

журнал
критики и литературоведения

ВОПРОСЫ литературы

Январь — Февраль 2018

В НОМЕРЕ:

**Время «постреволюции» в романе Ю. Тынянова
«Смерть Вазир-Мухтара»**

Только детские книги читать

Английский модернизм и «американские туристы»

**Из истории литературной политики XX века:
«Литературное наследство»
как академическая школа**

**Ю. Мандельштам. «Метафизический заказ»
в эмигрантской литературе**

МОСКВА



журнал
критики и литературоведения

ВОПРОСЫ литературы

Январь — Февраль 2018

Основан в 1957 году

Главный редактор

И. О. Шайтанов

Editor-in-chief

I. O. SHAYTANOV

Редакционная коллегия

К. М. АЗАДОВСКИЙ,
А. Д. АЛЕХИН,
М. Л. АНДРЕЕВ,
Д. П. БАК,
Н. П. ГРИНЦЕР,
С. ДИКСОН (Лондон),
Ю. В. МАНН,
В. Л. МАХЛИН,
Е. А. ПОГОРЕЛАЯ,
О. И. ПОЛОВИНКИНА,
Д. СОБОЛЕВ (Хайфа),
Г. ТИХАНОВ (Лондон),
К. ЭМЕРСОН (Принстон)

Editorial board

K. M. AZADOVSKY,
A. D. ALEKHIN,
M. L. ANDREEV,
D. P. BAK,
N. P. GRINTSER,
SIMON DIXON (London),
Y. V. MANN,
V. L. MAKHLIN,
E. A. POGORELAYA,
O. I. POLOVINKINA,
DENIS SOBOLEV (Haifa),
GALIN TIHANOV (London),
CARYL EMERSON (Princeton)

Редакция

И. ДУАРДОВИЧ
заведующий редакцией,
Т. В. ЕРЕМЕЕВА
редактор,
Е. М. ЛУЦЕНКО
редактор,
М. О. ПЕРЕЯСЛОВА
редактор,
С. А. ЧЕРЕДНИЧЕНКО
директор редакции

Editors

I. DUARDOVICH
Managing Editor
T. V. EREMEEVA
Editor
E. M. LUTSENKO
Editor
M. O. PEREYASLOVA
Editor
S. A. CHEREDNICHENKO
Director

Учредители: РОФ «Литературная критика»,
АНО Редакция журнала критики и литературоведения
«Вопросы литературы»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
ПИ № ФС77-47288 от 17 ноября 2011 г.

**Выражаем благодарность за финансовую поддержку,
которую оказывают журналу Министерство культуры РФ и
Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям.**

СОДЕРЖАНИЕ

История русской литературы

- 9 М. КИСЕЛЕВА. Время «постреволюции» в романе
Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»

А. С. Пушкин

- 40 Е. АБДУЛЛАЕВ. «Прекрасное занятие для философа!»
Об одной дневниковой записи Пушкина-лицеиста
- 53 И. САВЕЛЬЗОН. Так чем же вальдшнепы похожи
на Валленштейна? *Об одном непрочитанном пушкинском
каламбуре*
- 87 С. ШУЛЬЦ. Стендаль, Пушкин, Гоголь: к метафизике
«памятника»

Свободный жанр

- 113 А. АНИЧКИН. Долохов, Толстой и Гарри Поттер

Литературное сегодня

Новейшая антология

- 123 А. ЖУЧКОВА. Похороны сына века. *Роман А. Рубанова
«Патриот»*

«Только детские книги читать»

- 136 Т. СОЛОВЬЕВА. Мари-Од Мюрай: вовлекая *другого*

Язык современной поэзии

- 149 О. ФЕДОТОВ. «Эпизоды» Владислава Ходасевича

Век минувший

Перечитывая Шукшина

- 180 П. ГЛУШАКОВ. Шукшин, Гоголь и другие. *Рассказ В. Шукшина «Забуксовал»*

Сравнительная поэтика

- 209 О. ПОЛОВИНКИНА. Английский модернизм и «американские туристы»

Зарубежная литература

- 225 Е. ШЕВЧЕНКО. Приемы речевой музыкальности в романе Ч. Диккенса «Наш общий друг»

Синтез искусств

- 247 А. ХОЛИКОВ. Символика сценического пространства в ранней драматургии Андрея Белого

Политический дискурс

- 270 С. ФОКИН. Шарль Моррас и словесность «Французского действия»

Филология в лицах

- 296 Д. МОСКОВСКАЯ. Из истории литературной политики XX века. «Литературное наследство» как академическая школа

Публикации. Воспоминания. Сообщения

- 334 Е. ДУБРОВИНА. Метафизическая тема в статьях Юрия Мандельштама.
352 Ю. МАНДЕЛЬШТАМ. «Метафизический заказ» в эмигрантской литературе. Судьба романа. Любовь в современном романе. *Публикация и примечания Е. Дубровиной*

Книжный разворот

- 376 Ю. Г. Фридштейн. Узкий круг. Ю. Г. Фридштейн. Пятая книга. Ю. Г. Фридштейн. Продолжение театрального сюжета (Л. ЕГОРОВА); Жозе-Мариа де Эредиа. Трофеи. Сонеты в переводе Михаила Травчетова (М. ЯСНОВ); Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории. 1917—1941 гг. Исследования и архивные материалы (О. ПОЛОВИНКИНА); Энн Эплбаум. ГУЛАГ (Л. ЕГОРОВА); Е. Л. Деменок. Вся Одесса очень велика (О. КУДРИН); А. Мельников. Борис Рыжий: Введение в мифологию (А. БОКАРЕВ); М. Вайскопф. Между огненных стен: Книга об Исааке Бабеле (Е. ПОГОРЕЛЬСКАЯ)

400 Summary

ПОДПИСКА РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЭЛЕКТРОННЫЙ АРХИВ

Подписной индекс в объединенном каталоге
«Пресса России» — 70149. Каталог есть во всех
почтовых отделениях России.

Подписаться на журнал «Вопросы литературы»
можно через Интернет:

- объединенный каталог «Пресса России»:
http://www.ppressa-rf.ru/cat/1/edition/t_s70149/
- сайт «Пресса по подписке»:
<http://www.akc.ru/itm/6058215067/>

В Москве свежие номера журнала можно приобрести
в книжном магазине «Фаланстер»
(М. Гнезниковский пер., д. 12/27).

Купить журнал «Вопросы литературы» можно
в книжном интернет-магазине «Лабиринт»:
<http://www.labirint.ru/pubhouse/4272/>.

Сеть пунктов самовывоза охватывает
более 700 городов России. Возможна доставка почтой
в любой населенный пункт России и других стран.

Полный электронный архив журнала
(все статьи с 1957 года по настоящее время)
доступен подписчикам «East View»:
<http://dlib.eastview.com/browse/publication/686>

Электронную версию журнала с 2009 года
по настоящее время можно приобрести на сайте
«Руконт»: <http://rucont.ru/efd/151449>

На официальном сайте «Вопросов литературы» можно
ознакомиться с полным содержанием архива (все статьи
с 1957 года), а также приобрести электронную версию
журнала с 2008 года по настоящее время:
<http://voplit.ru/>

История русской литературы

Марина КИСЕЛЕВА

ВРЕМЯ «ПОСТРЕВОЛЮЦИИ» В РОМАНЕ Ю. ТЫНЯНОВА «СМЕРТЬ ВАЗИР-МУХТАРА»

Аннотация. В статье исследуется «время после» как «литературный факт» романа Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» (1927). Неудача декабристов 1825 года, являясь историческим фоном романа, делает понятной проблему постреволюции. Автор выявляет типы времени, их функции в разных главах романа; считает, что измена — главная его идейная тема; доказывает, что Грибоедов — внутреннее «я» героя романа, экзистенция трагической личности, выбирающая верность себе при сопротивлении «времени после». Автор полемизирует с критиками романа Тынянова.

Ключевые слова: Ю. Тынянов, А. Грибоедов, Вазир-Мухтар, «Смерть Вазир-Мухтара», внутренний и внешний человек, экзистенциальный выбор, измена, время, вечность, «время после», революция, поражение.

Марина Сергеевна КИСЕЛЕВА, доктор философских наук, главный научный сотрудник, профессор кафедры истории и философии науки Института философии РАН, главный научный сотрудник НИУ ВШЭ. Область научных интересов — интеллектуальная история, древнерусская книжная культура, методология гуманитарных наук, междисциплинарные проблемы изучения человека. Автор монографий «Учение книжное: текст и контекст древнерусской книжности» (2000), «Интеллектуальный выбор России второй половины XVII — начала XVIII века» (2011), ответственный редактор ряда сборников научных статей и автор около 200 статей по указанной научной проблематике. Email: markiseleva@gmail.com.

Грусти у нас теперь много — кто-то давно ее посеял, а мы жнем. Урожай. Самый грустный человек 20-х годов был Грибоедов.

Из письма Тынянова Горькому
21 февраля 1926 года

Время революции закреплено в пространстве. Партии и «личности» ведут жестокую борьбу за свое место в быстротечном революционном времени. Помним Маяковского: «Которые тут временные? / Слазь! / Кончилось ваше время». Время революции чрезвычайно пестро, торопливо и изменчиво: февраль 1917 года — имперская Россия; март 1917 года — отречение императора Николая II, и место имперской заняла «Свободная Россия» во главе с Временным правительством; к середине лета 1917 года нарастает анархия и все большую роль играют Советы рабочих и крестьян. Наконец к 25 октября 1917 года большевистским вождем В. Лениным *назначено время* свершения «пролетарской» революции: «Вчера рано, завтра — поздно. А потому — сегодня». Новые участники¹ определили *свое время* сообразно своим целям.

Для закрепления успеха новая власть сменила календарь, переведя страну с юлианского на григорианский, тем самым символически порвав с прошлым и обозначив вектор своего движения на Запад, в мировую революцию. Ленин как глава нового правительства Советской России законодательно закрепил это догоняющее другие страны время, одновременно несущее им вихрь революции, подписав 26 января 1918 года «Декрет о введении в Российской республике западноевропейского календаря».

¹ Обратим внимание на «говорящее» слово «участники» в нашем контексте. Первое значение указывает на то, что, понимая или не понимая этого, участники события определяют себе *участь*, за что несут в последующее время ответственность. Второе значение указывает на событие в его временном течении, *у-часа...* Третье — «частники», то есть указание на часть из всех (населения страны, города и т. д.). В 1917 году в последнем значении нашел свою реализацию классовый подход к делению общества.

Понятно, что время после революции принадлежит победившим.

Однако что принес «успех революции» тем, против кого революция затевалась, или... что приносит «безуспешная» революция тем, кто в ней участвовал? Как переживается *постреволюционное время* потерпевшими поражение? Останавливается? Двигается вспять? Постреволюционная Россия после 1917 года, применив классовый подход, определила побежденных в «бывшие»... Их время прошло, осталось в прошлом. И если эти люди не погибли в революционной катастрофе и гражданской войне, то *как* могла продолжаться их жизнь?..

События 20-х годов молодой Советской республики от времени гражданской войны через новую экономическую политику к 30-м сталинским годам с программой построения социализма скреплялись идеями социального новаторства, революционного успеха «эксклюзивных» советских опытов строительства «нового общества». Героев революции важно было иметь не только в настоящем, но и в «революционном прошлом». «В 20-е годы нашего века нужен был исторический роман, — писал (анти)советский литературовед, — потому что было необходимо понять, что великая революция наступила как результат исторического процесса, а не случилась, потому что недоглядела полиция. Создавалась новая культура, и надо было доказать, что она имеет право на существование, приобретенное не только победой, но и законным наследованием» [Белинков: 168].

На 1925 год пришлось сразу два «революционных юбилея» — 100-летие декабрьского восстания 1825 года и 20-летие революции 1905 года. Как пишут современные исследователи, «раздавались голоса о приоритете юбилейных торжеств в честь революции 1905 г. перед декабристским юбилеем. Наиболее настойчиво за это ратовал М. С. Ольминский. Но его позиция была подвергнута критике. В защиту юбилея декабристов совместно с С. И. Мицкевичем выступил М. Н. Покровский» [Цамутали, Белоусов: 11]. Молодому социуму нужна была своя «длинная история».

К юбилею декабристов о событии столетней давности писали не только историки. В 1924 году известному к то-

му времени литературоведу Юрию Николаевичу Тынянову, разрабатывавшему основы русской формальной школы, одному из ведущих теоретиков ОПОЯЗа, сотруднику Государственного института истории искусств, была заказана повесть для юношества о поэте и декабристе, лицейском друге Пушкина, каторжанине и ссыльном на поселение в Сибирь Вильгельме Кюхельбекере. Роман вышел в 1925 году под названием «Кюхля» тиражом в 6 тыс. экземпляров. С этого романа началась писательская биография формалиста-опоязовца Тынянова.

Однако не тема выступления декабристов будет занимать нас в этой статье. Вопросы о *времени после провала* декабристов в 1825 году стали смыслом другого произведения Тынянова с его главным героем Александром Сергеевичем Грибоедовым. «Смерть Вазир-Мухтара» была написана Тыняновым *в канун десятилетия двух русских революций*, слившихся в идеологии победившего пролетариата в одну — революцию Великого Октября 1917 года. На протяжении 1927 года роман писался и публиковался с продолжениями в двенадцати номерах журнала «Звезда». В 1929 году он вышел отдельной книгой.

В этом романе время, как мне представляется, стало не фоном, не биографической связкой романских событий, не контекстом эпохи или «бытом», как сказал бы Тынянов-теоретик. Время под пером автора стало «литературным фактом» исторического романа. Так совпало, и это скорее не случайность, что писание романа стало временем последнего плодотворного периода разработки теоретических основ формальной школы. Две программные статьи Тынянова «О литературной эволюции» и «Проблемы изучения литературы и языка» вышли в 1927 и 1928 годах соответственно. Они стали продолжением важной и этапной статьи 1924 года под названием «Литературный факт», в комментариях к которой исследователями отмечалось, что для теоретика Тынянова «аспект эволюции, исторического движения, несомненно, господствовал», а термин «эпоха-система» позволял «закрепить соединение исторически-временного и синхронно-системного» [Тоддес и др.: 523]. В письме к другу и коллеге по ОПОЯЗу В. Шкловскому от 1927 года Тынянов строил планы на продолжение теоретической работы:

Кончу роман, разные занятия, закачусь на погибельный Кавказ, буду писать об эволюции литературы. Крепко о ней думаю, кое-что выдумал <...> Выйдет у нас, чувствую, дело. Необходимо еще прожить 15 лет. Обоснуем свое значение на жизни, а не на смерти — это дело поэтов² (цит. по: [Тоддес и др.: 523]).

Думаю, правильно будет сказать, что для Тынянова писателя работа над романом «Смерть Вазир-Мухтара» с его героем, поэтом-драматургом, ставшим дипломатом, а желавшим стать реформатором-практиком экономики Кавказа в интересах России, явилась своего рода интенцией продумывания, осознания и разработки идеи «литературной эволюции», которой был занят Тынянов-теоретик.

Итак, *время жизни после* социальной катастрофы, после неудачи первой попытки политического протеста части российского дворянства против самодержавного устройства Российской империи. Это время «переломилось» («вдруг», как написал Тынянов) от первой ко второй четверти XIX века: от победной эпохи Александра I к его наследнику Николаю I.

И вот вопрос: гарантировано ли, что поражение протестантов принесет такой успех другой стороне, что память о событии будет совершенно забыта? Заметим, что официальная оценка произошедшего выступления войск на площади перед Сенатом в газете «Санкт-Петербургские ведомости» имела целью именно забвение. Читателям сообщалось прежде всего о «чувстве радости и надежды», которое испытали подданные в связи с вступлением на престол императора Николая Павловича. Сообщалось: «Между тем, две возмущившиеся роты Московского полка не смирились. Они построились в батальон-каре перед Сенатом; ими начальствовали семь или восемь Обер-Офицеров, к коим при-

² Высказывание о жизни и смерти надо понимать и биографически. Тынянов был болен тяжелой болезнью — рассеянным склерозом, от которого умер в 1943 году, прожив 49 лет.

соединилось несколько человек гнусного вида во фраках. Небольшие толпы черни окружали их и кричали: “ура!” <...> мятежники <...> не нашли себе других пособников, кроме немногих пьяных солдат и немногих же людей из черни, также пьяных...»³ [*Санкт-Петербургские...*].

Однако можно предположить, что поражение в революции все же сохраняет нереализованную энергию за границами завершившегося события. Память о событии, несмотря на жестокие последствия со ссылками и казнями, продолжает тлеть в общественном организме, вовлекая в крутящуюся воронку болезненных воспоминаний тех, кто в нем участвовал, их друзей и родных. «Время жизни» продолжается, событие остается в официально осужденном прошлом и опускается на дно истории... Но люди, прямо или косвенно связанные с поражением как событием *своей* жизни, продолжают существовать в «прошедшем настоящем»...

Что же происходит с человеком, переживающим такую ситуацию? Ему ли принадлежит время? Волен или неволен он в своей жизни после неудачи протестного события?

Тынянов описывает выступление декабристов на площади перед Сенатом в романе «Кюхля». Там — пространство наполнено движением: по улицам-«артериям»-«сосудам» города движется народ, ему противостоит пустота утренней площади, постепенно заполнявшейся восставшими, безмолвно застывшими и уже ощущающими безнадёжность своего выступления. Их время замерло на площади, а потом закончилось: для пятерых на кронверке Петропавловской крепости, а для остальных изменило свое течение, перенеся в другие пространства: приговоренным к каторге в Сибирь, разжалованным в рядовые в действующую армию на Кавказ.

В «Смерти Вазир-Мухтара» описания декабрьского события 1825 года нет, но оно присутствует в самой жизни Грибоедова. Это он, герой романа, по замыслу автора,

³ Подробнее см.: [Готовцева, Киянская].

втягивается в воронку неудачи большого события. Аркадий Белинков писал, что различие двух романов Тынянова в том, что в первом жизнь героя предопределена историей, а во втором — судьбой:

Историчность первого романа более явственна и проста, история в нем играет лишь роль импульса человеческих поступков. Второй роман написан о том, что все проходит и повторяется, о том, что все решено, и все, что будет, уже было, а будет «то же, что и сейчас» [Белинков: 184].

И далее, продолжая сравнение, он писал, что жизнь Грибоедова в романе связана с «качествами времени»; человек в нем — лишь «точка приложения исторических сил»; в нем нет «свободы воли, нет выбора, все в нем предопределено и предназначено, и поэтому, независимо от своих природных качеств, человек становится таким, каким его делает время» [Белинков: 183]. Отнесемся к этому утверждению как к гипотезе нашей статьи и попробуем проанализировать «всесильное» время романа.

Его начало мощно и страшно. Во вступлении дается картина своего рода апокалипсического апофеоза: время, скрутившее и привязавшее людей к происходящей катастрофе, не позволяет разрешиться ей в высших сферах. И во вступлении, и во всем романе персонажи находятся в пространстве земных интересов и целей, успехов в их достижении, но больше утрат...

Статическая динамика — оксюморон, на мой взгляд, естественный для Тынянова-формалиста, ищущего точку соединения диахронии и синхронии. Метафорическая мистерия введения в роман механистична. На это прямо указывает последняя строка из эпиграфа — стихотворное послание Баратынского Грибоедову («Храня движенья вид...»):

На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой. Время вдруг переломилось; раздался хруст костей у Михайловского мане-

жа — восставшие бежали по телам товарищей — это пытали время...

Время земной жизни имеет свою размеренность смены поколений: отцы, дети, внуки. Отцы, с их «прыгающей походкой», — «порхающие отцы», осужденные на казнь и «бесславную жизнь», от них «отлила кровь», «переместилась». Но дети, собственно, не иное поколение, они моложе отцов «всего на два, на три года». После декабря 1825-го потянулись годы «пустот» — время неуспеха, последствий провала «тайного общества».

И тогда началось время «детей»: «...они завинтили пустой Бенкендорфов механизм и пустили винт фабрикой и заводом. В 30-х годах запахло Америкой, ост-индским дымом». Отцам это время несло «соль и смерть», а детям — «деньги»...

Время продолжающейся жизни человека, когда его «век умер раньше», есть время тяжелого умирания... Писатели «эпохи после» нашли точное слово — «лишние люди». Тынянов пишет о «жизни *превращаемых*»: «...жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемешалась кровь. Они чувствовали на себе опыты, направляемые чужой рукой, пальцы которой не дрогнут». Не о своем ли времени Тынянов в этих строках и далее, когда наделял каждое время своим «видом брожения»? Пушкин — «винное», Грибоедов — «уксусное», Лермонтов — «гнилостное». Тынянов продолжал, уточняя, что самые тонкие духи требовали амброзии (отбросов): «Вот уже в наши дни поэты забыли даже о духах и продают самые отбросы за благоухание».

Кого же из поэтов своего времени Тынянов имеет в виду? Вправду ли, как считает Белинков, всегда *все*, что было, есть и сейчас?

Наконец автор подходит к цели введения в роман. Его собственный образ-метафора встает перед читателем: «Старый азиатский уксус лежит в моих венах, и кровь пробирается медленно, как бы сквозь пустоты разоренных империй». Здесь исток встречи автора с героем, здесь авторская интенция: Грибоедов еще недвижим, только со сна, «он не думает, не говорит». Но вот герой протягивает руку к очкам... И наконец автор завершает вступление:

«Еще ничего не решено». Чья это мысль? Автора, героя, или это — «затакт», озвученная пауза перед тем, как запустить время романной жизни Грибоедова?

Точно таким же предложением, но только с еще одним словом — «было», — открывается первая глава романа: «Еще ничего не было решено». Между этими двумя почти тождественными предложениями стоит эпиграф, данный на арабском языке с переводом на русский, из письма, подписанного Грибоедовым и с именем адресата — Булгарину. Так, еще не начав повествования, автор представляет двух героев своего романа⁴.

Грибоедов просыпается в отчем доме в Москве, где останавливается всего на два дня, так как с дипломатической миссией везет из Персии в столицу Туркманчайский договор (договор подписан 10 февраля 1828 года). «Отчие» звуки оживающего поутру дома пробуждают в нем воспоминания о прошлом — «Алексей Федорович Грибоедов, дядя с палкой, умер пять лет назад. Скончался в свое время и папенька». Часы в доме перекликались из комнаты в комнату, «как петухи», в будуаре у татап маятник часов «всегда ходил как бешеный». Позже Грибоедов ехал по Москве, отмечая «с некоторым любопытством <...> что движение совершается кругообразно и без цели»:

Стоял печальный месяц март — погода влияла на настроение героя. Скука. Желание перемены настроения оживляло в памяти недавние переговоры в крепости Аббас-Абад и бессонные ночи: идешь, идешь за линией, натыкаешься на препону, и путаница <...> на солнце он был мальчиком, в тени стариком.

Следующим абзацем Тынянов вводит в текст фабульный конструкт: *проект*. Под таким названием в текст романа входит сочиненный Грибоедовым проект Российско-закавказской компании для развития экономических,

⁴ О расшифровке эпиграфа, адресованного Грибоедовым не Булгарину, а Катенину, а также о других эпиграфах и их функциональной роли в романе см.: [Эйдельман].

более чем политических, отношений юга Империи, Кавказа⁵. Тынянов практически сразу сообщает будущую судьбу проекта: «Рассеянность и холод коснулись даже проекта; он не был больше уверен в нем, даже напротив, проект, без сомнения, поскользнется...»

Первая глава романа — посещение московских друзей, беседы, понимание/непонимание в разговорах, одиночество в друзьях: стареющий генерал Ермолов, бывший шеф по дипломатической службе в Тифлисе, басманный вольнодумец Чаадаев, живущий во флигеле усадьбы Левашевых, наконец, верный и старший друг Степан Никитич Бегичев. Время дружества московских встреч быстро истекает. Между Бегичевым и Грибоедовым встает их разделившее время:

Так сидят два друга, и английские часы смотрят на них во весь циферблат.

Так они сидят до поры до времени.

Потом один из них замечает, что как бы чужой ветер вошел в комнату вместе с другим.

И манеры у него стали как будто другие, и голос глуше, и волосы на висках реже.

Он уже не гладит его по голове, он не знает, что с ним делать.

У него, собственно говоря, есть желание, в котором трудно сознаться, — чтобы другой поскорее уехал.

Вторая глава (самая объемная в романе) — своего рода повесть о Петербурге времени «после» с коллежским советником Государственной коллегии иностранных дел А. Грибоедовым в 40 сюжетных фрагментах. Ее начало — цитата из «Северной пчелы» от 14 марта с кратким объяснением события: возвестить пушечными выстрелами о заключении мира с Персией. Ее окончание — принятие Грибоедовым Высочайшего назначения послом в Персию

⁵ Современное обсуждение этого проекта на форуме «Полюс мира» см.: [Остахова].

(«все решено»). Пространство Петербурга и события, в которых действует герой в этой главе, заключены между Персией и Персией, куда через Тифлис решает ехать Грибоедов.

Время Петербурга отсчитывается пушкой — «орудийной газетой» столицы. Она звучит каждый полдень и каждое наводнение. Пушка палит, как известно, с Нарышкина бастиона Петропавловской крепости, там идет отсчет столичного времени империи:

В жизнь каждой комнаты и канцелярии вторгается пушечный выстрел. Краткий миг изумления кончается тем, что взрослые проверяют часы, а дети начинают бессознательно играть в солдатики.

<...> с трех часов 14 марта 1828 года пушки вздыхали боевому. Был дан двести один выстрел.

Петропавловская крепость была тем местом, где лежали мертвые императоры и сидели живые бунтовщики.

Двести один, друг за другом, выстрел напоминал не торжество, а восстание.

Между тем все было необычайно просто и даже скучно.

«Двухчасовой ход пушки» — время приема Российским императором коллежского советника Грибоедова во дворце с вручением Николаю I договора о мире с Персией вместе с большими контрибуциями в пользу России. Каждый выстрел имел материальный вес в воображении министра Нессельроде, прибавляя ему награды и состояние. Автор дает ремарки в дворцовое действие: пушки били как часы...

Выстрелы.

Паскевич становился графом, Нессельрод — вице-канцлером. Коллежский советник Грибоедов получал орден и червонцы. Чеканились серебряные медали с надписью на лицевой стороне: «За персидскую войну», на обороте: «1826, 7 и 8».

Столичная жизнь героя полна визитов: «...и завтра то же, что вчера»: приглашения на бал, в театр, на обед... Два высочайших визита — во дворец к императору с Туркман-

чайским миром и на личную аудиенцию — начало и конец главы. Грибоедов приглашен с визитом в министерство к вице-канцлеру Нессельроде, на которое он возлагает надежды дать ход своему Закавказскому проекту, но второй визит надежды не оправдал. Он на обеде у генералов, еще недавно вершивших судьбы восставших в декабре 1825 года. Он у Фаддея Булгарина на «литераторском» обеде: за столом Пушкин, Греч, Крылов, чтение новой пьесы, теперь трагедии «Грузинская ночь»... Женщины, любовные сцены. Театр — воспоминание о молодых годах и прошлых шалостях, время которых, как выясняет герой, миновало... Глава завершается новым назначением от императора Николая полномочным министром в Персию на этот раз в чине статского советника, которое Грибоедов принимает.

Тынянов в главе о Петербурге, где один эпизод сменяет другой в ускоряющейся круговерти столичной жизни, отмеряющей время каждого следующего дня выстрелами петропавловской пушки, пишет одну маленькую подглавку за номером 6. Ей предшествует лирический, трагически личный и очень восточный эпиграф из поэмы «Гюлистан» Саади. Стихи повторяются в тексте еще и еще раз, на персидском, затем по-русски. Можно подумать, что, читая стихи, «утешавшие его не мыслями, но звуками», Грибоедов успокаивал себя в этих петербургских пространствах: читал Саади и «давал себе отпуск» от земных тревог, забот, неудач и предчувствий: «Ежеминутно уходит из жизни по одному дыханию. И когда обратим внимание, их осталось уже немного».

Тынянов нашел «прием» в конструировании времени строго организованного пространства имперской столицы, противопоставляя ежедневный звук пушечной пальбы, отмеряющий время города, ежеминутному дыханию человека, дающему начало его жизни и отмечающему ее конец... Можно предположить, что герой тыняновского романа, поэт Грибоедов, *нес в себе* другое, не суетливое время обязанностей повседневной жизни, а совсем иное философски-поэтическое ощущение времени. Уход в другой язык, в мир Саади освобождал его от времени здесь и теперь, от суеты и бессмысленности, от забот о деньгах и должности, от случайных и нелюбимых женщин, от непризнания своего творчества.

Уже в следующей главе, по дороге в Тифлис, Грибоедов будет вспоминать Петербург. Он осознавал, что там «жил не в себе, а в тех людях, которые поминутно с ним бывали, а все они были умники, либо хотели ими быть, все были действователи: военные, дипломатические, литературные <...> Они жили по платью, по платью двигались: куда платье, туда они».

Завершая главу, Тынянов находит еще один прием, вводя скрытые цитаты из «Слова о полку Игореве» и предпосылая последней, 40-й подглавке эпиграф из «Слова...»:

Встала обида в силах Дажьбожа
внука, вступила девою на землю
Трояню, всплескала лебедиными
крылы на синем море...⁶

Повторяя эпиграф в самом конце главы, автор «переломляет» время и пространство своего повествования, заставляя героев (в дорогу отправляются Грибоедов, проигравший свой «исторически-преобразующий проект» в петербургских верхах, и его слуга, единокровный брат, Александр Грибов) прочувствовать еще в Петербурге, провожающем их в Персию, иной «мифологический» пласт бытия, собирающий историю в миф, сводя время в пространство:

— Сашка, пой «Вниз по матушке по Волге»!

