1414–1914 гг.)». (В 2013 году, к 600-летию Опочки, вышло ее второе переиздание). Для Порхова, не имевшего столь крупных, обобщенных трудов, в 2005 году пришлось составить сборник дореволюционных произведений «Порхов и его уезд». Далее следовали тоже сборники: «Храмы и монастыри губернского Пскова», «Святыни и древности Псковского уезда по дореволюционным источникам».

Особняком стоит книга «Осада Пскова глазами иностранцев», поскольку в ней были переизданы не произведения русских историков, а дневники походов польского короля Батория на Россию, составленные в свое время на польском языке. В них описывались события, происходившие на псковской земле, а переводил дневники наш земляк, учитель истории, переехавший преподавать в Ригу, Орест Николаевич Милевский (1836–1900). Перед дневниками помещена научно-историческая статья другого нашего земляка и современника, профессора Андрея Александровича Михайлова «Русь, Литва и Польша: история взаимоотношений и военного дела», а после них — биографические очерки переводчика и его отца, псковского краеведа Николая Федотовича Милевского (1801–1865). В наше время стараниями общественности его могила восстановлена в Пскове, на Дмитриевском кладбище, а захоронение сына Ореста — в Риге, на Покровском православном кладбище.

Фундаментальный труд митрополита Евгения (Болховитинова) «История княжества Псковского», изданный небольшим тиражом типографией Киево-Печерской лавры еще в 1831 году и многие десятилетия служивший одним из основных источников изучения древней истории псковской земли, удалось сделать доступным современным читателям в 2009 году. В конце нового издания помещен полный «Список псковских архиереев», начатый Болховитиновым в третьей части книги и доведенный до нашего времени. Их сорок портретов размещены на суперобложке. С того времени стало хорошей традицией указывать: «Серия основана в 2004 году».

Рамки «Псковской исторической библиотеки» позволили издать и несколько книг современных местных авторов. Уже в том же 2004 году были подписаны к печати три таких издания. В книге Андрея Михайлова «Обаяние мундира» изложена история Псковского кадетского корпуса, Александра Седунова «Губернский городской» — история дореволюционной полиции. Название книги Владимира Аракчеева «Средневековый Псков: власть, общество, повседневная жизнь в XV–XVII веках» не требует объяснений. В начале следующего года А. Седунов и М. Литвинов в книге «Шпионы и диверсанты» рассказали о борьбе с ними на северо-западе России.

Две книги Анатолия Филимонова — ближе к современности: «Псков в 1920–1930-е годы: Очерки социально-культурной жизни» и «Поднятый из руин: Послевоенное восстановление и развитие Пскова (1944 — начало 1950-х гг.)». Издано и оставшееся неопубликованным произведение лауреата Ленинской премии 1986 года, основателя музея в селе Борки Великолукского района Ивана Васильева (1924–1994) «Завещание. Хроника жизни псковского села».

Заранее подготовленный коллективом псковских авторов сборник «Псков — Город воинской славы: статьи и документы» вышел сразу после вручения в Кремле грамоты с указом Президента от 5 декабря 2010 г. о присвоении городу этого почетного звания Российской Федерации. В книге подробно освещена многовековая военная история Пскова и выделены наиболее крупные сражения и войны. Среди привлеченных публикаций особо следует выделить две малоизвестные статьи академика Д. С. Лихачева 1940-х годов о воинской славе псковичей и их вкладе в русскую культуру.

В 2011 году в формате «Псковской исторической библиотеки» был отпечатан сборник трудов международной научной конференции на тему «Псков, русские земли и Восточная Европа в XV–XVII вв. К 500-летию вхождения Пскова в состав единого Русского государства», состоявшейся 19–21 мая. В следующем, 2012 году появилась новая книга Владимира Аракчеева «Власть прошлого: Очерки истории и культуры Псковской земли в XIII–XIX вв.», а перед столетним юбилеем издали книгу Андрея Михайлова «Псков

в годы Первой мировой войны (1914–1915)». Второе такое издание, за 1916–1917 годы, вышло через год. В промежутке москвичка Дарья Тимошенко воспользовалась услугами Псковской областной типографии для печатания своего произведения «...ОТ СУДЕБ ЗАЩИТЫ НЕТ». Михайловское в 1934–41 гг.».