— Пой, Сашка, пляши!

Несколько удалцов бросятся в легкие струи, спустятся на протоку Ахтубу, по Бузан-реке, дерзнут в открытое море, возьмут дань с прибрежных городов и селений, не пощадят ни седины старческой, ни лебяжьего пуха милых грудей.

— Стенька, пой! То есть Сашка, — говорит вдруг Грибоедов, изумленный, — Сашка, пой.

Сашка поет про Волгу.

⁶ Эпиграф воспроизводит «темное место» из «Слова...», в переводе и толковании имеющее много трактовок и версий.

Александр Сергеевич Грибоедов слушает и потом говорит Сашке сухо, как кому-то другому:

— Я хотел сказать, что мы едем не в Персию, а на Кавказ. На Кавказе мы задержимся у Ивана Федоровича. Вы, кажется, полагаете, что мы едем в Персию.

Кому это говорит Александр Сергеевич Грибоедов? Александру Грибову — так ведь фамилия Сашкина? Александру Дмитриевичу Грибову.

Но Грибоедов стоит, и топает ногой, и велит петь Сашке, и Стеньке, и всем чертям про Волгу.

Тынянов точен, соединяя время в его движении только с пространством двух российских столиц. За их пределами на дорогах нет ни часов, ни минут, ни пушечных ежедневных выстрелов, расстояния меряют от станции до станции количеством лошадей, продвигающих путешественника к пункту назначения. Что же время? Третья глава — Грибоедов в дороге, вне времени, ибо время не имеет значения, оно привязано, пространственно точно — дорожная станция, Ставрополь, Екатериноград, уже и Казбек — «отчего у горцев так пряма грудь: их выпрямляло пространство». Вот — случайная любовная связь со степной красавицей, вот путевые впечатления...

Время впредь будет обозначаться так, как движется жизнь, — утро, день, вечер, ночь, смеркалось, рассветало... Время городской жизни растворилось в природном цикле:

Старый солдат сидел в будке при дороге и спал.

— Дед, ты что здесь делаешь?

— Стерегу.

— Что стережешь?

— Дорогу.

— Кто ж тебя поставил здесь дорогу стеречь?

— По приказу императора Павла.

— Павла?

— Тридцатый год стерегу. Ходил в город узнавать, говорят, бумага про харчи есть, а приказ затерялся. Я и стерегу.

— Так тебя и оставили стеречь?

— А что ж можно сделать? Говорю, приказ затерялся. Прошение подавали годов пять назад, ответа нет. Харчи выдают.

Поскольку время остановилось на дорогах имперской России и ничего не менялось еще со времен Павла I, то и событие из недавнего прошлого, так трагически описанное во введении к роману, беспокоило лишь императора и генералов, родственников и близких друзей декабристов. Весть о покушении на императорскую власть на просторы империи не попала. Россия в отличие от Санкт-Петербурга не торопилась менять императоров... Кроме столиц событие отозвалось на Кавказе, куда ехал Грибоедов, да в Сибири, о которой в романе речи нет. Имперский народ стерег дороги империи и был абсолютно невосприимчив ко времени и послушен власти. Народу «харчи выдавали».

Грибоедов в Тифлисе, на Кавказе — 4 и 5 главы. Отвечая на вопрос, что же такое Кавказ, герой обращается к письменной истории и литературе от Ломоносова до Платона Ободовского (повесть «Орсан и Леила» 1825 года). Оказалось, что в литературе найти хотя бы перечисление народов, населявших территории, невозможно. Одно понятно: «Война же на Кавказе шла все время <...> Никто, собственно, и не задавался вопросом, как это так и чего ради идет она, эта постоянная война?» В Тифлисе Грибоедов пробует осуществить свой проект без высокого одобрения и на свой риск. Он берет себе в «наперсники» Завилейского, «чужого», «польского человека», обсуждает учреждение мануфактур на Кавказе, торговые связи с Россией. Отношения с Европой, Персией... а там и Турцией. Завилейский видит в проекте свое: о каком «ослаблении» связей с Россией «хлопочет» Грибоедов? Что он имеет в виду: Кавказ, Польшу? На что Грибоедов «машет беспечно рукой: не будем об этом заботиться чрезмерно. Время само о себе позаботится. В России стрелять умеют, не умеют только пули отливать». Грибоедов, пытаясь просчитать все возможности для своего «дела», отодвинул другие дела. Если бы его увидел папенька, то, пожалуй, сказал бы резко: «Торгашом что ли Алексаша стал?»

В Тифлисе герой нашел себе жену, прекрасную Нину Чавчавадзе, совсем еще девочку пятнадцати лет. Автор долго повествует о выборе и чувствах героя. Тифлисская свадьба перед отъездом в Персию не описана в романе.

Описаны победные марши с трофеями под командованием генерала Сипягина, с участием солдат, среди которых были и те, кто в офицерских чинах выходили на площадь в декабре 1825-го, и те, кто их предал.

Так с предательством Майбороды входит в роман тема измены. Рассказ Акульева — солдатский эпос о казачьем сыне Самсоне-богатыре, перешедшем на сторону персидского шаха во время очередной кавказской войны вместе со своими солдатами и создавшем «шахскую гвардию». Возврат Самсона в Россию — одна из дипломатических задач Грибоедова. В этой «самсоновой» конструкции, простираемой во всех «персидских главах», можно видеть своего рода опыт со временем и пространством по их разворачиванию вспять. Самсон уже достаточно долго служил шаху. Солдаты, да и он сам, обросли семьями. Тынянов описывает свадьбу дочери Самсона во всех подробностях, при этом не написав ни строчки о свадьбе своего главного героя. Можно ли вернуть людей против их воли в начальную точку — на родину — как подданных русского императора, если они изменили и родине, и императору? Можно ли, нужно ли? Вот такого «двойника» восстания на площади перед Сенатом в деле «измены» российскому императору строит Тынянов в романе, написанном в 1927 году. К этой теме измены, которая, надо полагать, была близка и автору романа (многие его коллеги и университетские друзья уезжали из Советской России), я еще вернусь несколько подробнее.

Однако время продолжает идти естественным ходом. Четвертая глава завершается описанием утра. Герои романа, каждый в свой час, просыпаются в Тифлисе, в Петербурге... С этого же утра (а может, и другого) начинается пятая глава: «Фаддей Булгарин с утра засел в Летнем саду», строя драматургию дня для придания веса своему авторитету. Глава — замечательная в своих городских подробностях, встречах и беседах, драке мальчишек в саду и решении Фаддея написать письмо Грибоедову... но осуществится ли оно?

В пятой главе автор иногда позволяет себе даты. Мифологические времена разрываются хронологическими уточнениями: мир Востока есть мир Востока, но в нем обретаются и европейцы. В главе в 24-х пунктах даны отрывки из

записок Аделунга, доктора русской миссии. Среди рецептов, записей вызовов к больным он помечал важные даты: «Июля 11-го. Задержка в жаловании»; «Июля 20-го. Задержка в жаловании». В этой главе происходит важная и решающая для проекта Грибоедова встреча с И. Бурцовым, человеком либеральных взглядов и его давним знакомым. Перед тем, как герои начнут разговор о проекте, автор кратко вспоминает встречу с Бурцовым в Киеве еще в первую поездку Грибоедова в Грузию. И здесь Тынянов указывает дату — июльская ночь 1825 года. Тогда в разговоре участвовали и Пестель, и Сергей Муравьев-Апостол, и Михаил Бестужев-Рюмин, вспоминали и Рылеева, и Одоевского.

И вот через три года (всего через три!) Бурцов и Грибоедов снова встречаются. Характерно начало разговора:

— А теперь садитесь, Александр Сергеевич. Мы с вами не виделись три года.

— Я не помню, Иван Григорьевич.

— Три года — три столетия.

Бурцов говорил тихо и оглядывал Грибоедова.

— «Многих уже нет, а те странствуют далече». Это мы все странствуем с вами.

— Разве вы там были? — спросил вдруг изумленный Грибоедов.

Шпоры, журчание, луна, Грузия.

Вот она, Грузия. Однако!

— Я тоже забыл все, — сказал Бурцов, — воюем, как видите... Давно я от России оторвался. Я иногда вспоминаю Петербург, но вдруг вижу, что это не Петербург, а Бобруйскую крепость вспоминаю или что-то другое, Москву, что ли.

— Москва изменилась. А Петербург все тот же. И Бобруйская крепость та же. Как я мог, однако, позабыть?

— Да ведь помнить горько. Вот так же и я.

Понятно, что «там были» — это о площади и декабре 1825 года. Ответа на вопрос Грибоедова Бурцов не дает. Забвение времени передается от собеседника к собеседнику. Но своим «либеральным» взглядам Бурцов остается верен, а потому не может поддержать проект, который, как ему кажется, построен на полном невнимании к «людям»,

крестьянам и рабочим будущих закавказских производств. За проектом он видит новую аристократию, капитал и новую эксплуатацию переселенных из России на Кавказ крестьян в качестве «рабской силы». Время как бы зависает на той же проблеме, которую пытались решить декабристы.

Спор Бурцова с Грибоедовым — спор двух разных жизненных позиций, возвращение, по всей видимости, спора Северного и Южного обществ. Бурцов — человек военный, командир боевых операций, при этом сторонник либеральных ценностей «свободы, равенства и братства». Он хранит «прямую честь» по отношению к декабристам, как единомышленникам (Рылееву), так и противникам (Пестелю). Грибоедов — аналитик, дипломат, мыслитель, поэт, не теоретизирующий в политике, но профессионально выполняющий свои дипломатические обязанности, что существенно отличает его опыт от опыта Бурцова. Однако именно Бурцов принимает решение о судьбе грибоедовского проекта: «Я буду всемерно проект ваш губить». Встреча на том заканчивается. Тынянов рефреном дает две строки стихотворения, написанного Сергеем Муравьевым-Апостолом. В разговоре Бурцов пытался припомнить все стихотворение, но вспомнил только эти две строки:

Je passerai sur cette terre
Toujours reveur et solitaire...⁷

И ничего больше не сохранилось. Ушло, пропало.

Чтобы читатель почувствовал, что время остановилось после этого разговора, что памяти о прошлом почти нет, Тынянов следующей сценой дает карантин — полное выпадение из времени и пространства. В армии — чума: «Тут ни война, ни мир, ни болезни, ни здоровье. Тут карантин». Ситуация пата. Может быть, это даже хуже забвения, потому что память, есть надежда, может ожить. Пусть не сегодня, так через время, всплывет воспоминанием. Хоть две строки

⁷ «Я прохожу по этой земле / Всегда в мечтах и одиночестве...» (франц.)

стихотворения повешенного на кронверке декабриста останутся с друзьями. А карантин — фатальность, *время чумы*, между жизнью и смертью. И пир.

Пир во время чумы⁸ — время смертельного карнавала. Пир устраивает Грибоедов в своей палатке, которую разбил на три дня. «Только чумной ветер» и Александр Сергеевич Грибоедов могли свести за «голым столом» с бургундским и немца, и поляка, и испанцев, и доктора Аделунга из русской службы, и англичанина доктора Мартиненго, и генерала, и бывшего полковника, разжалованного в рядовые солдата... Время пира — время свободы, попытка ее, когда бывшие враги или неприятели пируют вместе. Тыняновский Грибоедов испытывает судьбу, он проверяет себя, он позволяет себе то, что в добром здравии и по сложившимся правилам в обществе сделать никогда бы не смог. Его гости и он сам перед лицом смерти.

Нет, герой не заразился чумой, но он заболел. Время от болезни до выздоровления — время начала «перехода» героя в иное пространство-время, в иное качество. Однако Грибоедов — герой не эпоса, а русской истории XIX века. «Переход» — результат его собственного решения. Отъезд Грибоедова вместе с женой был назначен на 9 сентября: Грибоедов сел в карету и превратился в Вазир-Мухтара, которого далее ждала только Персия, и именно так его там называли. Герой романа отныне разделен на «внутреннего» и «внешнего» человека. Им будет порой трудно договориться, но принятие решений «внутренний» человек оставил за собой.

Древняя Персия определена в романе временем России:

В 1829 году она похожа на Россию времени Ивана III или, может быть, Алексея Михайловича; вероятно, Петра не было или его не заметили. Соперничество двух городов, стар-

⁸ Пушкинист Тынянов, конечно, играет текстами. Маленькая трагедия «Пир во время чумы» как перевод одной сцены из поэмы Дж. Вильсона «Чумной город» (1816) была написана Пушкиным болдинской осенью 1830 года (песни Мери и Председателя — оригинальный текст) и опубликована два года спустя.

шего и младшего: Тебриза и Тегерана, как Москвы и Петербурга. Но Тебриз существовал уже в восьмом веке, а Тегеран — во время Тамерлана.

Время персидских событий отмеряется династиями, правлениями шахов, дворцовыми заговорами и войнами, но оно никак не фиксируется, когда речь идет о реально происходящих событиях. Интересы России и Англии; интриги в дворцовых покоях и гареме; персияне и каджары в борьбе за престол шаха. Все это происходило всегда — время циклилось, события повторялись, менялись участники, но осмысление-понимание времени этих событий было его участникам равно безразлично. Даже «петровские реформы», дает такое им название Тынянов, — введение Аббасом в армии пехоты под рукой англичан — не изменили, не «переломили» эти времена.

Персидские подробности шестой главы Тынянов успел сообщить, пока Грибоедов почти месяц добирался до Тебриза. Наконец он прибыл туда 7 октября. Вазир-Мухтару предстояло взять куруры — русские трофеи по Туркманчайскому миру, однако Иран был беден и разорен войной, платить было нечем. Время замерло, его вдруг заметили и начали «заговаривать». Аббас дипломатическими разговорами с Вазир-Мухтаром хотел оттянуть выплату куруров:

Ложь его имела все достоинство искренности и под конец оказывалась правдой.

— Надобно много времени, чтобы каждый народ образовывать для войны, — говорил он Грибоедову с необыкновенным достоинством. — Мы только начали, вы также имели свое время испытания, пока не дошли до нынешней степени.

И лишь интриги англичан динамичны в этом персидском повествовании. Макдональд дает поручение доктору Макнилю: «Прошу вас торопиться, — сказал Макдональд, — и как можно чаще сноситься со мною. Я буду отвечать немедленно. С вами едут двадцать человек».

Положение русской миссии в Персии, малочисленной, без денег, как всегда это бывает в России; понукания из Санкт-Петербурга с намерением получить от своих

подчиненных больше без предоставления самого необходимого для осуществления миссии наводили дипломата Грибоедова на страшные, но верные мысли:

Ему стало ясно: это война.

Никто не понимал этого.

Паскевич воевал с турками, но война шла здесь, без солдат, без пушек, еще более страшная. И он один ее ведет, главнокомандующий и заложник. Поэтому, несмотря на дела, проклятое время тянется...

И чтобы поторопить, разрешить событие, Грибоедов, как это и предполагал Макдональд, едет в Тегеран. Смена пространства должна ускорить, сдвинуть с мертвой точки время. Однако что это за пространство? Какую конструкцию создает Тынянов для движения сюжетной линии?

Грибоедов въезжает на площадь Тегерана, заполненную народом: канатные плясуны, фокусники, балаганы... И вдруг в один момент площадь становится пустой:

Как человеческий ветер, качнулась толпа. Они бегут, шахаясь, давят друг друга, сорвался какой-то плясун, сарбазы роняют шлемы, толпа замешалась. Они воют:

— Я Хуссейн! Ва Хуссейн!

Жеребец ступает медленно по вдруг открывшейся дороге. Впереди кучка халатов; халаты все-таки ждут его. Едет к ним Грибоедов.

— Ва Хуссейн!

И передние, которые еще теснятся, закрывают лица руками.

— Я Хуссейн!

И вот нет ни одного человека на площади. Только впереди халаты — свитские. По пустой площади медленно едет Грибоедов.

— Ва Хуссейн! — кричат издали, из переулков.

И он не понимает, он оглядывается на своих. Белые пятна вместо лиц у них у всех.

Что произошло?

Убийца святого имама Хуссейна, сына Алиева, въехал некогда *на вороном коне*. Ибн-Саад было его проклятое имя. Бли-

зок черный месяц мухаррем, когда грудобойцы будут терзать грудь свою, проклиная Ибн-Саада и плача по имаме Хуссейне. Вазир-Мухтар въехал *на вороном коне*.

Эпизод имеет эпическую коннотацию, он становится предвестником трагической развязки романа. Но пустая площадь — явная переключка с площадью того, забытого, события в российской столице... Ничего хорошего пустоты не предвещают. В пустых пространствах и время останавливается, замирает и повторяет событие...

Грибоедов в Тегеране теряется в пространстве дома дипломатической миссии с тремя внутренними дворами. На третьем дворе в кабинете второго этажа он становится «существом таинственным» — Вазир-Мухтар получает свой персидский локус. Внешний человек видит свое отражение в зеркалах, во множестве расставленных в комнате.

Прием у шаха по правилам восточного этикета проходит в застывшем времени. «Вазир-Мухтар просидел перед его величеством шахом час без малого», в полной тишине, «внезапно отрешенный от всего, созерцая жемчужный поднос и не думая ни о чем». И именно он разрушает эту зависшую тишину. Когда шах от тяжести своих одежд почти теряет сознание, Грибоедов встает из кресел, в которых удостоен сидеть, когда другие только стоят, причем не снимая, как положено при шахском дворе, обуви, и кланяется «глубоко и быстро». Он, русский посланник, — движитель времени.

Место персидских событий в Тегеране — базар. Здесь слуга Сашка избит «сарбазами», говорившими на чистом русском языке. Это люди Самсона, которых русский посланник должен вернуть императору по мирному договору. Но и это не событие: «Каждый день на базаре палачи бьют воров по пяткам, отрезают правые руки, вспарывают животы». Так здесь «движется» время...

Грибоедов медлил с возвращением из Тегерана: «Воздух разреженный, и в редком воздухе он делает шаг, а ему кажется, что он прошел версту». Что задержало, что замедлило, а потом остановило время жизни Грибоедова? Если следовать сюжетной линии — задержал в Тегеране Самсон, раздраживший своим маршем перед русской миссией Грибоедова. Поторопить скорейшее возвращение «беглого вахмистра» с его

батальоном в Россию — вот дело, ради которого Грибоедов отложил отъезд в Тебриз на день. Судьба ли, как писал Белингов, время ли наложило отпечаток на личность?

Зададимся, наконец, этим вопросом: что определяет намерения, решения и поступки героя романа? Что является его идейным стержнем?

Как мне представляется, проблему можно обозначить одним словом — измена. Грибоедов Тынянова, пусть не покажется странным, не есть конструкция писателем-формалистом жанра исторического романа, крепко привязанная к проигранной исторической ситуации декабря 1825 года, как это задано вступлением в роман. Тынянов сделал своего героя, намеренно или вследствие им же открытой «эволюции литературных жанров», предчувствуя дальнейшее движение литературы, личностью... *экзистенциальной*, поставленной в обстоятельства, не совместимые с собственными дарованиями и писательскими, и музыкальными, и даже профессиональными, личностью, пытающейся преодолеть их. На протяжении всего романа герой постоянно находит себя в ситуации выбора. Но что есть выбор? Внешний человек, «Вазир-Мухтар», делает выбор в предполагаемых обстоятельствах в смысле классической философии: «свобода — познанная необходимость». Внутренний человек Грибоедова в тексте романа пребывает в пограничной ситуации. Именно ее Белингов называет судьбой. Но Грибоедов, как мне представляется, именно в этой ситуации и совершает свой выбор, точно оценивая и обстоятельства, и возможность сохранения своей внутренней свободы.

Подчиняясь воле императора и необходимости преодолевать финансовые трудности вдовствующей матери, Грибоедов *выбирает* чин посла в Персии, осознавая свою ответственность, но и надеясь на осуществление придуманного им проекта. Грибоедов выбирает жену по любви⁹. Грибоедов едет в Тегеран как профессиональный дипломат, чтобы исполнить свои обязанности.

⁹ Не могу согласиться с точкой зрения Манина, что у Грибоедова в романе «нет любви» [Манин: 509—510].

Центром его личных усилий, сомнений, решений, наконец, остается адресованный себе вопрос: как сделать так, чтобы *не изменить* себе? Грибоедов, внутренний человек романа Тынянова, заданный предисловием в обстоятельствах жизни «превращаемых», выбирает именно эту позицию: не изменить себе¹⁰. Для того чтобы это понять, писатель дает разнообразие других, по разным причинам «превращаемых», персонажей. И первый, с которым знакомится читатель, — Фаддей Булгарин, числивший себя в конце романа не только другом, но и распорядителем судьбы «Горя от ума».

С изменой имеет дело Грибоедов, желая вернуть Самсона. Он решает споры о возвращении украденных в гарем женщин. Он наблюдает, как одна из жен гарема отказывает своему отцу-немцу в возвращении домой. Он сомневается в успехе своих дипломатических обязанностей и размышляет о жизни в Грузии, в имении своей жены, тихой, частной жизни. Не могут ли эти соображения быть изменой? А его поэтические писания, его новая поэма? Впрочем, его комедию «Горе от ума» так и не разрешили поставить в Петербурге. Наконец, обходя стороной известное декабрьское событие на протяжении всего романа, но оставляя его, несомненно, в душе героя, Тынянов в девятой главе, уже из Тегерана, разрешает Грибоедову написать письмо к генералу Паскевичу, начальнику и родственнику, о декабристе и своем друге, слезно умоляя «выручить несчастного Александра Одоевского... У престола Бога нет Дибичей и Чернышевых...» Его просьба — попытка вернуть превращенного в каторжанина друга.

В десятой главе тема измены получает свою открытую разработку. В миссию к Грибоедову приходит Ходжа-Мирза-Якуб, армянин родом из Эриваня, ставший евнухом в шахском гареме и незаменимым человеком в дворцовых

¹⁰ Экзистенциальный нерв романа Тынянова отмечен В. Кавериним, другом и родственником писателя, свидетелем времени писания романа: «Вся трагедия жизни Грибоедова — это борьба с “превращением”. Недаром он задумал и пишет трагедию...» [Каверин, Новиков: 191].

торговых делах. Он просит остаться в миссии, с тем чтобы вернуться на родину по Туркманчайскому трактату. Подробно говорить об этой сюжетной линии здесь невозможно. Но важно, что она — импульс к почти теоретизированию на экзистенциальную тему измены как таковой. Авторское отступление, или размышление лирического героя, или внутренний монолог самого Грибоедова завершается так:

Пространство и время по-разному влияют на слово «измена». Пространство делает его коротким и страшным. Солдат пробирается ночью во вражеский лагерь и предается врагам. Несколько сот сажень бездорожья, лесистого или голого, ровного или гористого, меняют его навсегда. Замешиваются, теряются — не границы государства, а границы человека.

Измена евнуха шаху стала пусковым механизмом джихада, который давно вызревал в бедной, истощенной войной Персии, платившей куруры России. Удар фанатичного народа, *мгновенно* начавшийся, но явно готовившийся английской миссией, был нанесен русскому посольству. Десятая глава завершается разговором Грибоедова со своей совестью... Ситуация не оставляла выбора — поздно было даже бежать: «Поздно, не поздно, — отмахнулся Грибоедов <...> я все знаю сам». Эта реплика, а затем руководство защитой миссии Грибоедовым резко контрастирует с тем, как спасал себя его секретарь Мальцов, набивая карманы золотом и ассигнациями, как покупал убежище, как предал-изменил Грибоедову, о чем просил Бога в молитве: «Я не виноват, я не виноват, Господи. Это он виноват... Пусть все погибнут, если так нужно, Господи, пусть все погибнут. Только спаси, сохрани, помилуй меня...» И в маленькой комнате, куда Мальцова спрятали подкупленные стражники во время разграбления посольства и убийств, «пол и стены ходили, а время стояло».

Наполненность трагическими событиями последних трех глав — джихад в Тегеране, оборона русской миссии, смерть Грибоедова, подробное описание измены-спасения секретаря Грибоедова, его предательство, когда перед шахским двором Мальцов, вдохновленный страхом и злобой, возвел вину за случившийся народный бунт на нена-

вистного ему Грибоедова и отождествил декабристское выступление с «восстанием черни» в Тегеране, — не сдвинуло время с мертвой точки. Нина в Тифлисе родила мертвого ребенка, продолжения в детях не случилось.

Дипломатическая миссия принца Хозрева-Мирзы, отправленного к императору Николаю, не внесла изменения в течение времени. Сначала Хозрев со свитой был принят в Москве, как бы нехотя, но «по-царски». В столице палили пушки во время церемонии приема юного персидского принца в императорском дворце, отмеряя время и событие. Однако неподвижность Востока накрыла имперскую столицу, несмотря на ее суету — приемы, обеды, балы, театры, визиты и прочее. Все — как в первой петербургской главе, только без героя, без Грибоедова.

Прием у императора, на котором настоял Хозрев, принеся в дар императору алмаз как искупление за убитых в Тегеране, дал нужный результат: событие было забыто, последние два курура, которые не успел получить от шаха русский посол, — прощены. Время обернулось вечностью:

Тогда величественный дядя спустился со ступенек. Он взял за тонкую желтоватую руку Хозрева-Мирзу и произнес:

— Я предаю вечному забвению злополучное тегеранское происшествие.

И так как было тихо, казалось: время осталось за стенами, здесь же вечно стоит генералитет и знаменитейшие особы обоего пола, разных цветов, вечно и тонко раздуваются женские ноздри, чтобы впитать частицы гаремного воздуха, навсегда застряли кучей посредине зала персияне, давно рос здесь, как дерево, стройный Хозрев.

Тогда вечное забвение окончательно и бесповоротно облекло тегеранское происшествие.

Вазир-Мухтар более не шевелился.

Он не существовал ни теперь, ни ранее.

Вечность.

Двенадцать глав романа, мне представляется, можно определить как годовой цикл последнего года жизни главного героя: от весны, когда Грибоедов получил назначение в Персию, до весны следующего года, когда Петербург принимал

персидского принца. Последний год жизни Грибоедова — это и есть время романа, в котором его герой пытался осуществить себя, свои способности, свои замыслы и в поэзии, и в дипломатической службе, и в семейной жизни, решить денежные вопросы своих обязательств перед матерью. Это год «после» известного события декабря 1825 года, с которым автор сопрягает жизнь своего героя. Верно ли это сопряжение, так ли оно было значимо в реалиях биографии Грибоедова? Из 1927 года, когда Тынянов писал роман, понять эту связку легко. Но объяснять ее «предательством» Грибоедовым идеалов поверженных декабристов — ошибка советского литературоведения. Не рок, не судьба, но трагическое столкновение подданного российской империи А. Грибоедова, профессионального дипломата, свободной личности, воспитанной в уже образовавшемся свободном духовном пространстве карамзинского и посткарамзинского интеллектуального дворянского круга, с репрессиями николаевской России после декабря 1825 года, с цензурой, запретившей к постановке его «Горе...», с безразличием и неудачей его торгово-промышленного проекта поставили его в ситуацию выбора себя, сохранения своей внутренней и интеллектуальной свободы. Пролог к роману — картина поколения после 1825 года, страшная в своей правоте. Но она преодолевается героем романа в том смысле, что он не позволяет изменить себе. Потому вечность, покрывшая забвением смерть Вазир-Мухтара, не могла коснуться Грибоедова.

Тринадцатая глава — заключение; она — самая маленькая в романе. Кавказ — не только локус войны, но и перекресток поэтов, место, где *превращают* дворян в рядовых солдат, где поэты начинают философствовать, писать прозой или путевыми заметками. Встреча Пушкина с телегой, везущей останки «Грибоеда», — вольное прочтение Тыняновым «грибоедовского эпизода» из «Путешествия в Арзрум» Пушкина¹¹.

«Зачем поехал он?» — спрашивает себя Пушкин, адресуя вопрос Грибоедову, но может быть, и себе? Ответ: «Но

¹¹ Тема имеет немалую литературу: [Фомичев 1998], [Фомичев 2007], [Сидоров], [Долинин] и др.

власть... но судьба... но обновление...» Заметим, как *превращение* из вступления в романе замещено на *обновление* в его последних строках. *Неизменность себе, несостоявшемуся в своем времени*, уловленная Пушкиным, завершает последнюю главу-эпilog романа: «Мы нелюбопытны... Человек необыкновенный... Может быть, Декарт, ничего не написавший? Или Наполеон без роты солдат?»

Как воспринимать эти предположения поэта? Чего здесь больше — сожаления или сомнения? Это вопрос не столько к автору «Смерти Вазир-Мухтара», сколько к Пушкину, ко времени, к имперскому отечеству героя.

Завершая статью, считаю нужным обратить внимание на оценку романа Тынянова в биографической работе Е. Цымбаевой «Грибоедов», написанной для серии «ЖЗЛ» в 2003 году. Автор, ссылаясь на мнения современных литературоведов (С. Фомичева) и советского историка М. Нечкину, резко отрицательно отзываясь о романе, считая его не только «исторически недостоверным», но и «откровенно враждебным подлинному Грибоедову» [Цымбаева: 6]. Автор обвиняет Тынянова в антиисторизме, считая, что в романе нарисован «образ человека, пожертвовавшего убеждениями ради карьеры, предавшего единомышленников-декабристов, подавленного угрызениями совести и противного себе и автору» [Цымбаева: 6]. Во всем, как считает Цымбаева, виноват Серебряный век, который просто не мог понять идеалы людей Золотого века... Понятно, что «подлинный Грибоедов» — это книга, написанная самой Цымбаевой.

Я уверена в том, что такая оценка писателя Тынянова — результат невнимательного и странного для историка поверхностного чтения, не пожелавшего продумать то, что стоит за сюжетными связями романа. Это тем более странно, что историку естественно быть чутким ко времени как самостоятельному мотиву, работающему на всем

¹² Надо сказать, что есть и другие работы историков, в которых проницательность Тынянова в «деле Грибоедова» была высоко оценена: [Окунь]. См. также разбор романа: [Солженицын].

протяжении романа и создающему необходимый камертон для понимания действий и мыслей героя¹².

Серебряный так же, как и Золотой век русской литературы, — это время самостоятельности русской мысли. Думаю, что именно это имел в виду Пушкин, когда вспомнил вдруг Декарта в связи с Александром Сергеевичем Грибоедовым. И эта связь, может быть и неожиданная, — приобщает совсем к другой вечности, не той, в которую канул Вазир-Мухтар в описанной Тыняновым сцене императорского прощения Персии, а к той, интеллектуально востребованной, в которой пребывает писатель, композитор и дипломат Грибоедов, обращаясь к читателям и зрителям своими текстами. И можно быть уверенным, что время внимательного чтения романов Тынянова, так же как его теоретических работ по истории литературы, не закончено, но продолжается и занимает необходимое и важное место в интеллектуальной истории русской мысли.

Литература

Белинков А. В. Юрий Тынянов. М.: Советский писатель, 1965.

Готовцева А. Г., Киянская О. И. Движение декабристов в государственной пропаганде 1825—1826 гг. // Декабристы. Актуальные проблемы и новые подходы. М.: РГГУ, 2008. С. 477—493.

Долинин А. Dichtung und Wahrheit Пушкина: «грибоедовский эпизод» в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» // URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=eKHimsCkUyo%3D&tabid=10358>.

Каверин В., Новиков В. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М.: Книга, 1988.

Окунь С. Б. Историзм Ю. Н. Тынянова («Смерть Вазир-Мухтара» и современная историческая наука) // Вопросы истории. 1966. № 8. С. 35—46.

Остахова А. А. Имперские проекты А. С. Грибоедова сквозь время и пространство // URL: http://forum.polismi.org/index.php?app=core&module=search&do=viewNewContent&search_app=forum.

Санкт-Петербургские ведомости. 1825. 15 декабря. Прибавление.

Сидоров И. С. «Великая иллюзия» или «мнимая нелепость» (О встрече Пушкина с телом убитого Грибоедова) // Московский Пушкинист. Вып. 6. М.: Наследие, 1999. С. 292—337.

Солженицын А. «Смерть Вазир-Мухтара» Юрия Тынянова // Новый мир. 1997. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/4/solgen.html.

Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О. Комментарии к статье «О литературной эволюции» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 518—530.

Фомичев С. А. «Грибоедовский эпизод» в «Путешествии в Арзрум» Пушкина // А. С. Грибоедов: Хмелитский сборник. Смоленск, 1998. С. 374—383.

Фомичев С. А. Пушкинская перспектива. М.: Знак, 2007.

Цамутали А. Н., Белоусов М. С. 190-летие восстания // Вестник СПб ун-та. Сер. 2. Отечественная история. 2015. Вып. 4. С. 3—18.

Цымбаева Е. Н. Грибоедов. М.: Молодая гвардия, 2003. (ЖЗЛ).

Эйдельман Н. Эпиграф Тынянова // Знание-Сила. 1982. № 5—6.

Manin Ju. I. Тынянов и Грибоедов: заметки о «Смерти Вазир-Мухтара» // *Revue des etudes slaves*. 1983. Vol. 55. No. 3. P. 507—521.

Bibliography

Belinkov A. V. Yury Tynyanov. Moscow: Sovetsky pisatel, 1965.

Dolinin A. Dichtung und Wahrheit Pushkina: 'griboedovskiy epizod' v 'Puteshestvii v Arzrum vo vremya pokhoda 1829 goda' [Pushkin's Dichtung und Wahrheit: The Griboedov Episode in *Journey to Arzrum during the 1829 Campaign*] // URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=eKHimsCkUyo%3D&tabid=10358>.

Eidelman N. Epigraf Tynyanova [An Epigraph by Tynyanov] // Znanie-Sila. 1982. Issue 5—6.

Fomichev S. A. 'Griboedovskiy epizod' v 'Puteshestvii v Arzrum' Pushkina [The Griboedov Episode in *Journey to Arzrum* by Pushkin] // A. S. Griboedov: Khmelitskiy sbornik [Khmelita Collection]. Smolensk, 1998. P. 374—383.

Fomichev S. A. Pushkinskaya perspektiva [The Pushkin Perspective]. Moscow: Znak, 2007.

Gotovtseva A. G., Kiyanskaya O. I. Dvizhenie dekabristov v gosudarstvennoy propagande 1825—1826 gg. [Decembrist Movement in the

State Propaganda of 1825–1826] // Dekabristy. Aktualnie problemy i novie podkhody [Decembrists. Topical Issues and New Approaches]. Moscow: RGGU, 2008. P. 477–493.

Kaverin V., Novikov V. Novoe zrenie. Kniga o Yurii Tynyanove [New Vision. A Book on Yury Tynyanov]. Moscow: Kniga, 1988.

Manin Ju. I. Tynyanov i Griboedov: zametki o ‘Smerti Vazir-Mukhtara’ [Tynyanov i Griboedov: Notes on *The Death of Vazir-Mukhtar*] // Revue des etudes slaves. 1983. Vol. 55. No. 3. P. 507–521.

Okun’ S. B. Istorizm Y. N. Tynyanova (‘Smert’ Vazir-Mukhtara’ i sovremennaya istoricheskaya nauka) [Y. N. Tynyanov’s Historism (*The Death of Vazir-Mukhtar* and Contemporary Historical Studies)] // Voprosy istorii. 1966. Issue 8. P. 35–46.

Ostakhova A. A. Imperskie proekty A. S. Griboedova skvoz’ vremya i prostranstvo [A. S. Griboedov’s Imperial Projects through Time and Space] // URL: http://forum.polismi.org/index.php?app=core&module=search&do=viewNewContent&search_app=forums.

Sankt-Peterburgskie vedomosti. 15 December, 1825. Pribavlenie [Addition].

Sidorov I. S. ‘Velikaya illyuziya’ ili ‘mnimaya nelepost’ (O vstreche Pushkina s telom ubitogo Griboedova) [A ‘Great Illusion’ or ‘Seeming Absurdity’ (Pushkin Crossing Paths with the Body of Murdered Griboedov)] // Moskovskiy Pushkinist [Moscow Pushkinist]. Issue 6. Moscow: Nasledie, 1999. P. 292–337.

Solzhenitsyn A. ‘Smert’ Vazir-Mukhtara’ Yuriya Tynyanova [*The Death of Vazir-Mukhtar* by Yury Tynyanov] // Noviy mir. 1997. Issue 4. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/4/solgen.html.

Toddes E. A., Chudakov A. P., Chudakova M. O. Comments on the Article ‘O literaturnoy evolyutsii’ [Comments on the Article *On Literary Evolution*] // Tynyanov Y. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka, 1977. P. 518–530.

Tsamutali A. N., Belousov M. S. 190-letie vosstaniya [The 190th Rebellion Anniversary] // Bulletin of St. Petersburg State University. Series 2. Otechestvennaya istoriya [Russian History]. 2015. Issue 4. P. 3–18.

Tsymbaeva E. N. Griboedov. Moscow: Molodaya gvardiya, 2003. (*The Lives of Remarkable People* Series).

А. С. Пушкин

Евгений АБДУЛЛАЕВ

«ПРЕКРАСНОЕ ЗАНЯТИЕ ДЛЯ ФИЛОСОФА!»

Об одной дневниковой записи Пушкина-лицеиста

Аннотация. На основе новой интерпретации записи в лицейском дневнике Пушкина от 10 декабря 1815 года уточняется понимание молодым поэтом философии и ее целей. Также рассматривается одна малоизученная страница в русско-французских литературных связях начала XIX века — влияние публикаций о вымышленном Ордене Гасильника в журнале «Nain Jaune» на русскую словесность.

Ключевые слова: А. Пушкин, Н. де Кондорсе, Вольтер, журнал «Nain Jaune», общество «Арзамас», философия, либерализм, консерватизм.

Евгений Викторович АБДУЛЛАЕВ, филолог, литературный критик, кандидат философских наук. Сфера научных интересов — философские влияния в русской литературе первой трети XIX и первой трети XX века; современная русская литература. Автор многочисленных статей по указанной проблематике. Email: evg_abd@hotmail.com.

10 декабря 1815 года в лицейском дневнике Пушкина появляется запись:

Вчера написал я третью главу *Фатама или разума человеческого: Право естественное*. Читал ее С. С. и вечером с товарищами тушил свечки и лампы в зале. Прекрасное занятие для философа! — По утру читал *Жизнь Вольтера*.

Начал я комедию — не знаю, кончу ли ее¹ (XII, 298).

Этот отрывок не раз становился объектом пушкиноведческих штудий. Определены все упомянутые в нем произведения.

«Фатам, или Разум человеческий» — начатый Пушкиным философский роман, который, по воспоминаниям лицейских товарищей поэта, писался «по образцу сказок Вольтера» [Анненков: 22]. Под «комедией» имелась в виду незавершенная и несохранившаяся комедия в стихах «Философ»²; под «Жизнью Вольтера» — одноименное сочинение Николя де Кондорсе («Vie de Voltaire»).

Почему же, в каком смысле тушение свечей могло быть названо «прекрасным занятием для философа»? Ответ на этот вопрос позволил бы точнее реконструировать первые крупные замыслы Пушкина — «Философа» и «Фатама», — а также лучше понять представление о философии, которое начало складываться у Пушкина еще в Лицее.

Однако обнаружить какие-либо интерпретации этой фразы о тушении свечей мне не удалось. Пожалуй, такая попытка предпринята лишь в статье замечательного пушкиниста, недавно ушедшей Ларисы Ильиничны Вольперт «Пушкин и французская комедия XVIII в.» [Вольперт]. Прочитав пушкинскую дневниковую запись, исследовательница — имея в виду упомянутую следом комедию «Философ» — пишет:

¹ Здесь и далее дневники и письма Пушкина цитируются по академическому изданию [Пушкин] с указанием в круглых скобках тома и страницы.

² Гипотезу об использовании начала этой комедии в «Послании Лиде» см.: [Абдуллаев].

Не «резвый» и беззаботный «эпикурец», а юный «завторник», награжденный множеством комических черточек и слабостей, своеобразный мизантроп, отказавшийся от соблазнов света, скорее всего, мог стать героем задуманной комедии [Вольперт: 174].

Таким образом, тушение свечей «философом» трактуется как воплощение мизантропии и уединенности. Это не противоречит в целом тому пониманию образа философа, который возникает в пушкинской лирике того времени³.

И все же, на мой взгляд, назвав гашение свечек «прекрасным занятием для философа», Пушкин подразумевал нечто иное. В своем небольшом очерке я попытаюсь показать это, исходя из двух контекстов пушкинской записи. Прежде всего, из ближайшего — упомянутой в дневниковой записи «Жизнь Вольтера» Кондорсе — и из более отдаленного — из сообщений об Ордене Гасильника, придуманном журналом «Nain Jaune» в конце 1814 года.

«Жизнь Вольтера» была написана Кондорсе в 1787 году и включена в семидесятый том кельнского издания Вольтера. «По-видимому, — писал В. Вацуро, — к <этой> биографии Вольтера Пушкин возвращался и позже. Об этом говорит не только его отличное знание ее с фактической стороны, очевидное уже из самих произведений Пушкина, — но и наличие в его библиотеке более позднего 42-томного издания Вольтера 1818—1820 гг. с полностью разрезанным первым томом, содержавшим как раз эту биографию» [Вацуро].

То, что Пушкин, начав комедию «Философ», обратился к «Жизни Вольтера», кажется закономерным⁴. Вольтер был для Пушкина-лицеиста ключевой фигурой, как мыслителем, так и поэтом: «поэт в поэтах первый», как он назовет его в написанном в том же году «Городке».

³ См.: [Абдуллаев: 75].

⁴ Слово «философ» (philosophe) — одно из наиболее частотных в этой книге; вместе с производными от него (philosophie, philosophique и др.) оно встречается 127 раз.

В отличие от самого Вольтера, порой трактовавшего понятие «философ» в ироническом ключе (особенно в «Кандиде»), для Кондорсе философы — прежде всего представители Просвещения, энциклопедисты.

...война, в которой зародилась «Энциклопедия», не прекратилась с запрещением ее издания. Ее главные авторы и сторонники, известные под именами *философов* и *энциклопедистов*, которые у врагов разума звучали как брань, были вынуждены объединиться перед лицом этих гонений⁵ [Condorcet: 247].

Вольтер изображен как глава (*chef*) философов, и сам он — философ *par excellence*. При этом философия Вольтера лишена какой-либо схоластики и излишней абстрактности: одно из главных достоинств своего героя Кондорсе видит в том, что Вольтер смог соединить философию с поэзией:

Поэзия одолжила ему свободу проявлять себя на поприще более широком; он показал, как можно соединить ее с философией так, что поэзия, нисколько не потеряв в прелести, возрастает к новым совершенствам, а философия, не делаясь сухой и не раздуваясь, сохраняет свою точность и глубину [Condorcet: 284].

Это соединение поэзии с философией должно было, по-видимому, заинтересовать Пушкина, начавшего своего «Философа», и вызвать в нем живой отклик. Судя по всему, это представление о том, как можно философствовать в литературе, Пушкин сохранял и позже. Тринадцать лет спустя в своем отзыве на «Бал» Баратынского Пушкин отмечает «удивительное искусство», с которым Баратынский «соединил в быстром рассказе тон шуточный и страстный, метафизику и поэзию» (XI, 75), тем самым повторив то, за что Кондорсе превозносил Вольтера⁶.

⁵ Здесь и далее все переводы с французского выполнены мной. — Е. А. Русский перевод «Жизни Вольтера» выходил почти полтора столетия назад [Кондорсэ]; это издание было мне недоступно.

⁶ См. также похвалу Кондорсе философским романам Вольтера: «Этот род сочинения <...> требует редкого таланта; а именно чтобы шуткой, полетом фантазии, событиями, происходящими в романе, сообщить итоги глубоких философских размышлений (*d'une philosophie profonde*)» [Condorcet: 241].

И все же главное, что «философ» в понимании Кондорсе — борец с предрассудками и невежеством; несущественно, какими, литературными или научными, средствами он эту борьбу ведет. Философия оказывается не столько «профессией» или родом занятий, сколько гражданской позицией, образцом которой Кондорсе считал Вольтера.

Особенно жестко Кондорсе противопоставляет философов врагам прогресса — а следовательно, в понимании автора «Жизни Вольтера», и врагам человечества — «слепым приверженцам старины и тем, кто клеветает на философию» [Condorcet: 281]. «В чем состоит долг философа?» — спрашивает Кондорсе и дает следующий ответ:

Нападать на суеверия, указывать правительствам на мир, богатство и могущество как верное возмещение за законы, охраняющие свободу вероисповедания, и учить их, как не бояться святош, чье тайное влияние каждодневно угрожает покою народа... [Condorcet: 289]

Это приравнивание философии к свободомыслию и критике предрассудков Пушкин-лицеист мог найти не только у Кондорсе. Фигура философа как идеолога либерального переустройства общества присутствует и во многих сочинениях Карамзина⁷. Близкое понимание философа как рационалиста и врага догматизма встречается и в лицейском «Словаре» Кюхельбекера⁸ — а Пушкин был внимательным читателем этого компендиума.

⁷ Хотя Карамзин, в отличие от Кондорсе, смотрел на возможность философа более скептически. См., например: «И вижу ясно, что с Платоном / Республик нам не учредить» («Послание к Дмитриеву», 1794); а также ответ «одного философа» на предложенную ему «гражданскую должность»: «Я буду совершенно бесполезен, — говорит он, — я могу только советовать; но, конечно, никто не примет моих советов, потому что люди уже привыкли к старому и боятся всякой новизны» («Философа Рафаила Гитлоде странствования в Новом свете», 1791).

⁸ См., например, записанные в нем высказывания швейцарского философа-руссоиста Ф. Р. Вейсса: «Целый народ не может быть философом» [Кюхельбекер: 28 об.]; «Мудрый сомневается в истине своих мнений, и должно начать с этого сомнения, если хочешь быть мудрым» [Кюхельбекер: 57].

Все это уточняет тот смысл, который Пушкин в конце 1815 года вкладывал в понятие «философ», и поясняет, что позволяло ему применить это понятие к себе. Хотя такое уточнение не отвечает на вопрос, почему гашение свечей поэт назвал «прекрасным занятием для философа», оно к этому ответу напрямую подводит.

Здесь стоит учесть значение, которое имел глагол «гасить» (*éteindre*) у представителей Просвещения — и в либеральной риторике последующего времени. Об этом значении легко догадаться — как будет показано далее, оно перешло в русскую либеральную лексику. Если борьба с отжившими (как считалось) социальными институтами и установлениями ассоциировалась у идеологов Просвещения со светом, то «гашение» — с обскурантизмом и восстановлением старых порядков.

Именно в этом смысле, например, его употреблял Гольбах⁹; среди русских литераторов — Н. Карамзин в «Послании к Дмитриеву» (1794): «Гордец не любит наставленья, / Глупец не терпит просвещенья — / Итак, лампаду угасим, / Желая доброй ночи им...»

В конце 1814-го — начале 1815 года произошло одно «медийное», говоря современным языком, событие, которое способствовало широкому закреплению этого понятия за обозначением консервативной реакции.

25 декабря 1814 года в парижском сатирическом журнале «*Nain Jaune*»¹⁰ — наиболее радикальном органе бонапар-

⁹ «Человек везде стремится к благу; несмотря на медленный прогресс человеческого духа, в нем сильно это первоначальное стремление; препятствия, которые воздвигаются на его пути, делают его только более упорным: те, кто пытается погасить свет (*se sont efforcés d'éteindre les lumières*), только распространяют его» («О предрассудках, или О влиянии убеждений на нравы и на счастье людей») [Dumarsais: 391].

¹⁰ Полное название этого журнала (иногда называемого также газетой) — «*Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature*»; издавался Кошюа-Лемером в Париже с 15 декабря 1814 по 15 июля 1815 года. «*Nain jaune*» — «Желтый карлик» (варианты: «Желтый гном», «Желтый карла») — карточная игра, пользовавшаяся исключительной популярностью в XVIII веке; так называлась в ней ключевая карта — бубновая семерка.

тистской оппозиции — на первой странице было напечатано извещение: «Создание Ордена Кавалеров Гасильника» (Fondation de l'ordre des Chevaliers de l'Éteignoir).

В действительности такого ордена, разумеется, не было. Это была пародия на тайные роялистские организации вроде созданного в те времена Фердинандом де Бертье Ордена Веры, а также на Орден иезуитов. Сатира «Nain Jaune» была направлена против непримиримых консерваторов, отвергавших демократические свободы. Название орден получил от достаточно распространенного в те времена предмета из повседневной жизни — металлического колпачка конической формы с небольшой ручкой для гашения свечей. Забегая вперед, заметим, что таким колпачком гасились свечи и в Царскосельском лицее; «гасильник» упоминается и в черновиках «Графа Нулина», среди вещей графа: «Щипцы с пружиной и гасильник» (V, 169)...

Однако вернемся к сатирическому памфлету в «Nain Jaune». Извещение о «создании» нового ордена начиналось словами, пародировавшими консервативную риторику тех лет:

Честные люди, имеющие благородное намерение передать своим детям в наследство те предрассудки, которые они сами получили от своих отцов... [*Fondation...* xlix]

Далее в подобных выражениях описывалось падение образования (под которым подразумевались колледжи иезуитов) и в целом великий упадок «в несчастливых странах, зараженных либеральными идеями» [*Fondation...* I]. Дабы бороться со всем этим злом, и создавался Орден Гасильника, статут которого анонимные авторы обещали опубликовать позже.

«Органические статуты (Statuts Organiques) Ордена Гасильника» появились в пятом номере за 5 января 1815 года. «Статуты» состояли из тринадцати пунктов; для нашего исследования представляет интерес пункт 12, согласно которому кавалеры Ордена были обязаны дать «клятву ненависти к философии, либеральным идеям и конституционной хартии» [*L'ordre...* 8].

Таким образом, «гасильник»¹¹ изображался как враг философии и прямой антипод философа. Эта противоположность была еще более подчеркнута в девятом номере журнала (25 января 1815 года), где был опубликован шутовской церемониал принятия в Орден. Новопринятому «кавалеру Гасильника» якобы вручался сертификат, в котором, среди прочих его «заслуг», отмечалась его «благотворная нетерпимость, которую он испытывает всем своим существом к любой идее, найденной либеральной, философской или конституционной...» [*Cérémonial*... 100]. Затем «пред лицом Ночи и Хаоса» кавалер приносил клятву вести «смертельную войну против философии (une guerre à mort à la philosophie), всех последователей, как рожденных, так и могущих родиться, Сократа, Бэкона, Монтескье; всех ее светильников (lumineux) всех столетий и всех времен» [*Cérémonial*... 101]. После чего на голову кавалера торжественно водружался колпак в виде гасильника.

15 февраля были опубликованы протоколы консистории Ордена и впервые использован символ  для обозначения членов Ордена [*Nominations*... 207]; этот символ ставился против имен особо одиозных консерваторов и использовался затем регулярно. А о деятельности «гасильников» читателям сообщалось почти в каждом номере. Например, 28 февраля в разделе корреспонденции говорилось о торжественном обеде по случаю учреждения Ордена и о куплетах, распевавшихся на нем.

Монтескье не знали б мы,
Ни Вольтера, ни Руссо,
Коль гасильник их умы
Погрузил во мрак и сон.

Развенчаем сих кумиров
Разума-насилльника
И сплотимся целым миром
В Ордене Гасильника!¹²

¹¹ Понятие «гасильник» в этом значении (как того, что гасит чувства, мысли, прогресс) встречается уже у Вольтера — см.: [*Éteignoir*].

¹² «Eussions-nous vu des Voltaire, / Des Montesquieu, des Rousseau, / Si l'éteignoir salutaire, / Eût obscurci leur cerveau? // Détrônons ces vains fantômes, / Brisons leur frêle pouvoir, / Et rallions tous les hommes / A l'ordre de l'éteignoir» [Б. н.: 405].

Итак, главными врагами «гасильников» объявлялись философы — причем не только просветители Монтескье, Вольтер и Руссо, но и Бэкон, и даже Сократ. (Здесь опять же возникают параллели с восхвалением Сократа в пушкинском лицейском «Послании Лиде»: «Люблю я доброго Сократа!..»)

Кроме вымышленных известий об Ордене в журнале печатались цветные карикатуры, изображавшие заседания капитула Ордена. Члены-«кавалеры» были изображены с колпаками-гасильниками на головах и гасильником, который они держали над зажженной свечой; печатались и шутовские «дипломы», удостоверяющие «членство» в Ордене... И хотя журнал через несколько месяцев был запрещен цензурой, результат этого «медийного проекта» был достигнут: слово «гасильник» надолго вошло в арсенал либеральной риторики не только во Франции, но и за ее пределами.

Было ли известно Пушкину об Ордене Гасильника 10 декабря 1815 года — когда он сделал в дневнике упомянутую запись о гашении свечей?

По всей вероятности, было. За новинками французской прессы образованная российская публика следила внимательно, «Nain Jaune» читали. И прежде всего в том кругу, на который ориентировался молодой Пушкин. Напомню, именно в этой среде в октябре того же года возникло «Арзамасское общество».

«Желтый Карла может научить шутить забавно: наша молодежь учится по нем тайнам государственных наук. Это Кормчая книга наших будущих преобразователей», — так писал о «Nain Jaune» в записных книжках Вяземский [Вяземский: 359]. А другой «арзамасец», Николай Тургенев в письме своему брату Сергею из Петербурга 29 октября 1816 года использовал значок гасильника в применении к некоторым, как ему казалось, недостаточно либеральным собратьям по «Арзамасу».

Не видал здесь еще ни одного человека, с которым можно мне было говорить о любимой моей материи. Либеральности не вижу ни в ком; даже и брат Александр Иванович отклонился совсем от истинных правил и пустился в обскурантизм и сделался . Хваленый их Карамзин подлинно кажется умным человеком, когда говорит о русской истории;

но когда говорит о политике... то кажется ребенком и . Блудов тоже . Поэт их Батюшков Idem [Тургенев: 200].

Судя по тому, что этот символ использовался Н. Тургеневым без пояснений, его адресату, также входившему в арзамасский круг, он наверняка был хорошо известен¹³. Вообще, вопрос о влиянии Ордена Гасильника и его ритуалов на «Арзамас», особенно пародийной репрезентации на заседаниях общества противников арзамасцев — консервативной «Беседы», — еще требует своего исследования¹⁴.

Об Ордене Гасильника Пушкин мог узнать не обязательно через арзамасский круг (например, через Жуковского, познакомившегося с Пушкиным 19 сентября 1815 года), но и через другие каналы: «Nain Jaune», как уже было сказано, был достаточно читаемым. Не случайно слово «гасильник» как обозначение обскуранта и консерватора так же устойчиво вошло в русскую политическую лексику XIX столетия, как его оригинал — во французскую¹⁵.

Таким образом, реплика из дневника Пушкина: «Прекрасное занятие для философа!» — после сообщения о том, что он «вечером с товарищами тушил свечки и лампы в зале», может быть истолкована только в ироническом ключе. Философ (каким — не без оглядки на образ Вольтера из книги Кондорсе — Пушкин видел себя), пользующийся гасиль-

¹³ Впервые Н. Тургенев упоминает о «Nain Jaune» в письме к С. Тургеневу в письме от 24 февраля 1816 года: «O Nain Jaune я слышал» [Тургенев: 158]. Символ он использовал еще в нескольких письмах брату, а в одном — от  июня 1819 года — употребляет образованное от названия Ордена слово «этеньюаризм» [Тургенев: 288].

¹⁴ В недавнем основательном исследовании об «Арзамасе» М. Майофис о влиянии ордена Гасильника ничего не сказано (хотя в книге разбирается приведенное выше письмо Н. Тургенева [Майофис: 251, 299]).

¹⁵ Причем это слово употреблялось не только либералами. Так, Александр II в письме супруге, императрице Марии Александровне, от 25 августа 1857 года писал: «...не принимай меня за гасильник <...> Бога ради, не давай увлекать себя стремлениям к так называемому прогрессу (которые, увы! слишком у нас в моде и могут повести нас далеко)». Цит. по: [Татищев: 153].

ником, — это действительно выглядело комично, что Пушкин и отразил в своей записи.

Литература

Абдуллаев Е. Философы и «Философ» в пушкинском «Послании Лиде» // Вопросы литературы. 2016. № 3. С. 59—81.

Анненков П. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. 2-е изд. СПб.: Общественная польза, 1873.

<Б. н.> // *Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature*. 28 Février 1815. No 16. P. 403—406.

Вацуро В. Э. «Вольтеровский» эпизод в биографии Пушкина // Новое литературное обозрение. 2000. № 2 (42). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/42/vacuro1.html>.

Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 9. Л.: Наука, 1979. С. 168—187.

Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848) / Изд. подгот. В. С. Нечаева. М.: АН СССР, 1963. («Литературные памятники»).

Кондорсэ Ж. Жизнь Вольтера и др. (Европейские писатели и мыслители. Вып. VIII.) СПб.: Изд. В. В. Чуйко, 1882.

<Кюхельбекер В.> Словарь // ОР РГБ. Ф. 449. Оп. 2. Ед. хр. 13.

Майофис М. Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815—1818 годов. М.: НЛО, 2008.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16 тт. М.—Л.: АН СССР, 1937—1959.

Татищев С. С. Детство и юность Великого князя Александра Александровича / Подгот. текста С. С. Атапина, В. М. Лупановой; вступ. ст. Н. А. Малеванова // Великий князь Александр Александрович: Сб. док. М.: Рос. фонд культуры: Студия «ТРИТЭ»: Рос. архив: Рос. гос. ист. архив, 2002. С. 5—442.

Тургенев Н. И. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.—Л.: АН СССР, 1936.

Cérémonial de la reception des chevaliers de l'ordre de l'Éteignoir // *Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature*. 25 Janvier 1815. No 9. P. 99—102.

Condorcet. Vie de Voltaire // *Voltaire. Œuvres complètes*. Texte établi par L. Moland. 50 vol. Vol. 1. Paris: Garnier Frères, 1877. P. 189—292.

Dumarsais <D'Holbach>. Essai sur les préjugés, ou De l'influence des opinions sur les mœurs et sur le bonheur des hommes. 9 édition. Paris: Niogret, 1822.

Éteignoir // Dictionnaire de la langue française, par É. Littré. 4 Tomes. T. 2. Paris: Hachette, 1874. P. 1515. URL: www.littre.org/definition/%C3%A9teignoir.