Достойным украшением этой серии стал сборник произведений Е. А. Маймина и материалов о нем.

Таким образом, за 17 лет «Псковская историческая библиотека» дала 22 издания и переиздания. Они очень разнообразны по тематике. Для любознательных читателей важно знать содержание этой серии книг, и каждый может найти в них полезные сведения.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Маймин Е. А.</i> Бунт профессора Аврова. Публикация <i>Е. Е. Дмитриевой-Майминой</i>	5
---	---

I. Евгений Александрович Маймин в воспоминаниях и переписке

<i>Кузовкина Т. Д.</i> «Восстанавливая чувство круга...» Письма <i>Е. А. Маймина</i> к <i>Ю. М. Лотману</i> и <i>З. Г. Минц</i>	32
<i>Сидяков Ю. Л.</i> Письма <i>Е. А. Маймина</i> к <i>Л. С. Сидякову</i>	37
<i>Дмитриева Н. Л.</i> «Мы будем обязательно переписываться. Дело это хорошее и нужное для души» (из писем <i>Евгения Александровича Маймина</i> <i>Коле Мажаре</i>)	50
<i>Бухаркин П. Е.</i> Неопубликованный отклик на книгу <i>Е. А. Маймина</i> «Я их помню»	55

II. Творчество А. С. Пушкина в литературном контексте XVIII–XX веков.

Проблемы романтизма

<i>Кошелев В. А.</i> О литературном «бессмертии»	62
<i>Ляпина Л. Е.</i> Поэтика полисенсорных пейзажей в лирике романтизма	67
<i>Аманова Г. А.</i> Корейский романтизм начала XX века и русский романтизм	72
<i>Устратова М. В.</i> Особенности поэтики фрагментарного письма романтиков в прозаическом отрывке Пушкина	79
<i>Перзек А. Б.</i> Фольклорно-мифологические мотивы поэтики образа <i>Евгения</i> в поэме <i>А. С. Пушкина</i> «Медный всадник»	82
<i>Цема П. С.</i> Рокаильная эстетика в романе <i>А. С. Пушкина</i> «Дубровский»	87
<i>Кошелев А. В.</i> Об одной полемической статье <i>Н. И. Тарасенко-Отрешкова</i>	90
<i>Цветкова Н. В.</i> Поздний <i>С. П. Шевырёв</i> : статья «Сочинения <i>Александра Пушкина</i> » (1841)	94
<i>Юрчук Л. А.</i> Поэмы <i>Я. П. Полонского</i> «Кузнечик-музыкант» и «Братья» и традиции комического эпоса	100
<i>Мотеюнайте И. В.</i> <i>С. Н. Дурьлин</i> о <i>Пушкине</i> : между «Наше» или «Моё»	106

III. Творчество Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского: проблематика и поэтика

<i>Чернец Л. В.</i> Allergo, andante, moderato. О темпе повествования в романах <i>Л. Н. Толстого</i>	114
<i>Неминуций А. Н.</i> Люди и лошади в романе <i>Л. Н. Толстого</i> «Война и мир»	120
<i>Полтавец Е. Ю.</i> Потлач и кенозис как ритуальный код русской художественной историософии (в произведениях <i>А. С. Пушкина</i> и <i>Л. Н. Толстого</i>)	123
<i>Новикова Н. В. А. П.</i> Скафтымов на пути к статье «Образ <i>Кутузова</i> и философия истории в романе <i>Л. Толстого</i> «Война и мир» (подготовительные материалы)	124
<i>Полосина А. Н.</i> Хороший и дурной патриотизм по <i>Л. Н. Толстому</i>	141
<i>Загорюлькина Ю. В.</i> «Текст в тексте» как структурный принцип драматургии <i>Л. Н. Толстого</i>	146
<i>Зими́на Н. Ю.</i> Неверные жены в творчестве <i>Ф. М. Достоевского</i>	151