Fondation de l'ordre des Chevaliers de L'Éteignoir // Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature. 25 Décembre 1814. No. 3. P. xlix—liii.

L'ordre l'Éteignoir. Statuts Organiques // Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature. 5 Janvier 1815. No. 5. P. 6—8.

Nominations de l'ordre de l'Éteignoir // Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature. 25 Février 1815. No. 13. P. 205—207.

Bibliography

Abdullaev E. Filosof y 'Filosof' v pushkinskom 'Poslanii Lide' [Philosophers and the Philosopher in Pushkin's *Message to Lida*] // Voprosy literatury. 2016. Issue 3. P. 59—81.

Annenkov P. A. S. Pushkin. Materialy dlya ego biografii i otsenki proizvedeniy [A. S. Pushkin. Materials for His Biography and Evaluation of His Works]. 2nd edition. St. Petersburg: Obshchestvennaya polza, 1873.

Cérémonial de la reception des chevaliers de l'ordre de l'Éteignoir // Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature. 25 Janvier 1815. No. 9. P. 99—102.

Condorcet. Vie de Voltaire // *Voltaire*. Œuvres complètes. Texte établi par L. Moland. 50 vol. Vol. 1. Paris: Garnier Frères, 1877. P. 189—292.

Condorcet. Zhizn' Voltera i dr. (Evropeyskie pisateli i mysliteli) [The Lives of Voltaire and Others (European Writers and Thinkers)]. Issue 8. St. Petersburg: Izd. V. V. Chuyko, 1882.

Dumarsais <D'Holbach>. Essai sur les préjugés, ou De l'influence des opinions sur les mœurs et sur le bonheur des hommes. 9 édition. Paris: Niogret, 1822.

Éteignoir // Dictionnaire de la langue française, par É. Littré. 4 Tomes. T. 2. Paris: Hachette, 1874. P. 1515. URL: www.littre.org/definition/%C3%A9teignoir.

Fondation de L'ordre des Chevaliers de L'Éteignoir // Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature. 25 Décembre 1814. No 3. P. xlix—liii.

<Küchelbecker W.> Slovar' [Vocabulary] // OR RGB. F. 449. Inv. 2. Item 13.

L'ordre l'Éteignoir. Statuts Organiques // Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature. 5 Janvier 1815. No 5. P. 6—8.

Mayofis M. Vozzvanie k Evrope: Literaturnoe obshchestvo 'Arzamas' i rossiyskiy modernizatsionniy proekt 1815—1818 godov [Appealing to Europe: *Arzamas* Literary Society and Russian Modernization Project of 1815—1818]. Moscow: NLO, 2008.

Nominations de l'ordre de l' Éteignoir // Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature. 25 Février 1815. No. 13. P. 205—207.

Pushkin A. S. Complete works in 16 vols. Moscow — Leningrad: AN SSSR, 1937—1959.

Tatishchev S. S. Detstvo i yunost' Velikogo knyazya Aleksandra Aleksandrovicha [Childhood and Youth of Grand Duke Alexander Alexandrovich] / Text prep. by S. S. Atapin, V. M. Lupanova; foreword by N. A. Malevanov // Velikiy knyaz' Aleksandr Aleksandrovich [Grand Duke Alexander Alexandrovich]: A collection of documents. Moscow: Ros. fond kultury: Studio 'TRITE': Ros. arkhiv: Ros. gos. ist. arkhiv, 2002. P. 5—442.

Turgenev N. I. Pis'ma k bratu S. I. Turgenevu [Letters to the brother S. I. Turgenev]. Moscow — Leningrad: AN SSSR, 1936.

<Untitled> // Le Nain jaune, ou Journal des arts, des sciences et de la littérature. 28 Février 1815. No 16. P. 403—406.

Vatsuro V. E. 'Volterovskiy' epizod v biografii Pushkina [The Voltaire Episode in Pushkin's Biography] // Novoe literaturnoe obozrenie. 2000. Issue 2 (42). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/42/vacuro1.html>.

Volpert L. I. Pushkin i frantsuzskaya komediya XVIII v. [Pushkin and the French Comedy of the 18th Century] // Pushkin: Issledovaniya i materialy [Pushkin: Studies and Materials]. Vol. 9. Leningrad: Nauka, 1979. P. 168—187.

Vyazemsky P. A. Zapisnie knizhki (1813—1848) [Notebooks (1813—1848)] / Ed. V. S. Nechaev. Moscow: AN SSSR, 1963. (Literaturnie pamyatniki [Literary Monuments Series]).

Игорь САВЕЛЬЗОН

**ТАК ЧЕМ ЖЕ ВАЛЬДШНЕПЫ ПОХОЖИ
НА ВАЛЛЕНШТЕЙНА?**

Об одном непрочитанном пушкинском каламбуре

Аннотация. Статья определяет и описывает доселе не прочитанный и сложно организованный каламбур из письма Пушкина в Оренбург 1835 года. Слова «вальшнепы» и «Валленштейн» связаны не только фонетически: жест охотника-рассказчика уподоблен предсмертному жесту А. фон Валленштейна.

Ключевые слова: А. Пушкин, В. Даль, В. Перовский, Ф. Шиллер, А. фон Валленштейн, «Смерть Валленштейна», «История тридцатилетней войны», Оренбург, каламбур, метризованная проза.

Весной 1835 года, через полтора года после возвращения из поездки по местам Пугачевского восстания, Пушкин отправляет в Оренбург четыре экземпляра вышедшей «Истории Пугачевского бунта», прилагая их к письму военному губернатору В. Перовскому:

Игорь Вильямович САВЕЛЬЗОН, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, журналистики и методики преподавания литературы филологического факультета Оренбургского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов — современная русская литература, литературное краеведение Оренбуржья. Email: merkaztarbut@mail.ru.

Из Петербурга в Оренбург. Посылаю тебе Историю Пугачева в память прогулки нашей в Берды; и еще 3 экз-земпл.<яра>, Далю, Покотилу и тому охотнику, что вальшнепов сравнивает с Валленштейном или с Кесарем. Жалею, что в П.<етер>Б.<урге> удалось нам встретиться только на бале. До свидания, в степях или над Уралом. А. П.¹ [Пушкин: XVI, 22]

В этих кратких строчках выделяются три слова — «вальшнепы», «Валленштейн» и «Кесарь»; будучи все иноязычными по происхождению, они образуют некое стилевое, а тогда, скорее всего, и образное, и смысловое единство. Именно к тому, что имел в виду Пушкин в этих словах, каким смыслом их связал и для чего рядоположил, мы обратимся в настоящей статье.

1

О том, кто был этим «охотником», написано много и убедительно — установление личности инженер-капитана, директора оренбургского Неплюевского военного училища Константина Демьяновича Артюхова не вызвало ни затруднений, ни споров². Подробно о нем рассказал, вводя в научный обиход «письмо поэта, доньине неизвестное», и публикатор этого письма, Б. Модзалевский, в 1922 году. Оно было найдено «в той части архива Даля, которая в 1919 г. поступила в Пушкинский Дом» [Модзалевский 1922: 20]. В этой работе производилась и датировка письма Пушкина к Перовскому: «...можно думать, что отправка книг и письма произошла не ранее весны 1835 г., напр., апреля месяца»; «Более точно датировать письмо, к сожалению, не удастся» [Модзалевский 1922: 20].

¹ По другой версии, это письмо послужило сопроводительной запиской к книгам, пересылаемым Перовскому в Петербурге, см.: [Пушкин... 257].

² См. об Артюхове в современных исследованиях: [Матвиевская: 25–27], [Семенов, Семенова: 97–101].

Встреча Пушкина с Артюховым произошла вечером 18 сентября 1833 года в Оренбурге, нам известно о ней по «Запискам о Пушкине» В. Даля.

Вот их текст³:

В Оренбурге Пушкину захотелось сходить в баню. Я свел его в прекрасную баню к инженер-капитану Артюхову, добрейшему, умному, веселому и чрезвычайно забавному собеседнику. В передбаннике расписаны были картины охоты, любимой забавы хозяина. Пушкин тешился этими картинами, когда веселый хозяин, круглолицый, голубоглазый, в золотых кудрях, вошел, упрасивая Пушкина ради первого знакомства откусать пива или меду. Пушкин старался быть крайне любезным со своим хозяином и, глядя на расписной передбанник, завел речь об охоте. «Вы охотитесь, стреляете?» — «Как же-с, понемножку занимаемся и этим; не одному долгоносому довелось успокоиться в нашей сумке». — «Что же вы стреляете — уток?» — «Уто-ок-с?» — спросил тот, вытянувшись и бросив какой-то сострадательный взгляд. — «Что же? разве вы уток не стреляете?» — «Помилуйте-с, кто будет стрелять эту падаль! Это какая-то гадкая старуха, валяется в грязи — ударишь ее по загривку, она свалится боком, как топор с полки⁴, бьется, валяется в грязи, кувыркается... тьфу!» — «Так что же вы стреляете?» — «Нет-с, не уток. Вот как выйдешь в чистую рощицу, как запустишь своего Фингала, — а он нюх-нюх направо — нюх налево, — и стойку: вытянулся как на пружине — одеревенел, сударь, одеревенел, окаменел! Пиль, Фингал! Как свечка, загорелся, столбом взвился...» — «Кто, кто?» — перебил Пушкин с величайшим вниманием и участием. «Кто-с? разумеется кто: слука, вальдшнеп. Тут царап его по сарафану... А он (продолжал Артюхов, раскинув руки врознь, как на кресте), — а он только раскинет крылья, головку набок — замрет на воздухе, умирая как Брут!»⁵

³ С некоторыми разночтениями «Записки...» приводит и Б. Модзалевский в «Новинках пушкинского текста».

⁴ В названной работе Б. Модзалевского — «с палки».

⁵ Артюхов выразил общее для охотников восхищение вальдшнепом как объектом охоты. Приведем мнение другого, более известного оренбургского охотника XIX века, С. Аксакова: «Вальдшнеп, бес-

Пушкин расхохотался и, прислав ему через год на память «Историю Пугачевского бунта», написал:

«Тому офицеру, который сравнивает вальдшнепа с Валленштейном» [*Из неизданных...* 65—66].

Несколько мемуарных абзацев из книги военного историка Н. Иванова⁶, в 1833 году — кадета оренбургского Неплюевского военного училища, по-видимому тоже при той встрече бывшего, неоднократно были уличены в неточностях, домыслах и слабом понимании происходившего перед его глазами; достоверным свидетельством они считаться не могут и нами цитироваться не будут.

Мы ставим перед этой статьей задачу реконструкции смысла и построения пушкинского каламбура исходя из двух текстов — его письма Перовскому и «Записок» В. Даля. Пушкинская шутка в письме Перовскому есть конечный пункт эстафеты смыслов: Артюхов — монолог (речь, жесты) — вальдшнеп — смерть — величественность — Валленштейн — Пушкин. При передаче информации велик риск ее искажения — в точности как в краткой притче из далевого же сборника «Пословицы русского народа»:

Знает толк, как слепой знает белое молоко, пощупав гуся. (Вожатый похвалился, что похлебал молока. «А какое оно?» — спросил слепой. — «Сладкое да белое». — «А что такое белое?» — «Как гусь». — «А что такое гусь?» — Вожатый согнул руку костылем: — «Вот такой». Слепой пощупал и понял, что такое молоко.) [Даль 1862: 491]

прекословно, превосходнейшая, первая дичь во всех отношениях; он даже первенствует в благородном семействе бекасов, к которому принадлежит по отличному вкусу своего мяса, по сходству с ним в пестроты перьев, красоте больших черных глаз, быстроте и увертливости полета, по способу добывания пищи и даже по трудности стрельбы» [Аксаков: VI, 241]. Мнение это не изменилось и до наших дней: «Вальдшнепа нужно караулить, как невесту перед венцом, тогда и ухватишь кусочек счастья, если не будешь лениться ходить и ездить в лес каждый Божий день» [Бикмүллин: 53].

⁶ См.: [Иванов: 20—22].

Но в «Напутном» к этому сборнику сам Даль призывал предполагать наличие смысла в пословице и настойчиво к нему двигаться: «Не поняв пословицы, как это нередко случается, считаешь ее бессмыслицею, полагаешь, что она придумана кем-либо для шуток или искажена не-исправимо и не решаешься принять ее: ан *дело право, только смотри прямо*» [Даль 1862: III].

2

Несмотря на яркую и очевидную каламбурность рядоположения в пушкинском письме слов «вальдшнепы», «Валленштейн» и «Кесарь», они, парадоксальным образом, еще не стали объектом целенаправленного осмысления и разгадки. Практически все комментарии к этому письму в различных изданиях либо ограничиваются установлением личности оренбургского «охотника» — К. Артюхова, либо добавляют сжатые сведения о герцоге А. фон Валленштейне, ясности в понимание каламбурного обихода не вносящие.

Вот редкая, если не единственная, попытка проникнуть «вглубь» этой фразы, восстановить организовавший ее смысл. Р. Овчинников в статье «...И тому охотнику» (кстати, тоже весьма подробно рассматривающей личность и биографию Артюхова) рассуждает так: Пушкину

запомнилось, что Артюхов сравнивал вальдшнепа с Валленштейном и с Кесарем — Юлием Цезарем. Упоминаемые Артюховым исторические деятели уходили из жизни не своей, как говорится, смертью⁷, были убиты, и каждый из них принял кончину мужественно и стоически. Сопоставление картины смерти подстреленного вальдшнепа с обстоятельствами

⁷ Сноска в статье Р. Овчинникова: «Исключая Брута, который кончил жизнь самоубийством». Добавим, что и Муций, получивший прозвище Сцевола — «левша» — за то, что сжег правую руку, был отпущен пораженным царем Порсеной, — отпущен живым, а значит, примером красивой смерти для вальдшнепа служить также не мог.

гибели Валленштейна, Юлия Цезаря и других знаменитых людей, названных Артюховым⁸, было настолько неожиданным и парадоксальным, что не могло не поразить Пушкина и не рассмешить его. И он надолго запомнил своеобразную «артюховскую» метафору, а при случае напомнил о ней своим приятелям по Оренбургу [Овчинников: 76].

Артистичный монолог «чрезвычайно забавного собеседника» Артюхова, каким-то образом вызвавший ответную шутливую оценку или описание «сравнивает вальшшнепов с Валленштейном или с Кесарем», был и в самом деле ярко комичен. Но в чем же, собственно, усматривается забавность такого сравнения, то есть какова природа уже пушкинского комизма? Нам представляется, что Пушкин не «напоминает при случае» о монологе Артюхова, но отвечает собственной шуткой.

Возможно было бы предположение о чисто фонетической основе каламбура — слова «вальшшнеп»⁹ и «Валенштейн/Валленштейн» начинаются с одного слога [вал'] с ощутимым последующим [ш], и тогда комичен сам «охотник», путающий одно с другим, а каламбур — насмешка над ним. Однако в описании разговора Пушкина и Артюхова ни у Даля, ни даже у Иванова, демонстрирующего весьма свободную фантазию, ничего подобного этой фамилии не упоминается ни прямо, ни намеком. Как и когда он их «сравнил»?

Об этом эпизоде как об именно комическом Даль вспомнит еще и в рассказах «Болгарка» и «Охота на волков», употребляя тот же оним *Вал/леништейн*¹⁰ (и почему-то трижды заменив пушкинское «охотнику» на «офицеру»,

⁸ Неточность: Артюхов в «Записках...», наименее беллетризованном далековском тексте, называет только имя Брут. Имена же других знаменитых людей введены в текст рассказа «Болгарка», скорее всего, самим их автором, Далем.

⁹ Пушкин написал это слово без буквы «д» — и, вероятно, произносил его соответственно написанию, с первым слогом [вал'ш].

¹⁰ При этом в обоих рассказах автор-повествователь о своем присутствии при беседе Пушкина и весельчака-охотника не упоминает.

а в 1860 году в рассказе П. Бартеневу — на «майору», об этом ниже):

Собираясь помечтать в этом приятном положении и расположении, захохотал я почти вслух, вспомнив, как товарищ мой, которого выстрелы сыпались в отдалении, красноречиво уверял однажды дорогого петербургского гостя¹¹, который заехал к нам в Оренбург за пугачевщиной, уверял, что слука или вальдшнеп, самая благородная птица на целом земном шаре, что она, будучи убита, не бьется и не трепещется в неприличных акробатических телодвижениях, а умирает как Брут, как Сцевола и Сусанин. К этому вспомнил я и ответ нашего незабвенного гостя, который прислал из Питера товарищу моему книжку свою о Пугачеве с замечанием: «тому офицеру который сравнивает вальдшнепа с Валленштейном»¹² [Даль: VII, 105—106].

...пошлые ничтожности выходили у него до того забавны, что даже Пушкин, познакомясь с ним в Оренбурге и попарившись у него в бане с расписанным охотой передбанником, прислал ему после своего Пугачева, но забыв прозвание его, написал: «Тому офицеру, который сравнивал вальдшнепа с Валенштейном» [Даль: IV, 331].

Ряд имен исторических деятелей, с которыми Артюхов сравнивал вальдшнепа, Даль варьировал в разных текстах. В художественных его текстах этот список может быть более цветистым или менее, а то и отсутствовать совсем: летом 1837 года в рассказе «Болгарка» он состоит из двух имен — Брута и Сократа, но в более поздних редакциях Брут останется, а Сократа заменят Сцевола и Сусанин. В другом же рассказе, «Охота на волков», вышедшем в 1866 году, в таком же воспоминании имен исторических деятелей не приводится вовсе.

¹¹ Сноска в рассказе В. Даля: «А. С. Пушкин».

¹² Здесь и далее авторская пунктуация при цитировании по этому изданию сохранена.

Для нас опорным и решающим является текст «Записок о Пушкине», созданный В. Далем в самом начале 1860-х, переданный П. Бартеневу и впервые опубликованный Н. Лернером. О причинах изменений ряда имен мы можем лишь предполагать, но бесспорно одно: ни Артюхов, ни Пушкин, ни кто-либо другой в вечер той встречи имени *Валленштейн* не произносили и не вспоминали; оно во всей этой истории появляется впервые и единственно в письме Пушкина. Поэтому следует идти по пути, которым шла пушкинская мысль. Пора рассмотреть возможные связи образа вальдшнепа, достойно принимающего смерть, с Валленштейном, заодно уточнив, кто это был.

3

Валленштейн, носивший титулы герцогов Фридланда, Сагана, Мекленбурга, князя Вендского, графа Шверина, владельца земель Ростока и Штаргарда, звания главнокомандующего имперской армией и адмирала Балтики и Океана-моря (чисто испанское звание), имел много печатей и шифров, которыми он заверял свои письма. Современники называли Валленштейна Альбрехтом Венцелем Евсевием фон Вальдштейном (Вальштейном, Валленштейном), затем герцогом Фридландским, наконец, имперским князем и герцогом Мекленбургским по мере пожалования ему титулов и званий, —

так очерчивает фигуру выдающегося полководца и политика Европы XVII века современный историк [Ивонин: 48].

Какие же черты образа этого исторического лица могли связать его в восприятии Пушкина с беседой в оренбургской бане? Памятуя рассказ охотника Артюхова, сосредоточим внимание не столько на бурной жизни Валленштейна, сколько, напротив, на обстоятельствах его смерти.

Практически все пишущие о кончине герцога Валленштейна подчеркивают то спокойствие, высокомерное и презрительное, с которым он встретил ворвавшихся в его

спальню убийц. Зачастую это спокойствие объясняют (особенно охотно — в популярных или бульварных изданиях) его познаниями в тайных науках, а то и точным предсказанием, содержавшимся в давно хранимом им гороскопе, составленном И. Кеплером.

Когда в спальню герцога Альбрехта фон Валленштейна ворвались убийцы, он отнюдь не удивился. Ему ли, всю жизнь доверявшему звездам больше, чем людям, не знать: планеты выстраиваются в линию — по одну сторону от Солнца Сатурн и Юпитер, а по другую — Меркурий и Венера. Значит, пришло время умереть. Гороскоп предсказал: при таком положении небесных светил Альбрехт должен встретить свою смерть... [Махун]

Это уже некоторый повод для того, чтобы сравнить его поведение с тем, как красиво и достойно, по мнению Артюхова, принимает смерть вальдшнеп. Но разгадка — глубже.

Трудно понять, почему Даль в «Записках о Пушкине» вводит в реплику Артюхова, живописующего величественную гибель вальдшнепа, имя Брута. Марк Юний Брут Цепион покончил жизнь самоубийством после одного из военных поражений, и параллели с вальдшнепом здесь, действительно, не может отыскаться никакой. Возникают лишь два объяснения: то ли Артюхов (в артистическом запале), то ли Даль (в «Болгарке» (1837), при записи слов, прозвучавших четырьмя годами ранее, а потом — и в двух художественных и одном мемуарном текстах, повторяя уже свое, а не Артюхова, слово) допустили ошибку, назвав имя убийцы вместо имени убитого.

Пушкин с детства зачитывался «Сравнительными жизнеописаниями» Плутарха¹³.

Некоторые писатели рассказывают, что, отбиваясь от заговорщиков, Цезарь метался и кричал, но, увидев Брута с об-

¹³ Об интересе Пушкина к трудам Плутарха см.: [Михайлова: 151].

наженным мечом, накинул на голову тогу и подставил себя под удары [Плутарх. *Цезарь*: 200].

Удары уже сыпались градом, Цезарь, однако ж, все озирался, ища пути к спасению, но, когда заметил, что оружие обнажает и Брут, разжал пальцы, сдавившие запястье Каски, накинул край тоги на голову и подставил тело под удары [Плутарх. *Брут*: 482—483].

Возникающее в рассказе «Болгарка» (первая публикация — 1837¹⁴) имя Сократа почти наверняка введено в воспоминания героя-рассказчика, очень близкого к автору, самим Далем. Впоследствии он даже сгустит краски, заменив «умирает, как Брут, как Сократ» на еще более живописное, с его точки зрения, обозначение «умирает, как Брут, как Сцевола и Сусанин». В художественном тексте он имел больше прав на личную интерпретацию воспоминаемых событий, нежели в «Записках о Пушкине», претендующих на документальность. Не забудем ряд существенных упреков, высказанных ему за неточность в «Записках...» Н. Лернером, Р. Овчинниковым и Д. Соколовым¹⁵, — перечислять и разбирать их не входит в задачу нашей статьи¹⁶.

Так или иначе, сам подбор имен Брута (даже вместо Цезаря), Сократа и Сусанина свидетельствует о главной мысли, которую — и в мемуарах, и в рассказах — посылает читателю Даль: Артюхов, получается, сравнивая вальдшнепа именно с этими историческими лицами, восхваляет птицу за величественность и гордое спокойствие, с которыми та встречает гибель. Муций же Сцевола стал олицетворением самообладания вне связи с семантикой

¹⁴ См.: [Луганский].

¹⁵ См.: [Соколов].

¹⁶ Так, например, Даль в «Записках о Пушкине» досадует на себя за то, что не успел рассказать Пушкину «еще пугачевщину» — сообщение о случае, бывшем с ним, Далем, в Уральске во время визита цесаревича Александра Николаевича (июнь 1837 года). Однако досада эта напрасна: Пушкин ушел из жизни почти полугодом ранее этого случая.

смерти. Значит, главными в понимании Даля — настоящего составителя этих рядов имен — были слова, описывающие *гордость и самообладание* принимающего смерть: «А он (продолжал Артюхов, раскинув руки врознь, как на кресте), — а он только раскинет крылья, головку набок — замрет на воздухе, *умирая, как Брут!*» (здесь и далее курсив наш. — И. С.). К такому же выводу пришел и Р. Овчинников («каждый из них принял кончину *мужественно и стоически*» [Овчинников: 76]).

Итак, подбор имен в письме и в памяти Пушкина отличается от имен, приводимых Далем в разных вариациях (Брут, Сократ, Сусанин и Сцевола); имя *Вал/лленштейн* Даль приводит неизменно и лишь как названное — по необъясняемой причине — Пушкиным.

Это имя Даль бережно сохраняет и воспроизводит, но ни разу не объясняет и вопросом о нем, как и последующие исследователи, не задается. У Пушкина ясно звучат лишь Кесарь (Цезарь) и Валленштейн через два «л». Ни Брута, ни Сократа, ни Сусанина, ни Сцеволу в параллель с монологом Артюхова Пушкин не ставит. Его каламбур — ответ на комическое представление оренбургского охотника, отражение и продолжение монолога, пародирование пародии.

В мировую литературу образ Валленштейна вошел благодаря Ф. Шиллеру, чье имя «не только было хорошо известно в России первых лет XIX в., но и стало для русского читателя в первый ряд западноевропейских литературных деятелей» [Лотман 2001: 11].

Перу Шиллера принадлежит драматургическая трилогия, созданная в год рождения Пушкина, — «Лагерь Валленштейна», «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна» (1799). Эти пьесы в Европе и России сразу же сделались не просто предметом всеобщего обсуждения, но классикой, а имя этого полководца Тридцатилетней войны почти через два века после его смерти вернулось на уста европейцев — и россиян в том числе.

Два этапа намеченной нами эстафеты смыслов, кажется, смыкаются в драматургии Шиллера: имя *Валленштейн* и ситуация смерти.

Однако в трагедии Шиллера «Смерть Валленштейна» нет сценического изображения заглавного события: оно,

к которому восходило действие трех пьес, выведено в минус-прием; зрителю предлагается самому нарисовать его в воображении. Седьмое явление пятого действия заканчивается ремаркой: «Перешагнув через труп¹⁷, убийцы идут по галерее. Слышно, как в отдалении одна за другой падают две двери. Глухой шум голосов, лязг оружия, потом внезапно мертвая тишина» (перевод Н. Славятинского).

Между тем сцена убийства Валленштейна Шиллером описана, но в другой его книге — «Тридцатилетняя война» (1791), подготовившей¹⁸ появление драматургической трилогии (в России первое издание этого труда состоялось в 1815 году [Шиллер 1815]). Источник и смысл пушкинской шутки, по нашему предположению, кроются именно в этом описании.

Вот оно:

Деверу со своими подручными уже вломился в комнату. В одной рубашке, как вскочил с постели, Валленштейн стоял у окна, прислонясь к столу. «Так это ты, негодяй, задумал предать врагу войско императора и сорвать корону с главы его величества? — кричит Деверу. — Умри же!» Он помедлил минуту-другую, как бы дожидаясь ответа. Но изумление и надменность замыкают уста герцога. *Широко раскинув руки*¹⁹, принимает он смертельный удар в грудь и безмолвно падает, обливаясь кровью [Шиллер 1955: 377].

Позволим себе повторить приведенную выше фразу из «Записок о Пушкине» Даля, выделив теперь другое пространство текста, повторяющее по смыслу выделенное нами в цитате из Шиллера: «А он (продолжал Артюхов, *раскинув руки врознь, как на кресте*), — а он только

¹⁷ Труп камердинера, защитника покоя герцога. — И. С.

¹⁸ Представляется значимой параллель между двумя парами текстов — научно-исторической и художественной природы — у Шиллера и Пушкина: названным выше текстам Шиллера можно уподобить «Историю Пугачева» и «Капитанскую дочку». Однако такая параллель не касается нашего теперешнего вопроса.

¹⁹ В оригинале: «Die Arme weit auseinander breitend» (нем.).

раскинет крылья, головку набок — замрет на воздухе, умирая, как Брут!»

В это описание Шиллер вводит деталь, передающую не столько, конечно, изумление герцога Валленштейна, сколько его надменность и презрение к убийцам. Раскинутые руки (как и накинута Цезарем на голову тога) означали отказ от всякой самозащиты, неустрашенность подступившей смертью, непротивление Судьбе. Именно так — с гордо поднятой головой и раскинутыми на уровне плеч руками — изображают Валленштейна перед убийцами на гравюрах в середине XIX века В. Кампгаузен и А. Л. Рихтер, а в венском издании 1836 года такая гравюра была вынесена прямо на авантитул²⁰.

Эта деталь была известна современникам Валленштейна. Испанский историк Х. М. Усунарис приводит сообщения об этом убийстве, разосланные дипломатом и писателем Диего де Сааведра Фахардо²¹ спустя несколько дней после трагического события. В ту эпоху во мнении многих, пишет Усунарис,

убить Валленштейна означало убить еретика, убить дьявола. А потому не вызывают удивления слухи, окружавшие смерть герцога. Тот же Сааведра, в письме кардиналу-инфанту от 8 марта 1634 г., писал из Браунау: «Граф Галассо пишет графу Алдрингену, что ирландский полковник Батлер отрубил головы соратникам Фридландца за ужином и что, подойдя к его покоям, он обнаружил их закрытыми и, взломав двери, вошел в комнату Фридландца, который встал и попытался открыть окно, чтобы выпрыгнуть из него. Убедившись, что оно закрыто, он повернулся к Батлеру, который накинута на него с алебардой, и, *раскинув руки* и ничего не говоря, дождался раны, из которой вышло большое количество дыма, а звук был, как из выстрелившего мушкета [Усунарис: 148—149].

²⁰ См.: [Geschichte...].

²¹ *Диего Сааведра* (исп. Diego de Saavedra y Faxardo; 1584—1648) — испанский писатель и государственный деятель, доктор права. Служил посланником при многих европейских дворах.

А вот описание этого события, данное Н. Славятинским, переводчиком и исследователем трилогии Шиллера: Валленштейн,

бросившись к окну, в одно мгновение, когда в его сознании слитно, нерасторжимо пронесется вся его великая и грозная жизнь, поймет все и, *раскинув руки*, мужественно, как подобает герою поистине высокой трагедии, примет смертельный удар в грудь [Славятинский: 493].

4

Вопрос об употреблении в пушкинском письме шиллеровского образа восходит к более значимому вопросу о степени глубины и характере творческих связей Пушкина и Шиллера. Эти связи не были ни многочисленны, ни наглядны. Пушкин

несомненно знал основные произведения Шиллера по многочисленным русским и французским переводам, по откликам в европейской и русской печати; при этом, однако, он не проявлял в целом особого, направленного интереса к автору «Идеалов» («Die Ideale», 1795) и «Резинящий» («Resignation», 1786) — произведений немецкой философской лирики, оставивших глубокий след в русской поэзии первой четверти XIX в. Лишь на уровне отдельных мотивов и созвучий можно говорить о связи между двумя поэтами, которая в большинстве случаев носит опосредованный характер, —

утверждают авторы статьи о Шиллере в «Материалах к “Пушкинской энциклопедии”» [Данилевский, Коренева: 388—389]. В таком же, по преимуществу предположительном, ключе рассматривается этот вопрос в монографиях Р. Данилевского [Данилевский] и С. Кибальника [Кибальник].

Путиами, по которым первоначально могли дойти до него темы, сюжеты, мотивы, стилистические элементы из произведений немецкого поэта, были, очевидно, следующие: анакре-

онтическая поэзия и ее модификации в творчестве лицейских поэтов и вообще русских современников; элегия, в особенности русская, связанная с Жуковским, а также шиллеровские переводы и переложения Жуковского <...> шиллеровские спектакли; наконец, непосредственно Шиллер — во французских переводах и в подлиннике с устными комментариями лицейских друзей и Кюхельбекера в первую очередь [Данилевский: 177].

К драматургии Шиллера Пушкин проявлял интерес в период создания своего «Бориса Годунова». Пьесы из трилогии о Валленштейне были среди книг Пушкина — и на русском, и на французском языках. По словам С. Шевырева, «Шекспира (а равно Гёте и Шиллера) он не читал в подлиннике, а во французском старом переводе, поправленном Гизо, но понимал его гениально» (цит. по: [Майков: 330]).

22–23 апреля 1825 года Пушкин из Михайловского просит брата Льва Сергеевича о присылке «*Oeuvres dram.<at>iques de Schiller*» [Пушкин: XIII, 163], а 21 января 1826 года получает их из Петербурга, вместе с другими, от П. Плетнева с письмом: «Вот тебе, радость моя, и книги. Письма de Junius заплатил я 15 руб., Театр de Schiller 40 р., да его мелкие стихотворения особо 8 руб. Итак нынешняя посылка собственно для тебя стоит 63 рубля» [Пушкин: XIII, 255]. Эти издания зафиксированы в составе книг Михайловской библиотеки поэта²². Под № 40 в ее реконструированном каталоге указывается «*Oeuvres dramatiques de F. Schiller, trad. de l'alle., precedées d'une notice biographiques et littéraire sur Schiller. Paris 1821*». В четвертом томе этого шеститомника in octavo была помещена драматургическая трилогия о Валленштейне.

Осенью 1831 года А. Шишков 2-й прислал Пушкину два тома своих переводов из четырехтомного издания «Избранный немецкий театр» (в состав первого [*Избранный...*] вошли переводы «Пикколомини» и «Смерти Вал-

²² [Лобанова: 30–31]. См. № 34, 40, 41, 42.

ленштейна»). «Надеясь на твое снисхождение к трудам моим, милый мой Александр Сергеевич, посылаю тебе 1 том моих переводов; второй же доставлю с первой почтой. Прими его: порой он напомнит тебе товарища детских лет твоих и отчасти бурной молодости» [Пушкин: XIV, 231], — так начинал он сопроводительное письмо от 6 октября 1831 года. Б. Модзалевский описал в составе пушкинской библиотеки все четыре тома²³.

Ф. Глинка «Военную песню из Валл.<енштейнова> Лагерь» в переводе своей жены прислал Пушкину в письме от 28 ноября 1831 года [Глинка].

И все же если присутствие шиллеровских драм о Валленштейне в библиотеке Пушкина несомненно, то мы не можем сказать с уверенностью о знакомстве нашего поэта с историческим трудом Шиллера о Тридцатилетней войне, содержащим пластическое описание поведения герцога Валленштейна в последние мгновения перед смертью. Утверждать можно лишь то, что этот труд к моменту написания Пушкиным письма к Перовскому уже два десятилетия существовал в русском переводе и три — в нескольких французских, успел стать частью русской культуры, утвердился в сознании русских читателей. А значит, и сам образ удачливого, богатого и могущественного Валленштейна, сверявшего свою судьбу со звездами и величаво встретившего смерть, занял заметное место в культурном пантеоне России пушкинской эпохи. Был он, конечно, известен и Пушкину.

«Quant à la patience, j'aurais voulu vous voir consulter les sources où Karamsine a puisé, aulieu de vous en tenir à son seul récit. N'oubliez pas que Schiller fit un cours d'astrologie avant d'écrire son Wallenstein» [Раевский-сын: 172—173] («Если же говорить о терпении, то я хотел бы, чтобы вы сами обратились к источникам, из которых черпал Карамзин, а не ограничивались только его пересказами. Не забывайте, что Шиллер изучил астрологию, перед тем как написать своего “Валленштейна”»), — так Н. Раевский-

²³ См.: [Модзалевский 1910], № 427.

сын обосновал в письме от 10 мая 1825 года свой призыв к Пушкину обращаться к историческим источникам при написании «Годунова». Нам думается, что само совместное упоминание шиллеровского героя и астрологии может свидетельствовать о знакомстве и автора, и адресата этого письма с судьбой и кончиной Валленштейна.

Из близкого окружения Пушкина с «Историей Тридцатилетней войны» могли быть знакомы в первую очередь Кюхельбекер, Жуковский, Карамзин... Возможно, наконец, и то, что эффектный предсмертный жест Валленштейна передавался между пушкинскими современниками подобно курьезным случаям и анекдотам из пушкинского же «Table talk». С весьма малой долей вероятности можно даже допустить, что имя Валленштейна было произнесено при исполнении монолога самим Артюховым и запомнено Пушкиным, но осталось не расслышанным и/или не зафиксированным в «Записках о Пушкине» В. Далема.

Итак, мы можем высказать уверенное предположение о том, что Пушкин, основываясь на эпизоде из «Истории Тридцатилетней войны» Шиллера, спародировал в своем письме к Перовскому жестикуляцию Артюхова (употребив оним «Валленштейн») и эмоциональную атмосферу его яркого монолога (оним «Кесарь»), с помощью которых тот рисовал дорогому гостю облик гордой птицы, умирающей в воздухе с раскинутыми крыльями. Пушкинский каламбур рожден не в насмешку над мнимым невежеством оренбуржца Артюхова (как может показаться, если читать «сравнивает с» как «путает с»), а в развитие его артистичного, пронизанного самоиронией монолога («сравнивает с» у Пушкина здесь означает «пафосно, но юмористически уподобляет»). В одном и том же полном артистизма жесте Артюхова, изображающего славную гибель вальдшнепа, Даль увидел мужество Брута (Цезаря?), Сократа, Сцеволы и Сусанина, а Пушкин — мужество Кесаря и жест Валленштейна, раскинувшего руки перед убийцами, перед самой судьбой.

Даль сохранил и передал нам картину их диалога, а сверх того — пушкинские слова из ответного письма, чetyрежды рассказав о них как о шутливых и забавных, но ни разу не дав понять, что смысл каламбура известен ему.

Нам осталось рассмотреть еще два важных вопроса, связанных и с этим пушкинским каламбуром, и между собой. Почему же в письме к Перовскому отсутствует имя Артюхова? Оно было забыто и пропущено — или не впущено в письмо?

Даль в «Записках о Пушкине» это обстоятельство констатирует, не объясняя: «Пушкин расхохотался и, прислав ему через год на память “Историю Пугачевского бунта”, написал: “Тому офицеру, который сравнивает вальдшнепа с Валенштейном”». Не объясняется это и в рассказе «Болгарка».

Однако по прошествии почти трех десятилетий после визита Пушкина в Оренбург, в 1860 году, в записи П. Бартенева слова Даля о тех событиях прозвучат так²⁴:

В Оренбурге был инженерный майор какой-то / ²⁵ необыкновенный балагур, самый веселый рассказчик и охотник. У него была отличная баня, куда Даль и повел Пушкина. После мытья, в роскошный предбанник явился сам хозяин и стал потешать гостя своими розсказнями и прибаутками.

«Вы стреляете уток?» спросил его Пушкин. — «Как уток!» воскликнул с притворным гневом майор, «чтобы я стал охотиться за такой дрянью! Утку убьешь, она так и шлепнется прямо в грязь. Нет, мы ходим за востроносыми; того подстрелишь, он распластает крылья и умирает на воздухе как Брут». Пушкин очень хохотал этому, и впоследствии, посылая Перовскому экземпляры Пугачевского бунта и, *смешав собственное имя* писал: «Отдайте один экземпляр майору, который смешивает Валенштейна с вальдшнепом» [*Рассказы... 22*].

«Смешав собственное имя» здесь, скорее всего, употреблено Далем в значении «запомню имя Артюхова», «не будучи уверенным в точности своей памяти». То же объяснение, уже впрямую, Даль помещает и в рассказе

²⁴ Приводится с сохранением пунктуации и особенностей правописания.

²⁵ Сноска в цитируемой публикации: «Оставлено место для фамилии».

«Охота на волков»: «...Пушкин, познакомившись с ним в Оренбурге и попарившись у него в бане с расписанным охотою передбанником, прислал ему после своего Пугачева, но *забыв прозвание его*, написал: “Тому офицеру, который сравнивал вальдшнепа с Валенштейном”»²⁶ [Даль: IV, 331].

Вопрос о причине отсутствия «прозвания»²⁷ Даль видел; и отвечал на него тем, что Пушкин просто забыл фамилию Артюхова²⁸. Однако такое предположение²⁹ — не единственное возможное в этой ситуации.

Мы, конечно, не можем признать вовсе невероятным ход событий, при котором Пушкин, проведя в Оренбурге и Уральске примерно одинаковое время, привел в письме фамилию уральца Покатилова, но фамилию оренбуржца Артюхова забыл. Однако гораздо более вероятным мы считаем обозначение оренбургского «охотника» намеренным и изящным перифразом, создающим возможность необыкновенного, сложно организованного каламбура — даже в кратком письме. Нельзя недооценивать свидетельства И. Семенко: «Автографы пушкинских писем, их многочисленные черновики показывают, с какой тщательностью Пушкин обрабатывал свои письма, как сознательно стремился к простоте, которая была не плодом небрежности, а плодом тщательнейшей стилистической работы» [Семенко: 404].

Итак, нам представляется, что Пушкин в письме опустил фамилию Артюхова намеренно, заместив ее каламбу-

²⁶ Авторская пунктуация сохранена.

²⁷ В этом значении Даль слова «фамилия» не употреблял.

²⁸ Убеждение в забывчивости Пушкина перешло, даже усилясь, и к В. Вересаеву, перелагающему этот эпизод: «Пушкин расхохотался. Через год он прислал Артюхову свою “Историю пугачевского бунта” и, забыв, с кем сравнивал Артюхов умирающего вальдшнепа, написал на книге: “Тому офицеру, который сравнивает вальдшнепа с Валенштейном”» [Вересаев: 413]. Тогда получается, что Пушкин запомнил уже два факта: назвал Артюхова офицером, а «Брут» запомнил как «Валленштейн»...

²⁹ Такого же мнения был и Б. Модзалевский: «Имя охотника, “что вальдшнепов сравнивал с Валенштейном или Кесарем”, Пушкин в письме своем не назвал: он его, без сомнения, позабыл» [Модзалевский 1922: 27].

ром — перифрастически обозначая охотника по самому яркому, пафосному его жесту. Будучи названа, фамилия позволила бы приложить к ней не каламбур-примету, но лишь каламбур-оценку, причем незаслуженно негативную («Артюхову, который сравнивает...»); и Пушкин, строя фразу, выбрал меньшую бестактность из двух — обозначив Артюхова перифразом. Имен Перовского и Даля Пушкин забыть не мог никак, но нелегко поверить и в то, что яркий и обаятельный, словоохотливый и гостеприимный Артюхов стал единственным (по крайней мере, в той поездке по пугачевским местам) человеком, чью фамилию пушкинская память не сохранила. Причина мнимой забывчивости могла быть и стилистического свойства. И здесь — второй вопрос: как построен этот каламбур Пушкина?

Без легкого, острого и ненатянутого каламбура нельзя представить ни поэзию, прозу и драматургию Пушкина, ни его эпистолярный; изучению приема каламбура у Пушкина посвящены многочисленные лингвистические работы³⁰. Однако каламбур о вальдшнепах и Валленштейне (не затронутый ни в одной из них) своей глубиной и изяществом уникален даже для Пушкина. В нем соединены два различных способа создания каламбура.

1. Двучленный каламбур, основанный на паронимическом или параномазийном сближении неблизких объектов, применялся Пушкиным нередко.

Варлаам (Григорию). Что же ты не подтягиваешь, да и не потягиваешь? («Борис Годунов»)

Осуждают очень мундиры — бархатные, шитые золотом, особенно в настоящее время, бедное и бедственное (дневниковая запись от 27 ноября 1833 года) [Пушкин: XII, 314].

Ах, мой милый, вот тебе каламбур на мой анекдот: друзья хлопочут о моей жиле, а я об жилье. Каково? (Из письма к П. Вяземскому от 13 сентября 1825 года) [Пушкин: XIII, 227]

³⁰ См.: [Ходакова 1964], [Ходакова 1977], [Санников], [Ковалев] и др.

2. Построение каламбуров на сближении/отталкивании русских и иноязычных (как правило, французских) речевых единиц Пушкиным также использовалось не единожды.

В Петербурге жила некая княгиня Наталья Степановна и собирала у себя *la fine de la société*; но Пушкина не приглашала, находя его не совсем приличным. Пушкин об ней говорил: «Ведь она только так прикидывается, в сущности она русская *труперда* и *толпёга*; но так как она все делает по-французски, то мы будем ее звать: *la princesse-tolpege*».

*

Княгиню Е. К. Воронцову Пушкин звал *la princesse bel-vettrille*. Это оттого, что однажды в Одессе она, глядя на море, твердила известные стихи:

Не белеют ли ветрила,
Не плывут ли корабли? [А. Россет, К. Россет: 347]

Р., встретив однажды человека весьма услужливого, сказал ему: Вы простудитесь, на дворе сыро, мокро (*maquereau*)³¹ («<Из записной книжки, 1820—1823>») [Пушкин: XII, 304].

Стоит оговориться: слово «вальдшнеп» в начале XIX века уже не звучало как иноязычное, находилось в активном употреблении в русском языке³², хотя в словаре языка Пушкина оно (как «вальшнеп») встречается лишь один раз, и именно в этом письме [*Словарь...* 204]. Оним

³¹ Сводник (*франц.*).

³² Так, С. Аксаков в «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» оперирует именно этим названием: «Досадно, что мы не имеем для этих куликов своих русских названий и употребляем одно французское и три немецкие. Впрочем, народ зовет бекаса диким барашком, о чем было сейчас сказано, а вальдшнепа — лесным куликом и красным куликом. Печатно называют последнего — слука и говорят, что это название древнее и доньше живущее в народной речи на юге России. Я этого не знаю, но смело утверждаю, что в средней и восточной полосе России народ не знает слова — слука» (глава «Разделение дичи на разряды») [Аксаков: V, 255—256].

же *Валленштейн*, несмотря на распространение в это же время среди русской читающей публики драматургической трилогии и «Истории Тридцатилетней войны» Шиллера, звучал как внеположный русской жизни.

Итак, необычность каламбура из письма к Перовскому состоит уже в совмещении двух разных способов его создания, самих по себе распространенных в пушкинской палитре комических приемов: 1) паронимазии и 2) игры со звучанием русских и иноязычных слов. Но подлинная его оригинальность, как нам видится, лежит еще глубже.

Говоря вообще, каламбур как прием протягивает новые и неожиданные смысловые связи между двумя объектами — то могут быть личности, явления, процессы и т. д. — посредством сопоставления и/или столкновения их языковых «оболочек», проекций. В этом смысле бытие каламбура подобно театру теней: воображаемо соприкасаются не сами актеры или предметы, но их тени-образы³³. Неожданное сближение может противопоставлять два объекта, а может и уподоблять — по не видимому ранее признаку, потому он всегда и неожидан.

По природе своей каламбур — явление языковое, языковыми способами связывающее языковые единицы. Описываемый пушкинский каламбур необычаен своей двухуровневой природой: прочесть его полностью можно, лишь перейдя с уровня языкового вглубь, на уровень жестов, чье совпадение и создало самое возмозможность пушкинского *bon mot*.

На языковом, фоническом уровне каламбур создается паронимастическим совпадением начальных слогов [вал'] с близким последующим [ш]; оно заставляет предположить комическую ситуацию, в которой некий простак «сравнивает вальдшнепов с Валленштейном» — то есть «путает одно с другим». На этом, внешнем уровне пушкинский юмор менее креативен, чем на глубинном, — здесь комизм не сотворен, а только подмечен и оставлен для маркировки

³³ Не это ли имел в виду Ю. Тынянов, утверждая: «Как уничтожается каламбур, когда мы его поясняем, переводим на быт, так в рисунке должен уничтожиться главный стержень рассказа» [Тынянов: 314].

перехода вглубь, на уровень пантомимический, где и лежит основное содержание остроты. Фонетическое созвучие включается Пушкиным во фразу не как самостоятельный каламбур, но как аллитерационная метка настоящего каламбура — как поворотный знак на дороге, указывающий на цель, но ею никак не являющийся.

Е. Ходакова в статье «Каламбуры у Пушкина и Вяземского» задает классификацию способов создания каламбуров, оказывающуюся общей для двух поэтов и острословов, а в сущности и единой для этого стилистического приема вообще. Мы хотим отметить один из названных ею способов, в сходстве и различии с которым полнее проявится уникальность описываемого нами каламбура из письма Пушкина к Перовскому.

Встречаются у Пушкина и Вяземского развернутые каламбуры, когда один каламбур нанизывается на другой, и, таким образом, в контексте получается целая цепь каламбуров. При этом писатели основываются не только на каком-либо языковом явлении, но создают намеки, выходящие за рамки прямых словесных ассоциаций и заставляющие вспомнить о связанном со словом понятии (по основному признаку или дополнительному), о самом предмете, явлении, человеке и т. п. (его основном свойстве или второстепенном, не главном), об особенностях ситуации и т. д.

Например, в письме А. А. Дельвигу от 4 ноября 1830 г. Пушкин пишет: «Посылаю тебе, барон, вассальскую мою подать, именуемую Цветочною, по той причине, что платится она в ноябре, в самую пору цветов». — Здесь представлен ряд каламбуров. Пушкин начинает с столкновения двух значений слова барон — ‘дворянский титул’ и ‘владельческий феодал’, играя на том, что адресат (А. А. Дельвиг) — барон и «владелец» альманаха. Посылаемые ему стихи Пушкин называет цветочной вассальской податью, поскольку предназначает их для издававшегося Дельвигом альманаха «Северные цветы». Далее, иронически называя ноябрь (дата отправления стихов) порою цветов, автор создает другой план восприятия слова «цветочный», соотнося его с номинативным значением слова «цветок» [Ходакова 1964: 320—321].

В этом пушкинском каламбуре развитие, прирастание смысла достигается развертыванием «по горизонтали» — добавлением самостоятельных каламбуров, хотя и на одну, выбранную поводом тему. Двухслойный же каламбур о вальдшнепах и Валленштейне тоже возникает и познается в движении смысла, но не прибавлением новых каламбуров, а отсылкой «по вертикали» вглубь, к первичному, исходному каламбуру, предопределившему собой само появление видимого (а также и слышимого) вторичного, — от вербального плана к невербальному. Подобие слов оказывается образом, маской, укрывающей под собою подобие жестов, но и порожденной их исходным импульсом.

Уподобление жестов Артюхова и Валленштейна было надстроено его, каламбура, фоническим оформлением, соположением двух иноязычных по происхождению слов с общим начальным слогом. Вспомним, что Артюхов (согласно Далю) назвал птицу двояко: «Кто-с? разумеется кто: слука, вальдшнеп», допустимым было бы и обозначение «лесной кулик». Появление каламбура позволяет и диктуется выбором в качестве первого сопоставляемого элемента именно слова «вальдшнеп», созвучного фамилии полководца.

Традиционный каламбур строится на языковой почве, основывается на игре вербально выраженных смыслов. В нашем же случае изначальный повод для каламбура невербален: элементами сопоставления становятся телесные позы, принимаемые в момент славной смерти птицей (вальдшнепом) и человеком (Валленштейном).

Увы, мы можем только предполагать, прочитал ли об этом жесте Валленштейна Пушкин в шиллеровской «Истории Тридцатилетней войны», услышал ли в пересказе от кого-то из знакомых и увидел его в ходе этого пересказа. Мы также не можем знать, когда к Пушкину пришла идея этого каламбура: сразу ли, в ходе диалога с Артюховым, в ближайшие следующие ли дни, через большее ли время между разговором в оренбургской бане и написанием письма Перовскому в Петербурге, либо одновременно с рождением этих кратких строк. Однако самим своим облик каламбур позволил нам достаточно уверенно восстановить этапы его возникновения и оформления.

Анализируемый нами каламбур может быть увиден и как случай метризованной прозы. Автор единственного известного нам исследования, специально посвященного этому вопросу, Ю. Орлицкий, в статье «Силлабо-тонический метр в эпистолярной Пушкина (К постановке проблемы)» подмечает интересную разницу в степени присутствия фрагментов метризованной прозы между пушкинскими письмами официальными и неофициальными³⁴: «...наиболее метризованными оказываются бытовые письма поэта, адресованные к его близким <...> В деловых письмах метр встречается значительно реже и, как правило, вычленяется с трудом, очевидно, следует констатировать, что Пушкин, следуя общим канонам делового письма, следит в их числе и за тем, чтобы речь была неметричной» [Орлицкий: 25]. Наличие такого рода элемента даже в кратком письме лишней раз подтверждает, в таком случае, близкие приятельские отношения между Пушкиным и Перовским.

Но главное мы видим в том, что метризован именно каламбурный отрезок текста письма:

И то|му о|хотни|ку, что| вальшнепов
Сравни|вает| с Валлен|штейном| или| с Кесарем.

Два хореических стиха (в первом — пять стоп, во втором — шесть) оканчиваются торжественными дактилическими клаузулами.

Конечно, было бы излишне категоричным утверждение о несомненности метрической организации этого каламбура, и эту оговорку мы сделаем вместе с Ю. Орлицким:

³⁴ Весьма примечательно сходство этого наблюдения с утверждением Е. Ходаковой, касающимся той же разницы в применении к каламбурам: «У Пушкина большая часть употребления каламбуров приходится на шуточные письма, адресованные друзьям и родным <...> Применяется этот прием также в критических и публицистических статьях в контекстах разговорного или шуточно-иронического характера, в собраниях анекдотов, в автобиографических записках. В художественной прозе каламбуры крайне редки» [Ходакова 1964: 294].

...мы ни в коей мере не предполагаем появление тех или иных стихоподобных образований в прозе Пушкина явлением авторски осознанным и тем более целенаправленным — в частности, это показывает и само терминологическое наименование изучаемых отрезков случайными метрами. Тем не менее подобное изучение нам представляется вполне закономерным, так как позволяет описать некоторые интуитивные творческие механизмы, неизбежно работающие в целостной системе художественного мира писателя [Орлицкий: 24].

Точно так же мы не беремся объяснять чем-то кроме совпадения и два, тоже хореических, стиха в окончании этого письма:

До сви|дани|я, в сте|пях
или |над У|ралом.

Знаменитую фразу «Бывают странные сближения» из пушкинской «Заметки “О графе Нулине”» Ю. Лотман комментирует так: «“Странными сближениями” и повторяемостью сцеплений “мелких” и “великих” событий, о чем писали Стерн и Плутарх, видимо, и объясняется постоянный интерес Пушкина к приметам» [Лотман 1995: 338]. Продолжим это наблюдение в сторону столь распространенных у Пушкина каламбуров: примета — знак неясных законов, управляющих мирозданием, но создатель каламбура сам выстраивает свой мир, осваивает его, сближая далекое и разводя близкое.

Перед нами предстала редкая разновидность каламбура: масочный, двухуровневый каламбур. Созвучие вальдшнепов с Валленштейном возникло случайно, «на двух концах охотничьего жеста» (скаламбурируем уж и мы): пушкинская наблюдательность отождествила жест оренбургского охотника с жестом европейского полководца XVIII века, а при этом оказалось, что родовое название изображенной охотником птицы созвучно фамилии полководца — их Пушкин поднял на вербальный уровень и сомкнул там. Однако этой пушкинской шутке из одиннадцати слов удивительно не повезло: со дня ее рождения никто не видел ни глубинного, ни даже внешнего ее смысла. Похоже, что только те-

перь она вызывает первые улыбки — у автора и читателей этой скромной статьи.

Литература

Аксаков С. Т. Собр. соч. в 5 тт. Т. 5. СПб.: Типо-лит. т-ва «Просвещение», 1910.

Аксаков С. Т. Указ. изд. Т. 6. 1910.

Бикмуллин А. Х. Вальдшнепиный глаз // Охотничьи просторы. 2001. № 3 (29). С. 52—62.

Вересаев В. Спутники Пушкина. В 2 тт. Т. 2. М.: Советский писатель, 1937.

Глинка Ф. Н. Письмо Пушкину А. С., 28 ноября 1831 г. Тверь // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 16 тт. Т. 14. Переписка, 1828—1831. М.; Л.: АН СССР, 1941. С. 244.

<*Даль В. И.*> Пословицы русского народа. Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, загадок, поверий и проч. М.: В Университетской тип., 1862.

Даль В. И. Охота на волков // *Даль В. И.* Полн. собр. соч. Владимира Даля (Казака Луганского) в 10 тт. Т. 4. СПб.—М.: Изд. т-ва М. Вольф, 1897—1898. С. 328—347.

Даль В. И. Болгарка // *Даль В. И.* Указ. изд. Т. 7. 1897—1898. С. 105—134.

Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. СПб.: Пушкинский Дом, 2013.

Данилевский Р. Ю., Коренева М. Ю. Шиллер // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 19/20. Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб.: Наука, 2004. С. 388—389.

Иванов Н. П. Хивинская экспедиция 1839—40 гг. Очерки и воспоминания очевидца. Практические советы отъезжающим в степи. СПб.: Тип. т-ва «Обществ. польза», 1873.

Ивонин Ю. Е. Альбрехт Валленштейн // Вопросы истории. 2003. № 1. С. 48—77.

Из неизданных материалов для биографии Пушкина. Записки В. И. Даля / Публ. Н. О. Лернера // Русская старина. 1907. Вып. 10. Т. 132. С. 63—67.

Избранный немецкий театр / Перевод Александра Шишкова 2-го. В 4 тт. Т. 1. М.: В Университетской тип., 1831.

Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л.: Наука, 1990.

Ковалев Г. Ф. Ономастические каламбуры А. С. Пушкина // Русская речь. 2006. № 1. С. 3—8.

Лобанова Э. Ф. Михайловская библиотека Пушкина: Попытка реконструкции каталога. М.: МЦНТИ, 1997.

Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; «Евгений Онегин»: Комментарий / Вступ. ст. Б. Ф. Егорова. СПб.: Искусство-СПб, 1995.

Лотман Ю. М. Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001. С. 9—51.

Луганский В. <Даль В. И.> Два рассказа или Болгарка и Подольянка // Московский наблюдатель. 1837. № 7. Кн. 1. С. 5—40.

Майков Л. Н. Пушкин: Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб.: Л. Ф. Пантелеев, 1899.

Матвиевская Г. П. Оренбургский Неплюевский кадетский корпус. Очерк истории: Монография. М.: Академия Естествознания, 2016.

Махун С. Звездное небо Эгера, или Смерть по гороскопу // Зеркало недели. Украина. 2016. 8 апреля.

Михайлова Н. И. К источникам ремарки «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 20. Л.: Наука, 1986. С. 150—153.

Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1910.

Модзалевский Б. Л. Новинки пушкинского текста по рукописям Пушкинского Дома // Сборник Пушкинского Дома на 1923 год. Пг.: Госиздат, 1922. С. 18—30.

Овчинников Р. В. «...И тому охотнику» // Овчинников Р. В. За пушкинской строкой. Челябинск: Челябинское кн. изд., 1988. С. 69—85.

Орлицкий Ю. Б. Силлабо-тонический метр в эпистолярной Пушкина (К постановке проблемы) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1996. Т. 55. № 6. С. 23—30.

Плутарх. Брут / Перевод С. П. Маркиша // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2 тт. Т. 2. М.: Наука, 1994. С. 474—505.

Плутарх. Цезарь / Перевод Г. А. Стратановского и К. П. Лампсакова // Плутарх. Указ. изд. Т. 2. С. 164—202.

Пушкин А. С. Указ. изд. Т. 12. Критика. Автобиография. 1949.