IV. «Забытые» и «второстепенные» явления литературной жизни России и Европы XVIII –XX веков

<i>Орловска А.</i> В мире колдовства и хаоса. Демонологический дискурс в прозе <i>Владимира Даля</i>	158
<i>Доманский В. А.</i> «Теньеризм» в творчестве русских писателей	163
<i>Мельцин М. О., Кузнецова Н. В.</i> К вопросу об адресате «Послания к приятелю» (1822) <i>Кн. И. М. Долгорукова</i>	168
<i>Белоногова В. Ю.</i> Забытый драматург пушкинского времени <i>Александр Улыбышев</i>	174

<i>Пономарева М. Г.</i> Жанровая модель «Были» в творчестве Н. А. Полевого	179
<i>Иванова Н. П.</i> Образ мечтателя в одноименном романе М. И. Воскресенского	184
<i>Саюнов И. О.</i> Особенности репрезентации топики романтического стиля в стихотворениях А. Н. Яхонтова	189
<i>Сашина Е. В.</i> «Орфические гимны» Леконта де Лиля	192
<i>Головки В. М.</i> Эстетические контексты творческого самоопределения Я. В. Абрамова-прозаика	197
<i>Гордович К. Д.</i> Творческая переключка писателей «второго ряда» и классиков (Н. Г. Гарин-Михайловский — А. П. Чехов — М. Горький)	202
<i>Гольденберг А. Х.</i> Литературное наследие Ивана Сазонова	207
<i>Питиримова Н. О.</i> К специфике русской литературной жизни в Латвии в 1920–30 гг.	212
<i>Назарова А. В.</i> Изображение быта в творчестве Е. Н. Чирикова в до- и послереволюционный период	217
<i>Булахова П. В.</i> Символизация образа Леонардо да Винчи в драмолетте А. В. Луначарского «Юный Леонардо»	221
<i>Гуменная Г. Л.</i> Пушкинские эпитафии в сборнике Б. А. Садовского «Позднее утро»	224
<i>Шром Н. И.</i> «Манькина литература»: к проблеме рецепции женского литературного творчества	229
<i>Карпов Д. Л.</i> Лев Щеглов: поэтика преодоления	234
<i>Черкашина М. В.</i> След Гельдерлина Бонфуа: хронотом «истинного места»	240

V. Евгений Александрович Маймин и «псковский текст» русской литературы

<i>Вершинина Н. Л.</i> Александр Николаевич Яхонтов как «второстепенный» поэт (образ литератора в контексте псковской ментальности)	248
<i>Левин Н. Ф.</i> В. П. Желиховская — новое имя в псковском литературном краеведении	254
<i>Козмин В. Ю.</i> Неопубликованные воспоминания крестьян о А. С. Пушкине, А. Н. Вульфе, Осиповых, Н. А. Яхонтове в записи К. А. Иеропольского 1928–1929 годов	257
<i>Охотникова В. И.</i> Несостоявшийся проект. Переписка Ал. Алтаева и В. И. Малышева	270
<i>Неклюдова О. А.</i> К вопросу о влиянии немецкого экспрессионизма на прозу В. Каверина 1920–х годов	279
<i>Нечипорук Д. М.</i> Научно-педагогическая деятельность Н. Я. Мандельштам в Псковском государственном педагогическом институте (по материалам государственного архива Псковской области)	283
<i>Разумовская А. Г.</i> Псков в литературных отражениях второй половины XX века	287
<i>Левин Н. Ф.</i> О «Псковской исторической библиотеке»	295

Научное издание

ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ МАЙМИН И ЕГО ВРЕМЯ

Материалы Международной научной конференции
«VIII Майминские чтения».
22–24 октября 2015 г.

Редактор: Н. Л. Вершинина
Компьютерная вёрстка: Н. А. Васильева
Корректор: С. Н. Емельянова

Подписано в печать: 29.12.2017. Формат 60x90/8.
Гарнитура Times New Roman. Усл. печ. л. 37,5.
Тираж 100 экз. Заказ № 5469.

Отпечатано на Versant 2100.

Адрес издательства:
Россия, 180000, г. Псков, ул. Л. Толстого, 4^а, корп. 3^а.
Издательство Псковского государственного университета