- Пушкин А. С.* Указ. изд. Т. 13. Переписка, 1815—1827. 1937.
- Пушкин А. С.* Указ. изд. Т. 14. Переписка, 1828—1831. 1941.
- Пушкин А. С.* Указ. изд. Т. 16. Переписка, 1835—1837. 1949.
- Пушкин: Письма последних лет, 1834—1837 / Отв. ред. Н. В. Измайлов. Л.: Наука, 1969.
- Раевский-сын Н. Н.* Письмо Пушкину А. С., 10 мая 1825 г. Белогородка или Белая Церковь // *Пушкин А. С.* Указ. изд. Т. 13. Переписка, 1815—1827. 1937. С. 172—173.
- Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851—1860 годах / Вступ. ст. и прим. М. Цявловского. Л.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1925.
- Россет А. О., Россет К. О.* Из рассказов про Пушкина, записанных П. И. Бартевым // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. В 2 тт. Т. 2. СПб.: Академический проект, 1998. С. 346—350.
- Санников В. З.* Русская языковая шутка: От Пушкина до наших дней. М.: Языки русской культуры, 1999.
- Семенко И. М.* Письма Пушкина // *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 9. Письма 1815—1830. М.: ГИХЛ, 1962. С. 389—407.
- Семенов В. Г., Семенова В. П.* Оренбургский Неплюевский кадетский корпус. История в лицах. Оренбург: Оренбургское кн. изд. имени Г. П. Донковцева, 2017.
- Славятинский Н. А.* О «Валленштейне» Шиллера // *Шиллер Ф.* Валленштейн. Драматическая поэма / Перевод с нем. Н. Славятинского. М.: Наука, 1980. С. 461—535.
- Словарь языка Пушкина. В 4 тт. / Отв. ред. акад. АН СССР В. В. Виноградов. 2-е изд., доп. Т. 1. А—Ж. М.: Азбуковник, 2000.
- Соколов Д. Н.* Пушкин в Оренбурге // Пушкин и его современники. Вып. 23—24. Пг., 1916. С. 67—100.
- Тынянов Ю. Н.* Иллюстрации // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310—318.
- Усунарис Х. М.* Дискурс и праксис в государственных интересах: убийство Валленштейна (1634) в испанских хрониках и донесениях о событиях // Новый филологический вестник. 2014. № 2 (29). С. 140—151.
- Ходакова Е. П.* Каламбуры у Пушкина и Вяземского // Обращение новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху. М.: Наука, 1964. С. 285—333.
- Ходакова Е. П.* Словесная игра у Пушкина // Русская речь. 1977. № 3. С. 33—38.

Шиллер Ф. История тридцатилетней войны. Сочинение Фридриха Шиллера. <В 4 ч.> Ч. 1 / Перевод с нем. СПб.: В тип. Правительствующего Сената, 1815.

Шиллер Ф. Тридцатилетняя война / Перевод А. Горнфельда // *Шиллер Ф.* Собр. соч. в 7 тт. Т. 5. Исторические сочинения. Статьи. М., 1955. С. 9–398.

Geschichte des dreyßigjährigen Krieges. Wien: Lechner, 1836.

Bibliography

Aksakov S. T. Collected works in 5 vols. Vol. 5: Zapiski ruzheynogo okhotnika Orenburgskoy gubernii [Notes of a Rifle Hunter of the Orenburg Province]. St. Petersburg: Tipo-lit. t-va 'Prosveshchenie', 1966.

Aksakov S. T. Collected works in 5 vols. Vol. 6. 1910.

Bikmullin A. Kh. Valdshnepiniy glaz [The Woodcock Eye] // *Okhotnichii prostory.* 2001. Issue 3 (29). P. 52–62.

<*Dal V. I.*> Poslovitsy russkogo naroda. Sbornik poslovits, pogovorok, recheniy, prisloviy, chistogovorok, zagadok, poveriy i proch. [Proverbs of the Russian People. A Collection of Proverbs, Sayings, Expressions, Bywords, Tongue-Twisters, Riddles, Superstitions, etc.]. Moscow: V Universitetskoy tip., 1862.

Dal V. I. Okhota na volkov [Wolves Hunting] // *Dal V. I.* Complete works of Vladimir Dal (Cossack Lugansky) in 10 vols. Vol. 4. St. Petersburg – Moscow: Izd. t-va M. Volf, 1897–1898. P. 328–347.

Dal V. I. Bolgarka [The Bulgarian Woman] // *Dal V. I.* Complete works. Vol. 7. 1897–1898. P. 105–134.

Danilevsky R. Y. Fridrikh Shiller i Rossiya [Friedrich Schiller and Russia]. St. Petersburg: Pushkinsky Dom, 2013.

Danilevsky R. Y., Koreneva M. Y. Schiller // Pushkin: Issledovaniya i materialy [Pushkin: Studies and Materials]. Vol. 19/20. Pushkin i mirovaya literatura. Materialy k 'Pushkinskoy entsiklopedii' [Pushkin and World Literature. Materials for the Pushkin Encyclopaedia]. St. Petersburg: Nauka, 2004. P. 388–389.

Geschichte des dreyßigjährigen Krieges. Wien: Lechner, 1836.

Glinka F. N. Pis'mo Pushkinu A. S., 28 noyabrya 1831 g. Tver' [Letter to Pushkin A. S., November 28, 1831. Tver] // *Pushkin A. S.* Complete works in 16 vols. Vol. 14. Perepiska, 1828–1831 [Correspondence, 1828–1831]. Moscow; Leningrad: AN SSSR, 1941. P. 244.

Iz neizdannykh materialov dlya biografii Pushkina. Zapiski V. I. Dallya [From the Unreleased Materials for the Biography of Pushkin. Notes of V. I. Dal] / Publ. by N. O. Lerner // Russkaya starina. 1907. Vol. 131. P. 63–67.

Izbranniy nemetsky teatr [German Theatre: Selected Plays] / Translated by A. Shishkov the 2nd. In 4 vols. Vol. 1. Moscow: V Universitetskoy tip., 1831.

Ivanov N. P. Khivinskaya ekspeditsiya 1839–40 gg. Ocherki i vospominaniya ochevidttsa. Prakticheskie sovety otyezzhayushchim v stepi [Khiva Expedition of 1839–1840. Essays and Memoirs of an Eyewitness. Practical Advice for Those Going to the Steppe]. St. Petersburg: Tip. t-va 'Obshchestv. polza', 1873.

Ivonin Y. E. Albrecht Wallenstein // Voprosy istorii. 2003. Issue 1. P. 48–77.

Khodakova E. P. Kalambury u Pushkina i Vyazemskogo [Pushkin's and Viazemsky's Puns] // Obrazovanie novoy stilistiki russkogo yazyka v pushkinskuyu epokhu [The Formation of New Stylistics in the Pushkin Period]. Moscow: Nauka, 1964. P. 285–333.

Khodakova E. P. Slovesnaya igra u Pushkina [Wordplay in Pushkin's Writing] // Russkaya rech. 1977. Issue 3. P. 33–38.

Kibalik S. A. Russkaya antologicheskaya poeziya pervoy treti XIX veka [Russian Anthological Poetry of the First Third of the 19th Century]. Leningrad: Nauka, 1990.

Kovalev G. F. Onomasticheskie kalambury A. S. Pushkina [A. S. Pushkin's Onomastic Puns] // Russkaya rech. 2006. Issue 1. P. 3–8.

Lobanova E. F. Mikhaylovskaya biblioteka Pushkina: Popytka rekonstruktsii kataloga [Pushkin's Library in Mikhailovskoe: An Attempt to Reconstruct the Catalogue]. Moscow: MTsNTI, 1997.

Lotman Y. M. Pushkin: Biografiya pisatelya; Statii i zametki, 1960–1990; 'Evgeniy Onegin': Kommentariy [Pushkin: The Writer's Biography; Articles and Notes, 1960–1990; *Eugene Onegin*: Commentary] / Foreword by B. F. Egorov. St. Petersburg: Iskusstvo—SPB, 1995.

Lotman Y. M. Novie materialy o nachalnom periode znakovstva s Shillerom v russkoy literature [New Materials on the Initial Period of Acquaintance with Schiller in Russian Literature] // Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedenie [Studies in Russian and Slavic Philology. Literary Studies]. 4 (The new series). Tartu, 2001. P. 9–51.

Lugansky V. <Dal V. I.> Dva rasskaza ili Bolgarka i Podolyanka [Two Short Stories, or the Bulgarian Woman and Podolyanka] // Moskovskiy nablyudatel. 1837. No. 7. Book 1. P. 5–40.

Makhun S. Zvezdnoe nebo Egera, ili Smert' po goroskopu [The Starry Sky of Eger, or Death by the Horoscope] // *Zerkalo nedeli*. Ukraina. April 8, 2016.

Matvievskaya G. P. Orenburgskiy Neplyuevskiy kadetskiy korpus. Ocherk istorii: monografiya [The Orenburg Neplyuevsky Cadet Corps. The Outline of History: A Monograph]. Moscow: Akademiya Estestvoznaniya, 2016.

Maykov L. N. Pushkin: Biograficheskie materialy i istoriko-literaturnie ocherki [Pushkin: Biographical Materials and Historical and Literary Essays]. St. Petersburg: L. F. Pantelev, 1899.

Mikhaylova N. I. K istochnikam remarki 'Narod bezmolstvuet' v 'Boris Godunov' [On the Sources of the Remark 'The People are speechless' in *Boris Godunov*] // *Vremennik Pushkinskoy komissii* [Pushkin Commission Yearbook]. Issue 20. Leningrad: Nauka, 1986. P. 150–153.

Modzalevsky B. L. Biblioteka A. S. Pushkina. Bibliograficheskoe opisanie [A. S. Pushkin's Library. Bibliographic Description]. St. Petersburg: Tip. Imperatorskoy Akademii nauk, 1910.

Modzalevsky B. L. Novinki pushkinskogo teksta po rukopisyam Pushkinskogo Doma [Novelties of the Pushkin Text. From the Manuscripts of the Pushkin House] // *Sbornik Pushkinskogo Doma na 1923 god* [Pushkin House Collection, 1923]. Petrograd: Gosizdat, 1922. P. 18–30.

Orlitsky Y. B. Sillabo-tonicheskiy metr v epistolyarii Pushkina: (K postanovke problemy) [Syllabo-Tonic Meter in Pushkin's Epistolary (A Problem to Discuss)] // *Izvestiya RAN. Literature and Language Series*. 1996. Vol. 55. No 6. P. 23–30.

Ovchinnikov R. V. '...I tomu okhotniku' ['...And for that hunter...'] // *Ovchinnikov R. V.* Za pushkinskoy strokoy [Behind Pushkin's Lines]. Chelyabinsk: Chelyabinskoe kn. izd., 1988. P. 69–85.

Plutarch. Brut [Brute] / Translated by S. P. Markish // *Plutarch.* Sravnitelnie zhizneopisaniya [Parallel Lives]. In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Nauka, 1994. P. 474–505.

Plutarch. Tsezar' [Caesar] / Translated by G. A. Stratanovsky and K. P. Lampsakov // *Plutarch.* Sravnitelnie zhizneopisaniya [Parallel Lives]. Vol. 2. P. 164–202.

Pushkin A. S. Complete works. Vol. 13. Perepiska, 1815–1827 [Correspondence, 1815–1827]. 1937.

Pushkin A. S. Complete works. Vol. 14. Perepiska, 1828–1831 [Correspondence, 1828–1831]. 1941.

Pushkin A. S. Complete works. Vol. 16. Perepiska, 1835–1837 [Correspondence, 1835–1837]. 1949.

Pushkin: Pis'ma poslednikh let, 1834–1837 [Letters of the Last Years, 1834–1837] / Ed. N. V. Izmaylov. Leningrad: Nauka, 1969.

Raevsky-son N. N. Pis'mo Pushkinu A. S., 10 maya 1825 g. Belogorodka ili Belaya Tserkov' [Letter to Pushkin A. S., May 10, 1825. Belogorodka or the White Church] // *Pushkin A. S.* Complete works. Vol. 13. Perepiska, 1815–1827 [Correspondence, 1815–1827]. 1937. P. 172–173.

Rasskazy o Pushkine, zapisannie so slov ego družey P. I. Bartenevym v 1851–1860 godakh [Memoirs about Pushkin by His Friends, Written down by P. I. Bartenev in 1851–1860] / Foreword and comments by M. Tsyavlovsky. Leningrad: Izd. M. i S. Sabashnikovykh, 1925.

Rosset A. O., Rosset K. O. Iz rasskazov pro Pushkina, zapisannykh P. I. Bartenevym [From Memoirs about Pushkin Written down by P. I. Bartenev] // Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov [Reminiscences of Pushkin by His Contemporaries]. 3rd additional edition. In 2 vols. Vol. 2. St. Petersburg: Akademicheskiiy proekt, 1998. P. 346–350.

Sannikov V. Z. Russkaya yazykovaya shutka: Ot Pushkina do nashikh dney [Russian Puns: From Pushkin up to the Present Day]. Moscow: Yazyki russkoy kultury, 1999.

Schiller F. Istoriya tridsatiletney voyny. Sochinenie Fridrikha Shillera [The History of the Thirty Years' War. By Friedrich Schiller]. <In 4 parts>. Part 1 / Translated from German. St. Petersburg: V tip. Pravitelstvuyushchego Senata, 1815.

Schiller F. Tridsatiletnyaya voyna [The Thirty Years' War] / Translated by A. Gornfeld // *Schiller F.* Collected works in 7 vols. Vol. 5. Istoricheskie sochineniya. Statii [Historical works. Articles]. Moscow, 1955. P. 9–398.

Semenko I. M. Pis'ma Pushkina [Pushkin's Letters] // *Pushkin A. S.* Collected works in 10 vols. Vol. 9. Pis'ma 1815–1830 [Letters of 1815–1830]. Moscow: GIKhL, 1962. P. 389–407.

Semenov V. G., Semenova V. P. Orenburgskiy Nepluevskiy kadetskiiy korpus. Istoriya v litsakh [The Orenburg Nepluevsky Cadet Corps. Personalized History]. Orenburg: Orenburgskoe kn. izd. imeni G. P. Donkovtseva, 2017.

Slavyatinsky N. A. O 'Vallenshteyne' Shillera [On Schiller's *Wallenstein*] // *Schiller F.* Vallensteyn. Dramaticheskaya poema

[Wallenstein. A Dramatic Poem] / Translated from German by N. Slavyatinsky. Moscow: Nauka, 1980. P. 461—535.

Slovar' yazyka Pushkina [The Dictionary of Pushkin's Language]. In 4 vols. / Ed. V. V. Vinogradov. 2nd additional edition. Vol. 1. A—Zh. Moscow: Azbukovnik, 2000.

Sokolov D. N. Pushkin v Orenburge [Pushkin in Orenburg] // Pushkin i ego sovremenniki [Pushkin and His Contemporaries]. Issue 23—24. Petrograd, 1916. P. 67—100.

Tynyanov Y. N. Illyustratsii [Illustrations] // *Tynyanov Y. N.* Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka, 1977. P. 310—318.

Usunaris Kh. M. Diskurs i praksis v gosudarstvennykh interesakh: ubiystvo Vallenshteyna (1634) v ispanskikh khronikakh i doneseni-yakh o sobyitiyakh [Discourse and Praxis in the Public Interest: The Murder of Wallenstein (1634) in Spanish Chronicles and Reports] // New Philological Bulletin. 2014. Issue 2 (29). P. 140—151.

Veresaev V. Sputniki Pushkina [Pushkin's Companions]. In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Sovetsky pisatel, 1937.

Сергей ШУЛЬЦ

**СТЕНДАЛЬ, ПУШКИН, ГОГОЛЬ:
К МЕТАФИЗИКЕ «ПАМЯТНИКА»**

Аннотация. Метафизический мотив памятника у Пушкина и Гоголя сопоставлен с «философемой» памятника у Стендаля. Показана роль идеаторного и вещественного, духовного и тактильного в мотиве памятника у данных авторов, а также связь мотива с историческим началом в культуре и в жизненном мире.

Ключевые слова: Стендаль, А. Пушкин, Н. Гоголь, метафизика, памятник, духовное, тактильное.

Светлой памяти Нины Владимировны Забабуровой

«Завещание» Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями» многими своими сторонами обращено на развитие и трансформацию мотивов пушкинской оды «Памятник» [С. Шульц 2007]. Между тем метафизиче-

Сергей Анатольевич ШУЛЬЦ, доктор филологических наук, литературовед, автор книг «Гоголь. Личность и художественный мир» (1994), «Историческая поэтика драматургии Л. Н. Толстого (герменевтический аспект)» (2002), «Поэма Гоголя “Мертвые души”: внутренний мир и литературно-философские контексты» (2017), а также около 150 работ по русской и западноевропейской литературе, истории культуры и философии. Email: s_shulz@mail.ru.

ский мотив памятника у Пушкина и Гоголя должен быть помещен в еще более широкий интертекст, включающий, в частности, имя Стендаля. Благодаря этому способны приоткрыться существенные смысловые (философские, культурологические и др.) обертоны наследия романтизма/постромантизма в целом.

О разнообразных связях между творчеством Стендаля и Пушкина много писала Л. Вольперт, чьи работы получили широкое признание¹. Хотя в личной библиотеке поэта имелось только издание «Красного и черного» (причем на языке оригинала) [Модзалевский: 342—343] и ряд более мелких текстов Стендаля [Кочеткова], Пушкин так или иначе мог быть знаком и с другими стендалевскими произведениями. Здесь вступает в действие разработанная Вольперт «гносеологическая категория» «гипотезы как метода реконструкции и осмысления фактов» «при нехватке материалов» [Вольперт 2008: 10, 20—34]. Хотя Вольперт исходит из семиотики, ее концепцию можно поместить в герменевтический контекст — контекст истолкования.

Стендаль строил практически все свои сочинения, включая размышления об искусстве, в рамках своей философии истории и философии политики [Реизов]. Его «Прогулки по Риму» (1829) в этом отношении весьма характерны. Здесь, в частности, — вне строгой систематики и, по видимости (но лишь по видимости), мимоходом — формулируется целая философия памятника в связи с историей европейской культуры, а также в соотношении с философией искусства и проблемой искусства будущего. Отрывки из стендалевских «Прогулок» публиковались по-русски с примечаниями А. Дельвига уже в 1830 году². Гоголь читал «Прогулки» [Исупов: 38]; о возможном знакомстве Гоголя и Стендаля см.: [Михайлов].

¹ См.: [Вольперт 1980], [Вольперт 1998], [Вольперт 2007]. См. также: [Бочаров], [Мильчина].

² Публикация отрывков из «Прогулок» была осуществлена 18 октября 1830 года в № 59 «Литературной газеты», издаваемой Дельвигом и Пушкиным. Подробнее об этой публикации см.: [Кочеткова].

В «Прогулках по Риму» Стендаль формулирует неожиданную, на первый взгляд, идею будущего отмирания человеческих «жестов», то есть — в широком значении — выражения искренних чувств. Что, по мнению писателя, неизбежно скажется на искусстве скульптуры: «Теперьшний хороший тон, говорил я как-то Канове, который никак не мог меня понять, не позволяет жестикулировать» [Стендаль: X, 134].

Стендаль подразумевал исторически осмысленную проблему соотношения духовного и физического в человеке, вопрос об искренности и ее адекватном выражении, а также о корреляции «души» и «тела» в таких разных, но пересекающихся плоскостях, как искусство и жизнь.

Если бы вопрос был прямо эксплицирован Стендалем в переданном им разговоре с Кановой, то скульптор скорее бы понял своего собеседника. Ведь Канове присущ интерес к передаче через пластику именно внутренних состояний человека.

Далее Стендаль поясняет: «Разве отсутствие жеста — а к этому рано или поздно придут все народы — не должно уничтожить скульптуру?» И далее: «В Англии и Германии скульптура, может быть, немного лучше нашей, потому что эти страны менее цивилизованны» [Стендаль: X, 134]. «Менее цивилизованны» — то есть более чувствительны и искренни в выражении чувств.

Термин «цивилизация» употреблен Стендалем в историческом значении, предвосхищающем построения философа XX века О. Шпенглера, автора книги «Закат Европы». Так понятая цивилизация — нечто комфортное, но совершенно механистическое, то, что противоположно культуре как творчеству, чему-то развивающемуся, живому. В отрывке «Рим» (1842) Гоголем задана сходная историческая оппозиция «культуры» и «цивилизации» — поступь последней с равным неприятием отмечали и Гоголь, и Пушкин (ср., например, резкие суждения последнего об Америке), и Стендаль.

Для всех названных писателей имели определенное значение взгляды предромантика-просветителя Руссо, в частности его апология «природы», но в то же время они не соглашались с руссоистской критикой «культуры»,

принципиально разделяя — не обязательно в строгих терминах — «культуру» и «цивилизацию».

Здесь, заговорив о неприятии «цивилизации», необходимо упомянуть еще одного философа XX века — М. Хайдеггера³. Хайдеггер противопоставил мир, с одной стороны, и «картину мира», «образ мира» — с другой. (Понятие «образ мира» не имеет ничего общего с категорией художественного образа, разве что в связи с проблемой истолкования самого понятия «образ».) «Наименование» мир, с позиции Хайдеггера, «не ограничивается космосом, природой. Историческое свершение тоже принадлежит миру. Но даже и природа и история в их <...> взаимопроникновении не исчерпывают мира. Это обозначение подразумевает также и мировую основу, как бы ни мыслилось ее отношение к миру» [Хайдеггер: 147].

Идея мировой основы («как бы ни мыслилось ее отношение к миру»), скорее всего, предполагает отсылку к концепциям М. Экхарта и Ф. В. Й. Шеллинга о темной («злой») основе Бога. Сам Хайдеггер в ключе своей фундаментальной онтологии мог иметь в виду под «основой» мира непосредственно (непредметное) «бытие» в его «истине»⁴.

Наименованием «мир» охватывается множество сложных вещей на земле, в надземном космосе и вообще гораздо шире. Прямой доступ к миру, согласно Хайдеггеру, закрывается *картиной* мира, то есть навязываемым тем или иным идеологическим мировоззрением. К собственной концепции «мира» Хайдеггера подтолкнула также теория «исторического мира» В. Дильтея и теория «жизненного мира» Э. Гуссерля. Непосредственный «жизненный мир» в его тактильности, осязаемости лежит в основе искусств и наук, они должны помнить о своих именно «жизненных»

³ Хайдеггер сближен со Шпенглером в работе: [Бурдые]. Вместе с тем необходимо заметить, что Хайдеггер критически воспринимал «биологизм» (в терминологии самого Хайдеггера) Шпенглера.

⁴ На фоне названных концепций характер такого «бытия» оказывается весьма амбивалентным, вероятно, «по ту сторону добра и зла».

началах и возвращаться к ним как к чему-то истинно живому, «органическому»⁵.

Жест автора-творца (то есть художника в широком смысле, а также мыслителя: Хайдеггер сближал искусство и философию), ответный жест воспринимающего произведение индивида — вне «картины мира», поскольку в таком *подлинном* диалоге мир предстает в своей непосредственности, топологии, делается осязаемым, обоняемым и т. д. Во второй половине XX века идеи философской «топологии» по-своему развивал М. Мерло-Понти⁶ ([Мерло-Понти 1992], [Мерло-Понти 2006]).

У Стендаля и Гоголя в их критике механистической «цивилизации» и апологии живой «культуры» многие из этих моментов предвосхищены. Интересно, что эмблемой «цивилизации» у обоих становится Франция, а все симпатии отдаются стране «культуры» — Италии.

Итак, начиная с Руссо, через так или иначе трансформировавших его взгляды Стендаля, Пушкина, Гоголя, а затем у ряда философов XX века выстраивается линия реабилитации «природы» (как «искренности» и непосредственной топологической данности) и через нее — «культуры» (здесь превращение руссоистского отрицания «культуры»), в равном противоположении «природы» и «культуры» вместе — «цивилизации». Это противопоставление сопровождается реабилитацией тактильно-физического в его коррелировании с идеаторным.

Вернемся к Стендалю: далее он переходит к теме «общеизвестных жестов» — жестов актеров, которые будто бы стремятся повторить художники:

Французские художники, работающие в той области искусства, где необходим жест, принуждены воспроизводить общеизвестные жесты, которыми восхищается весь Париж, — жесты великого актера Тальма. Лучшее, что можно сказать об

⁵ Концепция «органической критики» А. Григорьева предвосхищает эти идеи.

⁶ Сегодня рассуждают о «топологическом повороте современной философии» во многих ее направлениях: [Грякалов].

их героях, — то, что они хорошо играют комедию, но они редко сами что-нибудь чувствуют <...> герои великого современного художника — актеры, довольно хорошо играющие свои роли [Стендаль: X, 134—135].

И еще: «Иногда у г-на Тамброни в присутствии Кановы мы говорили о том, что скульпторы цивилизованных народов принуждены подражать жестам знаменитых актеров, *подражать подражанию*» (курсив автора. — С. III.) [Стендаль: X, 135].

Иначе говоря, дело идет о неподобающей замене жестов, выражающих чувства непосредственные, жестами, репрезентирующими чувства показные, имитационные. Жесты-чувства во втором случае оказываются «актерскими» («подражательными»). Хотя выделенная автором фраза («*подражать подражанию*») имеет переключки с теорией искусства Платона, Стендаль не порицает все искусство в целом, а лишь апеллирует к установке на искренность, констатируя ее отсутствие в современном ему актерстве театра и изобразительных искусств.

Ниже Стендаль поясняет:

Я часто имел честь беседовать с Кановой о жестах — вопрос, столь важный для скульптуры, в которой жесты — единственное средство выражения. Однако современная цивилизация запрещает их. Может быть, Италия, достигнув той ступени цивилизации, на которой в настоящее время находится Франция, также перестанет жестикулировать [Стендаль: X, 343].

Отношение Стендаля к его современности красноречиво отражено в пассаже: «Постоянные приличия, к которым нас обязывает цивилизация XIX столетия, сковывают, иссушают жизнь» [Стендаль: X, 347]. Тем самым в контексте критики наступающей «цивилизации», запрещающей подлинные чувства и соответствующие им проявления (жесты), уход жеста объявляется нежелательным актом, но вместе с тем и неизбежным.

Все это в самом общем плане соотносится с проблемой тактильности всякого искусства (в том числе словесного), с одной стороны, и проблемой тактильности восприятия

всякого искусства — с другой. Мы всегда ощущаем, осознаем искусства в том числе через цвет, звук и т. д., или — шире — через их «жест», через наши многообразные «жесты» понимания, сигнализирующие о том, что нечто воспринято. Отсюда: «Чтобы почувствовать искусство, нужно, чтобы тело ваше хорошо себя чувствовало» [Стендаль: X, 126].

И далее: «К северу от Альп художественное волнение никогда не бывает внезапным порывом сердца. Мне кажется, можно даже сказать, что север чувствует только благодаря усилию мысли; с такими людьми можно говорить о скульптуре только в форме философии» [Стендаль: X, 127].

Иначе говоря, чувство (и, соответственно, жест) Стендаль оставляет за искусством юга (за особо ценимой им Италией), а мысль («философию») — за искусством севера (Германией). Для искусства самого Стендаля чувство, психологический анализ и даже своеобразный чисто эстетический «материализм» стояли на первом месте [Забабурова]. У Стендаля намечена тенденция расширительного толкования жеста, в том числе вкупе с породившим его чувством (чувствами), в соотношении с понятиями «культура», «цивилизация» и т. д. Поэтому далее везде жест будет пониматься шире, чем просто эмблема выражения определенных эмоций.

Стендаль риторически восклицает: «Считаете ли вы, что в XIX веке можно быть выдающимся художником, не обладая подлинным душевным величием?» [Стендаль: X, 110] Здесь мимоходом (что нисколько не умаляет его важности) формулируется тезис о необходимости совершенного духовного состояния для создания совершенного искусства — программный затем для Гоголя (хотя, разумеется, Гоголь опирался и на иные «источники»). Важно также, что тезис высказан Стендалем в его размышлениях по поводу Рима — одного из ключевых топосов духа, души и культуры для Гоголя.

Пушкинский «Памятник» содержит отсылки к различным литературно-культурным традициям (от Горация до Державина), но обращение к категории «человека без жестов» явно подразумевает Стендаля. Ведь воздвигнутая автором-героем самому себе статуя «нерукотвор-

ная», то есть словно бестелесная. Но это совершенно не означает, что пушкинский памятник — за пределами искренности. Напротив! Только «нерукотворный памятник» (вопреки всем ухищрениям «железного века», если вспомнить позднейший образ Е. Баратынского) и способен «не лгать», иначе зачем он нужен? Здесь — усложнение и нюансировка стендалевской мысли.

Образный концепт «памятника нерукотворного», однако, сохраняет связь с тактильной сферой, поскольку «именно в слове соединяются душа и тело, и именно в нем они переживают свое истинное единство» [Байбурин: 109]. Кроме того, слово как главный эпифеномен «нерукотворного памятника» в нем самом становится «видимо» (ведь оно «показано»), поскольку слово можно «видеть» [Байбурин: 108].

Пушкинское «И назовет меня всяк сущий в ней язык» предполагает произнесение слова о слове как «видимого» о «видимом», то есть тактильном, таком, что можно осязать, «трогать» отчасти «телесно».

В Евангелии от Иоанна в связи с Христом говорится, что Слово стало плотью. Это также подразумевает «материальность» слова. В. Турбин цитировал эту фразу в соотнесении с бахтинской теорией карнавала, видя в евангельском высказывании и панкарнавальности Бахтина прямую корреляцию [Турбин: 11].

По наблюдению Т. Цивьян, «слово — особый локус, в котором пространство и время <...> не только объединены, спрессованы, но и зашифрованы в этом единстве» [Цивьян: 239]. У Гоголя слово не просто «восстанавливает/составляет» [Цивьян: 239] мир в его непосредственности, тактильности, но и призвано пересоздать его в новой тактильности — или, точнее, в такой, чтобы она обнаружилась, самопроявилась.

Так слово становится элементом исторического мира во всей фактичности последнего, но за счет акцента на пересоздании реальности также выходит в область метаистории, понимание которой пересекается с идеей Слова-«плоти» — и тем самым с концепцией бахтинской спиритуализированной панкарнавальности.

По мнению Стендаля, из-за наступления «цивилизации» «архитектура будет все более и более невозможной

всюду, кроме России, где царь может заставить десять тысяч рабов построить какой-нибудь памятник» [Стендаль: X, 192].

В контексте стендалевского высказывания Пушкин в своей оде и как бы опровергает возможность архитектуры в России (нематериальность памятника, соотношенная в пушкинском стихотворении с фактом стендалевской критики политического притеснения: «восславил я свободу»), и вместе с тем подтверждает такую возможность (все же памятник — пусть не вполне обычный — установлен, хотя вовсе не «царем» и не «рабами»).

Кроме того, на фоне процитированного стендалевского пассажа крайне существенно, что поэт противопоставляет свой «нерукотворный памятник» другому, физическому, посвященному властителю:

Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Имеется ли тут в виду петербургская Александровская колонна, посвященная Александру I, — или же непосредственно античный «столп», Пушкин тут в любом случае ставит себя выше всякого политического деятеля и политического деяния в целом.

По замечанию О. Проскурина,

в поэзии Пушкина к 30-м годам резко обостряются эсхатологические мотивы, но ее эсхатологизм, в отличие от официального хилиазма, отчетливо катастрофичен <...> Одним из атрибутов катастрофы оказывался образ низверженных колонн и падающих кумиров — сопряженный с темой конца ложной веры, «идолопоклонства». В этом смысле «Александрийский столп» органично подключался к соответствующей парадигматике. Подключался он и к европейской «философии руин»: поверженная или разрушенная колонна (obelisk), либо колонна, одиноко возвышающаяся среди развалин (= среди пустыни), обычно выступала в ней как символ преходящего земного величия и мирской славы [Проскурин: 288—289].

«Преходящему земному величию» Пушкин противопоставляет вечное величие искусства. Ср. также образы

«преходящих» «руин» уже в раннем гоголевском «Ганце Кюхельгартене», приводящие героя к разочарованию.

Построения Гоголя на фоне высказывания Стендаля об архитектуре также звучат парадоксально: идея памятника себе сначала отвергается Гоголем, но зато попятным путем провозглашается необходимость памятника в сердцах и делах окружающих, ближних и дальних (то есть памятника, в главном все-таки непредметного).

Пушкинская идея непредметного памятника откликается — уже по контрасту — на следующую мысль Стендаля: «Как только император или какой-нибудь богатый гражданин приобретал свободный кусок на модной улице, он тотчас же воздвигал на нем памятник, который должен был его прославить» [Стендаль: X, 142].

У Пушкина «реализуется» упомянутая Стендалем античная идея воздвижения монумента самому себе, но при этом замененного монументом идеаторным, заслуженным духовными деяниями. Напомним суждение Плутарха, оказавшее, видимо, воздействие не только на Пушкина, но и на Стендаля и Гоголя: «...памятник, воспроизводящий телесный облик человека, намного уступает такому, который давал бы представление о его нравственных качествах»⁷ [Плутарх: 298].

В связи с затронутым античным контекстом необходимо также вспомнить о Гераклите, согласно которому «нет бога рукотворного» [*Фрагменты...* 240] (то есть бог не в статуе и нельзя статуям поклоняться). Отсюда же его сходное замечание: «...те, кто обращается к безжизненным <изваяниям> как к богам, ведут себя так же, как тот, кто беседует с домами» [*Фрагменты...* 240].

Гераклита часто цитировали раннехристианские авторы, его идея о логосе воспринималась в качестве предвозвестия второй ипостаси Троицы — Христа.

На фоне Гераклита пушкинский адъектив «нерукотворный» выглядит развитием идеи чисто «духовного»

⁷ В связи с античным контекстом пушкинской мифологемы памятника см. также: [Р. Шульц].

Бога. Неприятие скульптуры в церковной практике свойственно православию и протестантизму, а у протестанта Гегеля прямо формулируется идея Бога как «духа»⁸.

У Пушкина речь идет о некоем «самообожествлении» — в согласии с античностью и романтическим культом художника-творца, часто приравниваемого к Богу (ср., например, прямую теоманию романтика Ж. де Нерваля). С другой стороны, в развитие идеи пушкинского «самообожествления» следует сказать, что частица божественного, согласно христианству, есть абсолютно в каждом человеке — в его душе прежде всего. Последний мотив в 1840-е годы особенно усердно разрабатывал Гоголь не без влияния пиетизма.

В своем «Завещании» Гоголь отрицает возможность «самовоздвижения» себе статуи, а также воздвижения ему памятника другими. Он подразумевает друзей и почитателей, которые, тем не менее, могли бы или даже должны поставить ему памятник своим самосовершенствованием, работой своей души. Налицо некое возвращение Гоголя к пушкинской идее нематериального памятника и идее поклонения целого народа автору-художнику.

Выразителен пушкинский образный концепт «души в заветной лире» (то есть авторского «я»), где душа тесно, плотно смыкается, переплетается с искусством.

Гоголь задает «восставление» памятника в добрых делах других, побуждая окружающих, а также последующие поколения к благой деятельности, но не упоминая здесь о возможной ее связи с искусством. Намекая на идею некоего посмертного поклонения ему, Гоголю, он, в отличие от Пушкина, словно не имеет здесь в виду «пиитов», писателей, художников. Хотя в «Выбранных местах», например, много глав посвящено людям искусства, обращено к ним — их он не только наставляет, но и обсуждает с ними разные вопросы, не только советует им, но и сам ждет от них советов.

⁸ Хотя согласно христианским воззрениям всех конфессий, Бог — Троица.

Неполное, не до конца очевидное исключение поздним Гоголем из числа «поклоняющихся» фигур художников можно объяснить всеобще-мессианским направлением его мысли, его желанием перенести внимание на дух и душу каждого, желанием спасти всех (таков один из акцентов в посланиях ценимого Гоголем апостола Павла, особо отмеченный Д. Мережковским [Мережковский]). Но обойтись тут без своего искусства (и вообще без искусства) Гоголь никак не смог.

Душа и «бестелесна», и, если она только что покинула тело, «телесна»; душа покидает тело также при обмороках, летаргии [Толстая: 60, 58], «обмираниях» (то есть временных посещениях «того света» — эти случаи отражены и в гоголевской художественной прозе, и в некоторых его автобиографических текстах).

Описанное Гоголем в «Завещании» его состояние подразумевает «летаргию»: «Завещаю тела моего не погребать до тех пор, пока не покажутся явные признаки разложения» [Гоголь: VI, 9]. Ключевой гоголевский образный концепт «мертвой души» предполагает ее определенную материальность, и не только в момент оставления ею тела, но и в других состояниях⁹.

На первый взгляд, Гоголь отвергает только идею материального памятника, но контекст развития и становления его мысли показывает, что идея «нерукотворного» памятника для него также сомнительна. Это восходит к его поздней философии искусства и поздней этике. Мысль «Портрета» о порочности всякого копиизма, приводящего к «увечковечиванию» и «трансляции» зла в мир (таковы чары портрета зловещего старика), будто сказалась в гоголевском отказе от памятника, отказе, борющемся с якобы собственным копиизмом в своем творческом акте (или с теми мнениями, которые приписывали копиизм Гоголю). Мотив всеильно-инфернальных глаз

⁹ О богословском подтексте словосочетания «мертвые души» и о допустимости подобного словосочетания в христианской традиции см.: [Гончаров: 188—191].

старика из «Портрета» тактилен, зрение вообще тактильно (о чем писали П. Флоренский, Ж. Деррида и др.).

Визуализация непредметного, распредмечивание визуального — «спиритуализация телесного» и «отелеснивание духовного» [Маркович] — в идее амбивалентного «нерукотворного памятника» и Пушкина, и Гоголя. Идея искусства у них обоих так или иначе модифицируется в спиритуалистическую, оставаясь при этом тактильной.

Есть весьма и весьма существенные интертекстуальные переключки между «Прогулками по Риму», «Выбранными местами», «Портретом» и пушкинским «Памятником»: в частности, по случаю обсуждаемой авторами необходимости следовать идеалу (хотя авторы понимают под ним разное) и проблемы копиизма (иллюзионизма).

В силу своей специфики пластические и изобразительные искусства ближе остальных предмету спора о копиизме и его противоположности. Говоря о Микеланджело и Караваджо, Стендаль восклицает: «Из отвращения к *глупому* идеалу Караваджо никогда не исправлял недостатков своих натурщиков, которых он ловил на улице и заставлял позировать» [Стендаль: X, 220]. Любопытно, что сам идеал объявлен Стендалем «глупым», что вполне предвосхищает одну строку оды Пушкина и, как увидим, созвучно отдельным построениям Гоголя.

Строка из пушкинского «Памятника» — «И не оспори-вай глупца» — объективно может иметь опору в сквозном образе «глупца», сопровождающем «Прогулки по Риму». Так, Стендаль пишет о своей «неспособности скрывать свое презрение к глупцам», неспособности, которую надо, по его мнению, возмещать тем, чтобы больше «слушать, чем говорить» [Стендаль: IX, 28]. С этим переключается дальнейшее: «Но какой-нибудь глупец, раздраженный тем, что говорите только вы один, произнесет насмешливое словцо, которое осквернит ваши воспоминания»¹⁰ [Стендаль: IX, 271].

Кроме того, по-новому начинает звучать пушкинская фраза о глупце на фоне стендалевского пассажа о том, что

¹⁰ См. также: [Стендаль: X, 215, 290, 300, 304, 305, 309 и др.]

некоторые «художники, в настоящее время столь мало известные, воображали, что подражают Микеланджело; он же говорил: “Моему стилю суждено создавать великих глупцов”» [Стендаль: X, 215]. Так и Пушкин в своем «Памятнике» мог иметь в виду тех, кто «глупо» «подражает» ему или будет подражать. Особый (ударный) смысловой вес пушкинская фраза о глупце приобретает за счет того, что она завершает всю оду. Поэт тут словно отвлекается от личной темы, но на самом деле лишь продолжает свои суждения об искусстве, о взаимоотношении искусства и мира (если использовать последнее слово в хайдеггеровском понимании).

«Подражание» у Стендаля включено в план идеи отмирания монумента в механистической «цивилизации», будущего отмирания жестов и сопровождается критикой подражательных жестов актерства, следующих за ними пластических и изобразительных искусств, современных писателю. На фоне этого пушкинский образный концепт глупца оказывается обращен и к несостоятельным представителям искусства. Поэтому пушкинское «жив будет хоть один пиит» рассчитано не на всех пиитов, конечно, а только на «неподражательных».

Не увидел ли Гоголь *такой* смысл пушкинской фразы о «глупце», не потому ли он в «Выбранных местах» призывал «не повторять» Пушкина?

Гоголь в «Портрете» тотально отрицал идею копиизма — вместе с идеей приукрашивания, лакировки. Именно в последнем аспекте то, что некоторые признают «идеалом», предстает лишь лакировкой, видится «глупым» — таков «идеал» светской дамы, приводящей к художнику Чарткову свою дочь для позирования¹¹. Так проступает «пушкинское» в гоголевском «Портрете», вторая редакция которого, по наблюдению В. Проскуриной, следует среди прочего принципам неявной, условной фантастики повести Пушкина «Пиковая дама» [Проскурина]; о связи же «Портрета» с «Домиком в Коломне» см.: [Кошелев].

¹¹ Подробнее об отношении Гоголя к проблеме копиизма, идеала и т. п. см.: [С. Шульц 2013].

Стендаль понимал копиизм как простое следование природе. Он не противопоставлял копиизм и идеал:

Первым достоинством молодого художника является умение точно копировать то, что находится у него перед глазами, будь то голова молодой девушки (ср. эпизод «Портрета». — *С. III*.) или рука скелета. Обладая этой способностью, он сможет в конце концов точно скопировать идеальную голову Танкреда <...> или голову Наполеона <...> Модель, которую ему нужно копировать, должно создавать его воображение, если, конечно, овладев техникой <...> он найдет еще в себе душу, которая подскажет ему сюжеты [Стендаль: X, 119].

Во-первых, копиизм возводится Стендалем к опоре на воображение («Модель <...> должно создавать его воображение») — то есть Стендаль обращает возможного автора далеко не только к действительности (хотя и фиксирует необходимость внимания «к тому, что <...> перед глазами»). Во-вторых, Стендаль рассуждает о «копировании» идеального («идеальная голова»). Тем самым из идеи копиизма уходит следование, например, «реальному» вообще, также «низменному», «безобразному» и т. п. негативным моментам. На повестке дня остаются, по сути, только «идеал» и «идеализм» (даже если автор имеет дело с тем, что «перед глазами»). Довольно близкая позднему Гоголю мысль.

Далее у Стендаля читаем:

Если душа побудит его (художника. — *С. III*.) писать сцены, слишком возвышающиеся над повседневной прозаической жизнью, то, может быть, публика будет расхваливать его картины, поверив на слово знатокам, но лишь немногие действительно почувствуют их достоинства [Стендаль: X, 119].

Здесь предвосхищены такие гоголевские идеи, как противопоставление «немногих» ценителей/служителей искусства («жрецов») и толпы, готовой следовать моде, навязываемой в том числе продажной журналистикой (статья Гоголя «Борис Годунов. Поэма Пушкина»; «Портрет» и др.); о наступлении журналистики на права искусства много писал еще Стендаль.

Вопрос о памятнике в гоголевском «Завещании», подобно «Портрету», обращает нас к теме пластических и изобразительных искусств в целом, а также к проблеме взаимоотношения искусства и жизни. Гоголевские построения предвосхищают будущую бахтинскую идею «творческого хронотопа», соединяющего искусство и жизнь, в том числе в их карнавализованных планах.

Гоголь против всяческого внешнего подражания, он выдвигает идею «подражания» внутреннего¹² — как следования «идеалу», тому, что у нас в «воображении», если использовать слово Стендаля, в данном случае очень уместное. Внутреннее подражание, согласно Гоголю, имеет дело исключительно с душой как субъектом и объектом творчества; в согласии с Платоном и Шеллингом, имеет дело с *мировой душой* и всеми ее земными проекциями.

В «Выбранных местах» Гоголь дает резкие оценки своему предшествующему творчеству и самому себе, пишет даже о собственных «внутренних чудовищах» и т. п. Намеченный им путь духовно-религиозного самосовершенствования никогда не мог быть окончен [Манн], и в этом плане Гоголь, по его (предвзятому, на наш взгляд) мнению, обрекает себя на дальнейшую «трансляцию» «зла» — якобы своего собственного. В этой связи характерно, например, сближение Гоголя с фигурой колдуна из «Страшной мести» у Андрея Белого¹³, противогоголевская мифология В. Розанова, указание Н. Бердяева на то, что Гоголь был подавлен чувством своей греховности, и т. п.

Вместе с тем допустимо поставить вопрос о полемике Гоголя с концепцией Экхарта — Шеллинга (впоследствии отождествившейся у Хайдеггера) о «темной» основе Бога, ведь благодаря ей оправдывается как проявление божественного всякий негатив в мире и в индивиде. У Гоголя отголоски этой концепции — в пассаже из первого тома «Мертвых

¹² Идея внутреннего подражания прямо сформулирована в XX веке Ф. Кафкой: [Кафка: 471].

¹³ См.: [Белый 2012: 427–428], [Белый 2013: 60, 323].

душ» о существовании «страстей» от Бога, то есть о независимом от самого индивида проявлении возможно «злого» начала. Поздний Гоголь отказывается от мысли, выраженной в указанном пассаже¹⁴, что означает установку писателя на поиск внеамбивалентного, «беспримесного» позитива в Боге, в человеке и в мире.

Слово может быть соотнесено с грехом: «Само понятие *греха* применимо лишь к тем, кто владеет *словом*»; «Что же касается обычного человека, то его очищение заключается в последней исповеди, во время которой вместе с *последними словами* должны уйти все его грехи» (курсив автора) [Байбурин: 103, 104].

В «Завещании» и в «Выбранных местах» в целом Гоголь именно «исповедовался», говорил «последние слова» о своих различных предыдущих словах (произведениях). С помощью слов Гоголь отказывался от слов — осознавая их «тактильность»-«предметность».

Пассаж из «Выбранных мест»: «Слово гнило да не исходит из уст ваших» [Гоголь: VI, 22] — Гоголь обращает также к самому себе, хотя это может показаться лишь проповедью.

Двусмысленный отказ Гоголя от идеи памятника самому себе совершается и по линии «материальности» статуи, и по линии ее «нерукотворности». Поздний Гоголь словно отказывается «сохранять» свое якобы «несовершенное» авторское «я» после своей кончины.

Здесь в чем-то предвосхищена постмодернистская концепция «смерти автора», однако, в противовес Р. Барту, М. Фуко и др., это делается с позиций эстетической и этической ответственности (ответственности сложной, отчасти «ложной», то есть наговаривающей на себя лишнее, амбивалентной).

Это противостоит всей предыдущей тенденции Гоголя «сохранить» себя в своем тексте и тем самым в истории и

¹⁴ См.: <Заметка о «значении прирожденных страстей» на полях заключительной главы первого тома «Мертвых душ». М., 1842> [Гоголь: VI, 258].

метаистории, прежде всего через собственное «птичье имя» (слово) [С. Шульц. *Поэма...*]. Случай Гоголя показывает, что так называемая «смерть автора» в искусстве невозможна, даже если бы последний и очень старался.

В «Завещании» Гоголь надеется остаться в добрых делах других людей, которые переживут его. Это протестантская идея (в протестантизме ради одной веры принципиально отрицается важность дел), больше православная и католическая (в латинском обряде придается решающее значение добрым делам).

Но в каком онтологическом статусе существуют добрые дела других, как именно они транслируют то, что Гоголь считал в себе «лучшим», «достойным», — и вообще, как они транслируют «целого» Гоголя, со всеми его двусмысленностями? Они существуют все так же в соединении «предметности» (как действия, поступка) и «идеальности», «идеаторности» (как смысла — «*философии* поступка», по Бахтину).

Согласно В. Подороге, «особенности видения Гоголя — это нехватка индивидуального образа тела (нет воли к синтезу разрозненных фрагментов в единое целое рассказа)» [Подорога: 128—129]. Здесь имеется в виду нехватка «индивидуального образа тела» в рассказе, то есть в нарративном акте, не в самом изображаемом. Это суждение очень точно подчеркивает «затруднения» Гоголя именно с актом наррации, но не с ее смыслом, содержанием, наполнением.

Пример из первого тома «Мертвых душ». Описывая пребывание Чичикова в гостинице, автор/нарратор замечает:

Господин скинул с себя картуз и размотал с шеи шерстяную, радужных цветов косынку, какую женатым приготовляет своими руками супруга, снабжая приличными наставлениями, как закутываться, а холостым — наверное не могу сказать, кто делает. Бог их знает, я никогда не носил таких косынок.

Автор/нарратор вроде бы и собирается продолжить фразу о «косынках» и «холостых» («а холостым...»), но затем неожиданно обрывает ее и переходит к фигуре умолчания, однако же неожиданно выводящей на свет личность самого писателя («холостого», «никогда не носившего таких косынок»).

Здесь — «телесный», «физический» образ автора/нарратора, и здесь же — нарочито затрудненный нарративный акт. С другой стороны, затруднения тут созданы искусственно («искусно»).

В контексте проблемы «лакировки» — высказывание Стендаля: «Но не следует никому льстить, даже народу» [Стендаль: X, 308]. Пушкин в «Памятнике», итоге-квинт-эссенции его творчества, также выше любой лести кому бы то ни было. Поэт утверждает, что «долго» будет «любезен» народу: фраза идет не от желания «полюстить», понравиться, а, напротив, от идеаторных «жестов»-поступков правдивой поэтической исповеди и слов недидактического обучения, назидания (и «малых сих», и властителей), то есть уже проповеди:

...Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Первые две строки стихотворения несколько контрастны друг другу: образный концепт непредметного памятника совсем не предполагает никакой «народной тропы», которая «не зарастет». К чему «тропа», почему она «не зарастает», если памятник спиритуальный, спиритуалистический?

Пушкину необходимо подчеркнуть тактильность образа, несомую духовно-этическим «памятником» привилегию для остальных «прикоснуться» к произведениям поэта не только идеаторно. «Прикосновение» читателей открывает доступ к личному «я» поэта во всей его целостности, полноте — через возможные препятствия времени (разных времен), истории, жизни, снимаемые именно появлением «тропы», по которой всегда ходят самые разные люди, делая ее торной. Их движение многосторонне: к поэту, от поэта...

И Пушкин, и Гоголь объективно развивают на русской почве культурфилософский и философско-исторический пафос наблюдений Стендаля — в общем горизонте романтизма/постромантизма. Самый интерес Стендаля и Гоголя к проблеме наступления механистической «цивилизации» (ее символом оба считали Париж, Францию) на живое творчество «культуры» вызван импульсами роман-

тизма (а также предромантика-просветителя Руссо). Хайдеггеровская идея «спиритуалистического», непредметного, но вместе с тем по-своему тактильного бытия (чей «дом» — язык, слово) в его историчности — по-своему продолжает искания названных авторов.

Г. Макогоненко точно отметил, что пушкинская ода «Памятник» представляет собой «обобщение как исторического, так и личного опыта» [Макогоненко: 428]. Поэт в своем «Памятнике», в своем творчестве сохранил и открыл другим собственное авторское «я» — в соединении духовного и телесного. Поздний Гоголь то уклонялся от сходного сохранения, то двусмысленно декларировал его в превращенной форме. Гоголь действительно «не повторил» Пушкина (от чего он в 1840-е годы предостерегал также остальных художников), но избежал этого только в постоянном внутреннем диалоге с поэтом (ср.: [С. Шульц. *Пушкин...*]), неизменно «слыша» и «видя» пушкинское слово на фоне движущейся истории жизненного мира.

Литература

Байбурин А. Заметки к теме «Слово и тело» // Тело в русской культуре: Сб. ст. / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М.: НЛЮ, 2005. С. 102—111.

Белый Андрей. Гоголь // *Белый Андрей.* Собр. соч. Арабески: Книга статей; Луг зеленый: Книга статей / Общ. ред., послесловие и коммент. Л. А. Сугай; сост. А. П. Поляков, П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 427—428.

Белый Андрей. Собр. соч. Мастерство Гоголя: Исследование / Общ. ред., послесловие и коммент. Л. А. Сугай; сост. А. П. Поляков, П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2013.

Бочаров С. Г. Случай или сказка? // *Бочаров С. Г.* Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 121—146.

Бурдые П. Политическая онтология М. Хайдеггера / Перевод с франц. А. Бикбова, Т. Анисимовой. М.: Праксис, 2003.

Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция французской литературы. Таллин: Ээсти раамат, 1980.

Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. Пушкин и Стендаль. М.: Языки русской культуры, 1998.

- Вольперт Л. И.* Пушкинская Франция. СПб.: Алетейя, 2007.
- Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. 2-е изд. СПб.: Алетейя, 2008.
- Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем в 17 тт. М.; Киев: Изд. Московской Патриархии, 2009—2010.
- Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: РГПУ им. Герцена, 1997.
- Грякалов А. А.* Философия события и герменевтика памяти: свидетельства утверждения // Slavica Tergestina. 2017. № 1 (18). С. 30—57.
- Забабурова Н. В.* Стендаль и проблемы психологического анализа. Ростов-на-Дону: Ростовский ун-т, 1982.
- Исупов К. Г.* Художественно-исторические функции «точки зрения» в композиционном единстве «Рима» Н. В. Гоголя // Жанр и композиция литературного произведения. Историко-литературные и теоретические исследования: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1989. С. 32—40.
- Кафка Ф.* Из дневников // *Кафка Ф.* Америка. Процесс. Из дневников / Перевод с нем. Е. Кацевой. М.: Политиздат, 1991. С. 429—596.
- Кочеткова Т. В.* Стендаль в личной библиотеке Пушкина // Пушкинский сборник (Уч. записки Латвийского гос. ун-та. Т. 106). Рига, 1968. С. 114—123.
- Кошелев В. А.* «...вся Коломна и петербургская природа живая...»: «Домик в Коломне» Пушкина и повесть Гоголя «Портрет» // Гоголезнавчії студії. Гоголеведческие студии. Ніжин, 2015. Вып. 5 (22). С. 144—165.
- Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л.: Художественная литература, 1982.
- Манн Ю. В.* В поисках живой души. «Мертвые души»: Писатель — критика — читатель. 2-е изд. М.: Книга, 1987.
- Маркович В. М.* «Задоры», Русь-тройка и «новое религиозное сознание». Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-м томе «Мертвых душ» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 54 (2004). С. 93—107.
- Мережковский Д. С.* Собр. соч. Лица святых от Иисуса к нам. М.: Республика, 1997. С. 5—64.
- Мерло-Понти М.* Око и дух / Перевод с франц., предисл. и коммент. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992.

Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Перевод с франц. О. Н. Шпараги под ред. Т. В. Щитцовой. Минск: Логвинов, 2006.

Мильчина В. Пушкин и Стендаль: границы темы // Культурный палимпсест: Сб. статей к 60-летию В. Е. Багно. СПб.: Наука, 2011. С. 355–360.

Михайлов А. Д. Гоголь и Стендаль // Россия, Запад, Восток: встречные течения. СПб.: Наука, 1996. С. 331–339.

Модзалевский Б. Л. Каталог библиотеки <А. С. Пушкина> // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 9/10. СПб., 1910. С. 1–370.

Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Трактаты. Диалоги. Изречения / Перевод с др.-греч. М.: АСТ, 2004.

Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 тт. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006.

Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: НЛЮ, 1999.

Проскурина В. Ю. Второй «Портрет» Гоголя // Новые безделки: Сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацура / Ред. С. И. Панов. М.: НЛЮ, 1995–1996. С. 223–236.

Реизов Б. Г. Стендаль: Философия истории. Политика. Эстетика. Л.: Наука, 1974.

Стендаль. Прогулки по Риму / Перевод с франц. Б. Г. Реизова // Стендаль. Собр. соч. в 12 тт. Т. 9. М.: Правда, 1978. С. 255–382.

Стендаль. Прогулки по Риму / Перевод с франц. Б. Г. Реизова // Стендаль. Указ. изд. Т. 10. 1978. С. 3–420.

Толстая С. Тело как обитель души: славянские народные представления // Тело в русской культуре. С. 51–66.

Турбин В. Н. Бахтин сегодня // Литературная газета. 1991. 6 февраля.

Фрагменты ранних греческих философов / Сост. А. В. Лебедев. Ч. 1. М.: Наука, 1989.

Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Перевод с нем. А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 135–167.

Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М.: Индрик, 1999.

Шульц Р. Г. Пушкин и Книдский миф. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.

Шульц С. А. Топика памятника в творчестве Гоголя и пушкинская традиция // Русская литература. 2007. № 1. С. 130–141.

Шульц С. А. Гоголь — Аполлон Григорьев — Дильтей // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск: Новосибирский ИД, 2013. С. 272—279.

Шульц С. А. Поэма Гоголя «Мертвые души»: внутренний мир и литературно-философские контексты. СПб.: Алетейя, 2017.

Шульц С. А. Пушкин — Гоголь: к метафизике внутреннего диалога // Гоголезнавчіі студии. Гоголеведческие студии. Ніжин, 2017. Вып. 6 (23). С. 139—162.

Bibliography

Bayburin A. Zametki k teme 'Slovo i telo' [Notes on Word and Body] // Telo v russkoy culture [Body in Russian Culture]: Collected articles / Ed. G. Kabakova and F. Kont. Moscow: NLO, 2005. P. 102—111.

Bely Andrey. Gogol // *Bely Andrey.* Collected works. Arabeski: Kniga statey; Lug zeleniy: Kniga statey [Arabesques: A Collection of Articles; The Green Meadow: A Collection of Articles] / Ed., afterword and comments by L. A. Sugay; compiled by A. P. Polyakov, P. P. Apryshko. Moscow: Respublika; Dmitriy Sechin, 2012. P. 427—428.

Bely Andrey. Collected works. Masterstvo Gogolya: Issledovanie [The Mastery of Gogol: Research] / Ed., afterword and comments by L. A. Sugay; compiled by A. P. Polyakov, P. P. Apryshko. Moscow: Respublika; Dmitriy Sechin, 2013.

Bocharov S. G. Sluchay ili skazka? [An Anecdote or a Fairy Tale?] // *Bocharov S. G.* Filologicheskie syuzhety [Philological Plots]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur, 2007. P. 121—146.

Bourdieu P. Politicheskaya ontologiya M. Khaydeggera [The Political Ontology of M. Heidegger] / Translated from French by A. Bikbov, T. Anisimova. Moscow: Praksis, 2003.

Fragmenty rannikh grecheskikh filosofov [Fragments of the Early Greek Philosophy] / Compiled by A. V. Lebedev. Part 1. Moscow: Nauka, 1989.

Gogol N. V. Complete works and letters in 17 vols. Moscow; Kiev: Izd. Moskovskoy Patriarkhii, 2009—2010.

Goncharov S. A. Tvorchestvo Gogolya v religiozno-misticheskom kontekste [Gogol's Work in the Religious and Mystic Context]. St. Petersburg: RGPU im. Gertsena, 1997.

Gryakalov A. A. Filosofiya sobytiya i germenevtika pamyati: svidetelstva utverzhdeniya [Philosophy of the Event and Hermeneutics of Memory: Evidence of Manifestation] // Slavica Tergestina. 2017. Issue 1 (18). P. 30–57.

Heidegger M. Vremya kartiny mira [The Age of the World Picture] // *Heidegger M.* Raboty i razmyshleniya raznykh let [Works and Reflections of Different Years] / Translated from German by A. V. Mikhaylov. Moscow: Gnozis, 1993. P. 135–167.

Isupov K. G. Khudozhestvenno-istoricheskie funktsii ‘tochki zreniya’ v kompozitsionnom edinstve ‘Rima’ N. V. Gogolya [Aesthetic and Historical Functions of the Point of View in the Compositional Unity of *Rome* by N. V. Gogol] // Zhanr i kompositsiya literaturnogo proizvedeniya. Istoriko-literaturnie i teoreticheskie issledovaniya [Genre and Composition of Literary Works. Historical, literary and theoretical studies]: Interuniversity collection of papers. Petrozavodsk, 1989. P. 32–40.

Kafka F. Iz dnevnikov [From the Diaries] // *Kafka F.* Amerika. Protsess. Iz dnevnikov [America. Process. From the Diaries] / Translated from German by E. Katseva. Moscow: Politizdat, 1991. P. 429–596.

Kochetkova T. V. Stendal v lichnoy biblioteke Pushkina [Stendhal in Pushkin’s Personal Library] // Pushkin Collection (Uch. zapiski Latviyskogo gos. un-ta [Scholarly Notes of the University of Latvia]. Vol. 106). Riga, 1968. P. 114–123.

Koshelev V. A. ‘...vsya Kolomna i peterburgskaya priroda zhivaya...’: ‘Domik v Kolomne’ Pushkina i povest’ Gogolya ‘Portret’ [‘...the whole Kolomna and the Petersburg nature are so lifelike...’: *The Little House at Kolomna* by Pushkin and Gogol’s Novelet *Portrait*] // Gogoleznavchii studii. Gogolevedcheskie studii. Nizhin, 2015. Issue 5 (22). P. 144–165.

Makogonenko G. P. Tvorchestvo A. S. Pushkina v 1830-e gody (1833–1836) [A. S. Pushkin’s Work in the 1830s (1833–1836)]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1982.

Mann Y. V. V poiskakh zhivoy dushi. ‘Mertvie dushi’: Pisatel – kritika – chitatel [In Search of a Living Soul. *Dead Souls*: Writer – Criticism – Reader]. 2nd edition. Moscow: Kniga, 1987.

Markovich V. M. ‘Zadory’, Rus’-troyka i ‘novoe religioznoe soznanie’. Otelesnivanie dukhovnogo i spiritualizatsiya telesnogo v 1-m tome ‘Mertvykh dush’ [‘Every man has his leaning’, Rus-Troika and New Religious Consciousness. Corporealization of the Spiritual and the Spiritualization of the Corporeal in the First Volume of *Dead Souls*] // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 54 (2004). P. 93–107.

Merezhkovsky D. S. Collected works. Litsa svyatykh ot Iisusa k nam [The Faces of the Saints from Jesus to Us]. Moscow: Respublika, 1997. P. 5–64.

Merleau-Ponty M. Oko i dukh [The Eye and the Spirit] / Translated from French, foreword and comments by A. V. Gustyrya. Moscow: Iskustvo, 1992.

Merleau-Ponty M. Vidimoe i nevidimoe [The Visible and the Invisible] / Translated from French by O. N. Shparaga, ed. T. V. Shchitsova. Minsk: Logvinov, 2006.

Mikhaylov A. D. Gogol i Stendal [Gogol and Stendhal] // Rossiya, Zapad, Vostok: vstrechnie techeniya [Russia, West, and East: Cross-Currents]. St. Petersburg: Nauka, 1996. P. 331–339.

Milchina V. Pushkin i Stendal: granitsy temy [Pushkin and Stendhal: Outlining the Problem] // Kulturniy palimpsest [Cultural Palimpsest]: A collection of articles in honour of V. E. Bagno's 60th birthday. St. Petersburg: Nauka, 2011. P. 355–360.

Modzalevsky B. L. Katalog biblioteki <A. S. Pushkina> [The <A. S. Pushkin> Library Catalogue] // Pushkin i ego sovremenniki: Materialy i issledovaniya [Pushkin and His Contemporaries: Materials and Research]. Issues 9/10. St. Petersburg, 1910. P. 1–370.

Plutarch. Sravnitelnie zhizneopisaniya. Traktaty. Dialogi. Izrecheniya [Parallel Lives. Treatises. Dialogues. Aphorisms] / Translated from Ancient Greek. Moscow: AST, 2004.

Podoroga V. A. Mimesis. Materialy po analiticheskoy antropologii literatury [Mimesis. Materials in the Analytical Anthropology of Literature]. In 2 vols. Vol. 1. N. Gogol, F. Dostoevsky. Moscow: Kulturnaya revolyutsiya; Logos; Logos-altera, 2006.

Proskurin O. A. Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyy palimpsest [Pushkin's Poetry, or The Moving Palimpsest]. Moscow: NLO, 1999.

Proskurina V. Y. Vtoroy 'Portret' Gogolya [The Second Portrait by Gogol] // Novie bezdelki [New Trivia]: A collection of articles in honour of V. E. Vatsuro's 60th birthday / Ed. S. I. Panov. Moscow: NLO, 1995–1996. P. 223–236.

Reizov B. G. Stendal: Filosofiya istorii. Politika. Estetika [Stendhal: Philosophy of History. Politics. Aesthetics]. Leningrad: Nauka, 1974.

Shults R. G. Pushkin i Knidskiy mif [Pushkin and the Cnidus Myth]. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.

Shults S. A. Topika pamyatnika v tvorchestve Gogolya i pushkinskaya traditsiya [The Topos of the Monument in Gogol's Work and Pushkin's Tradition] // Russkaya literatura. 2007. Issue 1. P. 130–141.

Shults S. A. Gogol — Apollon Grigoriev — Diltey [Gogol — Apollon Grigoriev — Dilthey] // *Tvorchestvo Gogolya i russkaya obshchestvennaya mysl* [Gogol's Work and Russian Social Thinking]. The 13th Gogol Readings. Moscow; Novosibirsk: Novosibirskiy ID, 2013. P. 272—279.

Shults S. A. Poema Gogolya 'Mertvie dushi': vnutrenniy mir i literaturno-filosofskie konteksty [Gogol's Poem *Dead Souls*: The Inner World and Literary and Philosophical Contexts]. St. Petersburg: Aleteya, 2017.

Shults S. A. Pushkin — Gogol: k metafizike vnutrennego dialoga [Pushkin — Gogol: On the Metaphysics of the Implicit Dialogue] // *Gogoleznavchii studii. Gogolevedcheskie studii*. Nizhin, 2017. Issue 6 (23). P. 139—162.

Stendhal. Progulki po Rimu [Walks in Rome] / Translated from French by B. G. Reizov // *Stendhal*. Collected works in 12 vols. Vol. 9. Moscow: Pravda, 1978. P. 255—382.

Stendhal. Progulki po Rimu [Walks in Rome] / Translated from French by B. G. Reizov // *Stendhal*. Collected works. Vol. 10. 1978. P. 3—420.

Tolstaya S. Telo kak obitel dushi: slavyanskies narodnie predstavleniya [Body as the Abode of the Soul: Slavic Folk Beliefs] // *Telo v russkoy kulture* [Body in Russian Culture]. P. 51—66.

Tsiviyan T. V. Dvizhenie i put' v balkanskoj modeli mira. Issledovaniya po strukture teksta [Movement and Path in the Balkan World Model. Studies on the Structure of the Text]. Moscow: Indrik, 1999.

Turbin V. N. Bakhtin segodnya [Bakhtin Today] // *Literaturnaya gazeta*. 6 February, 1991.

Volpert L. I. Pushkin i psikhologicheskaya traditsiya frantsuzskoy literatury [Pushkin and the Psychological Tradition of French Literature]. Tallin: Eesti raamat, 1980.

Volpert L. I. Pushkin v roli Pushkina. Pushkin i Stendal [Pushkin in the Role of Pushkin. Pushkin and Stendhal]. Moscow: Yazyki russkoy kultury, 1998.

Volpert L. I. Pushkinskaya Frantsiya [The France of Pushkin]. St. Petersburg: Aleteya, 2007.

Volpert L. I. Lermontov i literatura Frantsii [Lermontov and the Literature of France]. 2nd edition. St. Petersburg: Aleteya, 2008.

Zababurova N. V. Stendal i problemy psikhologicheskogo analiza [Stendhal and the Problems of Psychological Analysis]. Rostov-na-Donu: Rostovskiy un-t, 1982.

Свободный жанр

Александр АНИЧКИН

ДОЛОХОВ, ТОЛСТОЙ И ГАРРИ ПОТТЕР

Аннотация. В статье предлагается свежее прочтение образа Долохова в романе Льва Толстого «Война и мир». Автор исследует черты характера писателя, сближающие его с этим персонажем. В подтверждение идеи о близости Толстого к своему герою приводятся замечания Сомерсета Моэма о Толстом. Статья отмечает внимание к образу Долохова в новой британской экранизации романа. Автор напоминает, что Джоан Роулинг, по ее словам, использовала образ Долохова в романах о Гарри Поттере.

Ключевые слова: Л. Толстой, Дж. Роулинг, С. Моэм, Ф. Толстой Американец, «Война и мир», Долохов, Гарри Поттер.

Новая экранизация романа «Война и мир» на телевидении Би-би-си (2016) вызвала живейшие отклики. Кто-то ругался, кто-то был в шоке от секса, обильно всплыв-

Александр Олегович АНИЧКИН, журналист, критик, переводчик и редактор. Выпускает сетевой журнал «Тетрадки. Европейское книжное обозрение» (Tetradki. A Russian Review of Books). Главная сфера интересов — общественно-литературная компаративистика — взаимодействие культур, литератур и языков России и других стран. Email: a.anichkin@gmail.com.

шего меж строк хрестоматийного текста. Вспоминали «классических» исполнителей главных ролей — Людмилу Савельеву, Вячеслава Тихонова и Сергея Бондарчука в советской версии 1965—1967 годов и Одри Хепберн и Генри Фонду (Пьер) в американско-итальянском фильме (режиссер Кинг Видор, 1956). Других поразили свиньи, плещущиеся в луже у крыльца дома Ростовых в Москве...

Кто посерьезнее, тот взгляделся, отметив и бережное отношение авторов к оригиналу, а еще и необычное: что автор сценария Эндрю Дэвис и режиссер Том Харпер выдвинули второстепенных персонажей — вплоть до того, что они затмевают главных четырех героев — Пьера, Андрея, Наташу и Марью. Впрочем, почему затмевают? Можно и по-другому: помогают глубже понять, а может, и развить замысел Толстого.

Про Соню (актриса Эшлинг Лофтус) наши методички, вслед за Толстым, повторяли — «пустоцвет», а в фильме мы увидели сильный характер, привлекательную и умную женщину, жертвенно спасающую Наташу, да и всю семью Ростовых. Получился замечательный, пусть и не вполне толстовский женский образ. Мария Васильевна Друбецкая (кто ее навскидку вспомнит?) просто затмевает других персонажей, не в последнюю очередь благодаря блестящей игре Ребекки Фронт. Мы видим предприимчивую, остроумную мать-героиню, которая устраивает карьеру своему рохле сыну Борису, а для Пьера спасает едва не ускользнувшее наследство. Федор Долохов (артист Том Берк) в новой интерпретации оказывается чуть ли не одним из главных героев. Неважно, что ему усы приделали и сделали шатеном, хотя у Толстого он, как пехотный офицер, усов не носит и предстает блондином с пронзительными голубыми глазами (как Олег Ефремов в киноверсии Бондарчука) и жестокой улыбкой.

Дуэль с Пьером есть и в новом фильме, но зрителей больше поразила сцена секса Долохова с Элен на столе в доме Безуховых. В романе намеки на их интимную связь рассыпаны обильно, но что больше поражает в британском фильме — занимаются на столе, вокруг вино в бокалах — и не расплескивается! Как хотите, нравы у аристократов пусть были разнузданные, но что столы у нас

делали прочно — это не может не вызывать национальной гордости у любого великоросса.

Долохов и его прототипы

В романах о юном маге Гарри Поттере есть такой персонаж — Антонин Долохов. Джоан Роулинг, создатель серии, признавалась, что именно у Толстого позаимствовала своего Долохова, самого жестокого из черных магов — «пожирателей смерти». Значит, жестокость, человеконенавистничество — это главное, что видят в этом персонаже? Давайте посмотрим сначала на прототипы Долохова.

Толстоведы обычно указывают на три фигуры. Это герои Отечественной войны партизаны Иван Дорохов и Александр Фигнер. Оба упоминаются и в «Войне и мире». Казаки Дорохова первыми обнаружили отступление из Москвы «великой армии» Наполеона. Среди подвигов Фигнера — захват богатого французского обоза, ставший у Толстого важным эпизодом романа. А еще Толстой писал Долохова со своего двоюродного дяди Федора Толстого Американца.

Что партизаны попали в роман о войне 1812 года, это понятно, а от Федора Толстого Долохову достались черты не только военного героя, но еще и жестокого дуэлянта, бретера, как тогда говорили, и хладнокровного авантюриста, карточного шулера и бессовестного интригана, главная страсть которого — манипулировать людьми.

Кто он был, реальный граф Федор Иванович Толстой? Прозвище Американец этот Толстой из ветвистого дворянского рода заработал благодаря необычайным приключениям в экспедиции Крузенштерна — Лисянского (1803—1806). Федор Толстой был пехотинцем, офицером Преображенского полка, а к Крузенштерну в первую кругосветную экспедицию российского флота пролез обманом, выручая своего кузена-тезку, который хоть и был в Гвардейском экипаже, но мучился морской болезнью и не хотел в долгое странствие.

На борту Толстому делать было особенно нечего, и он забавлял себя ссорами с другими членами команды или про-

казами, которые кажутся смешными в пересказе, но объекту доставляют немало неприятностей. Может, от одиночества, может, в расчете на новые забавы Толстой где-то на теплых островах Тихого океана приобрел себе спутника-питомца — орангутана. Неумный граф Федор, точь-в-точь как старпом в советской комедии «Полосатый рейс», обучал «макаку» всяческим человеческим обычаям. Однажды Толстой улучил момент, когда Крузенштерн был на мостике, прокрался в капитанскую каюту, разложил на столе судовой дневник, карты, другие ответственные бумаги — и дал орангутану перо с чернильницей. Питомец принялся за «работу».

Так пропали важнейшие страницы героической истории русских географических открытий. Это было последней каплей, и Крузенштерн высадил Толстого вместе с обезьяной на Камчатке. Оттуда наш герой отправился на Аляску, в «Русскую Америку». Что там на самом деле было с графом, как и с его обезьяной, с документальной точностью установить не представляется возможным. Приходится полагаться на «правдивые рассказы» самого Толстого, отраженные в пересказах современников. Как бы то ни было, а с тех пор прозвище Американец пристало к нему пожизненно, словно продолжение фамилии.

Позднее, вернувшись в столицы, Федор Толстой продолжал бурную светскую жизнь — с кутежами, картами, цыганками и дуэлями. За возмутительные выходки графа несколько раз разжаловали из офицеров, как и Долохова в романе, но каждый раз потом восстанавливали в правах: он проявил героизм в многочисленных войнах, которые вела тогда Россия, а в Бородинском сражении был серьезно ранен и далее в кампании не участвовал. Партизанские подвиги Долохова — это уже из биографии Фигнера.

Американца все знали, он знал всех известных деятелей и литераторов той эпохи. Пушкин в 1820-х годах поссорился с ним, вызвал на дуэль, написал несколько злых эпиграмм. В Зарецком, секундante Ленского, исследователи узнают Толстого Американца. Дуэль Пушкина с Толстым не состоялась по случайности, а потом они помирились и даже стали почти друзьями. В «Горе от ума» у Грибоедова упоминается «алеут» — лидер шумной несистемной оппозиции. Это тоже Федор Толстой.

Федор убил на дуэли 11 человек. В истории его поединков был случай, когда он должен был быть секундантом у друга, но, спасая его, сам вызвал на дуэль противника и убил его. Счастье в картах однажды изменило Американцу, ему грозило разорение и, еще хуже, бесчестие. Спасла графа его любимая цыганка Авдотья Тугаева. Оказалось, что деньги, которые получала от самого Федора, она не тратила, а аккуратно складировала, и, когда наступил тот миг, когда «судьбою рвется нить», она их все принесла и отдала любимому Феденьке. Сын писателя, С. Толстой, собрал по крупицам воспоминания современников в книгу «Федор Толстой Американец», изданную в 1926 году. Об этом эпизоде рассказывается так:

Он не хотел пережить этого позора и решил застрелиться. Его цыганка, видя его возбужденное состояние, стала его выпрашивать.

— Что ты лезешь ко мне, — говорил Ф. И., — чем ты мне можешь помочь? Выставят меня на черную доску, и я этого не переживу. Убейся.

Авдотья Максимовна не отстала от него, узнала, сколько ему нужно было денег, и на другое утро привезла ему потребную сумму.

— Откуда у тебя деньги? — удивился Федор Иванович.

— От тебя же. Мало ты мне дарил. Я все прятала. Теперь возьми их, они — твои [Толстой: 20].

После этого феноменального случая на Американца снизошло благодатное просветление. Он женился на цыганке, стреляться перестал, а по дневнику вел счет детям, умиравшим у него один за другим. Дети перестали умирать, когда счет сравнился с числом убитых на дуэлях. Вот есть же рок, а вы говорите — нет.

Долохов и Толстой

И все же, что общего у писателя-гуманиста Льва Толстого с авантюристом Толстым Американцем? Лев Толстой, родившийся в 1828 году, в детстве знал графа Федо-

ра. Судя по мемуарам современников, обожал его, слушал его рассказы; после смерти Американца поддерживал связь с его вдовой и детьми. В своих записках писатель отзывается о нем как о необыкновенном, преступном и привлекательном человеке. В московском Доме-музее Толстого и сейчас есть портрет Толстого Американца в молодости.

Теперь, чтобы понять отношение Льва Толстого к своему литературному персонажу, вспомним основные эпизоды «Войны и мира», где появляется Долохов, бретер-блондин с голубыми глазами и необычной жестокой улыбкой. Мы видим его сначала на кутеже вместе с Пьером и Анатолем. Долохов на пари выпивает бутылку рома, сидя свесившись в окно. Попойка заканчивается скандалом: кутилы привязали полицейского к медведю и пустили в реку.

Пьеру и Анатолю удастся выкрутиться, а Долохов разжалован в рядовые. Он отличается в Шенграбенском сражении и восстановлен в офицерском чине. Участвует и в Аустерлицком сражении. Потом исчезает, чтобы после таинственных приключений на Кавказе вновь, одетым в персидский кафтан, появиться во главе московской золотой молодежи. В раннем наброске романа упоминается, что он исполнял тайное поручение правительства — был наемным убийцей. Про него рассказывают легенды, а молодых дам он сводит с ума. В этот момент он сходится с Николаем Ростовым. На дуэли с Пьером Ростов у него секундант. Долохов ранен, Ростов ухаживает за ним, вводит в свой дом. Долохов сватается к Соне, но получает отказ. Озлобленный, он мстит страшной местью, обыгрывая Ростова в карты на безумные по тем временам 43 тысячи. Далее он помогает Анатолю соблазнить Наташу и устроить неудавшееся похищение.

Накануне Бородинского сражения мы видим Долохова ополченцем, а после — во главе партизанского отряда, но уже в гвардейском мундире и с «Георгием в петлице». Вместе с Денисовым Долохов разбивает большой отряд французов и освобождает русских пленных, в числе которых чудесным образом оказывается и Пьер. В этом бою гибнет юный Петя Ростов, а Долохов, почти как Зарец-

кий в «Онегине», бездушно фиксирует: «Готов!» Сдавшихся в плен французов пересчитывают, они галдят, но умолкают под холодным жестоким взглядом Долохова, не обещающим им ничего хорошего. Толстой не рассказывает, что происходит дальше, но мы помним, как накануне боя Долохов спорит с Денисовым о том, что делать с пленными. Долохов, как мы понимаем из разговора двух партизан, пленных убивает, а Денисов, краснея, возмущается, говорит, что марасть честь не станет, не возьмет на себя греха.

С кем в этом эпизоде Лев Толстой — с Долоховым или с Денисовым? Про «дубину народной войны» мы все помним. И еще есть знаменитый монолог князя Андрея накануне Бородинского сражения. Он говорит, даже кричит Пьеру: «Одно, что бы я сделал, ежели бы имел власть, — я не брал бы пленных». И еще несколько раз повторяет: «Не брать пленных, а убивать и идти на смерть!» Пьер «с блестящими глазами» совершенно соглашается с ним. Этот монолог князя Андрея традиционно преподносится как речь пламенного патриота, как проявление того «латентного патриотизма», о котором в этой же сцене пишет Толстой. И только при свежем чтении коробит явная, безоглядная жестокость в словах князя. Гуманное отношение к пленным, соблюдение правил войны Болконский называет бесполезным рыцарством. Поразительно, но и в споре с Денисовым Долохов употребляет то же слово — говорит о никчемном рыцарстве. Всего в романе «рыцарство» появляется пять раз. Три в монологе князя Андрея, один — у Долохова в разговоре с Денисовым, и еще один раз в историко-философском отступлении самого Толстого.

Что же получается? Долохов и думает, и даже поступает так, как требует князь Андрей, с которым соглашается и Пьер. Так где между ними «спрятался» Толстой? В ком из персонажей «Войны и мира» больше от него самого? Конечно, мы чувствуем, что великий гуманист сомневается, что ему претит равнодушие к человеческим жизням, ненавистна война. И все же что есть, того не спрячешь. В Долохове такой же Лев Толстой, как и в князе Андрее, и в Пьере, в которого он, как мы привыкли считать, больше всего от себя вложил. Писатель вкладывает частицу своей души

в создаваемых им героев. В «Гарри Поттере» черные маги могут расщеплять свою душу и прятать ее в волшебные предметы «крестражи» (англ. horcrux), чтобы оставаться бессмертными. Можно сказать, Долохов — это такой «крестраж» самого Льва Толстого.

Младший современник Толстого, английский писатель Сомерсет Моэм, в зените своей карьеры написал книгу очерков о великих писателях. «Войну и мир» Толстого он поставил на первое место в своей топ-десятке великих романов всех времен и народов. И вот какое наблюдение о Толстом он делает:

В психологии писателя есть одна особенность, о которой я никогда не видел упоминаний, несмотря на то, что она должна быть очевидной любому, кто изучал жизни авторов. Работа каждого писателя, хотя бы в какой-то мере, — это сублимация инстинктов, желаний, мечтаний, называйте как угодно, которые сам он подавил в себе по той или иной причине, и, давая им литературное выражение, писатель освобождается от внутреннего давления воплотить их в действие [Maugham: 37] (перевод здесь и далее мой. — А. А.).

Приложим это наблюдение к Долохову, зная о его прототипах и об отношении Толстого к своему легендарному дядюшке, и тогда не покажется странным вывод, что часть Льва Толстого, писателя-гуманиста, патриота и «матерого человечества» спрятана и в характере Долохова.

Жестокий Долохов отображает характер Льва Толстого не меньше, чем гуманист Пьер. В Толстом мы чувствуем долоховское яростное неприятие общепринятого, соперничающее со стремлением быть комильфо, которое, в свою очередь, соперничает с желанием унижить, разоблачить комильфошный истеблишмент, большой свет, а также и высокомерный национализм. По всему роману рассыпаны насмешки над немцами, которые, проиграв Наполеону, приехали русских учить. Деталь из раннего варианта романа, не попавшая в канонический текст: пари с бутылкой рома на подоконнике Долохов заключает с англичанином Чаплином. Потому что иностранец посмел усомниться, что русские смогут его перепить!

Писатель, как и его герой, в молодости не был врагом бутылки, любил карты и гулянки с цыганками. Когда его невеста Софья Андреевна прочитала дневники будущего мужа, то пришла в такой ужас, что женитьба едва не расстроилась. В очерке Горького о Толстом «матерый человечище» грубовато рассказывает о своих похождениях, шокируя великого пролетарского писателя. Моэм, сам глубокий психолог, так описывает характер Толстого:

Он был раздражителен, ожесточенно спорил и был высокомерно безразличен к чувствам других людей. Тургенев как-то заметил, что никогда не встречал ничего более обескураживающего, чем инквизиторский взгляд Толстого, который, вкупе с несколькими обидными словами, мог любого привести в ярость [Maugham: 23].

Сопоставим эту характеристику со сценой ссоры Пьера и Долохова на банкете в Английском клубе. Долохов смотрит на противника «светлыми, жестокими глазами» и с вызывающей улыбкой, а Пьер чувствует, как в нем поднимается и овладевает им «что-то страшное и безобразное». Тургенева связывала с Толстым писательская и личная дружба — и еще серьезная ссора с вызовом на дуэль. Дуэль удалось предотвратить, но по-настоящему помириться они так и не смогли.

* * *

Зачем нам озадачиваться деталями толстовского замысла сегодня? Нужно ли разбираться, кто такой Долохов? Толстой писал полтора столетия назад, а с эпохи наполеоновских войн вообще двести лет прошло. Иные наши современники не стесняясь признаются, что и читать не читали, а если и читали, то не понравилось. За рубежом «Война и мир» стала синонимом неподъемной для обычного читателя книги.

Кто из родителей видел, как их дети запоем читали «Гарри Поттера», первую свою толстую книгу (намного длиннее «Войны и мира»), — тот навсегда останется благодарным английской сказочнице, вернувшей любовь к чте-

нию поколению пользователей планшетов и смартфонов. Мы ни в коем случае не ставим знак равенства между Джоан Роулинг и Львом Толстым. Но все же, выходит, «Война и мир» вдохновила и новый фильм, и автора «Гарри Поттера», куда переключался герой из романа Толстого.

Литература

Толстой С. Л. Федор Толстой Американец. М.: Современник, 1990.

Maugham W. S. Great Novelists and Their Novels. Philadelphia — Toronto: The John C. Winston Company, 1948.

Bibliography

Maugham W. S. Great Novelists and Their Novels. Philadelphia — Toronto, The John C. Winston Company, 1948.

Tolstoy S. L. Fedor Tolstoy, Amerikanets [Fedor Tolstoy, The American]. Moscow: Sovremennik, 1990.

Литературное сегодня

Н о в е й ш а я а н т о л о г и я

Анна ЖУЧКОВА

ПОХОРОНЫ СЫНА ВЕКА

Роман А. Рубанова «Патриот»

Аннотация. В статье, посвященной роману современного писателя А. Рубанова «Патриот», автор анализирует особенности рубановской прозы на фоне движения литературы сорокалетних от эпизодических зарисовок и автобиографий к более мощным социальным и историческим обобщениям. Автобиографический вектор сменяется размышлением о судьбе своего поколения — в случае рубановского «Патриота» воплощенного в образе Знаева, чья фигура оказывается в центре авторского внимания в приведенной статье.

Ключевые слова: А. Рубанов, современная русская проза, «пацанская» проза, современный герой, современный роман.

В. Пустовая в особый подкласс современной литературы выделяет «пацанскую» прозу З. Прилепина, А. Рубано-

Анна Владимировна ЖУЧКОВА, кандидат филологических наук, литературный критик, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета РУДН. Сфера научных интересов — современная литература, русская и зарубежная литература XX века, семантическая поэзия, психопоэтика. Автор книги: «Магия поэтики О. Мандельштама» (2009), а также ряда статей по указанной проблематике. Email: sapra@mail.ru.

ва и С. Шаргунова, отмечая ее страстность к широте жизни, желание персонажей «быть хорошими» и трагизм: «пацанская» литература пишется о том, что «в нынешней России мечта о правильной жизни оплачивается преступлением» [Пустовая: 84]. Но Валерия Пустовая не была бы собой, если бы удовлетворилась сожалениями «не мы такие, жизнь такая». Вскрывая оболочку социальной проблематики, критик видит психологическую незрелость «пацанской» литературы, ее неспособность «дорости до зрелой правды»: «Каждый из героев трех писателей тшится стать не тем, кто он есть, видит мужество и честь в том, что наиболее далеко уводит его от них» [Пустовая: 87].

«Пацанская» литература была красивой, молодой и злой, когда взорвала болото русского постмодернизма. Но она отказалась взрослеть и стала жесткой рамой для своих авторов. Лейтмотив прилепинских героев — пустота, рубановских — вечное самоутверждение.

Пацан — современный тип маленького человека. Униженный и оскорбленный, он винит ближнего, общество, судьбу, но только не самого себя. В психологии это называется «внешним локусом контроля».

На прямой вопрос, что превратило Сергея Знаева, сквозного героя романов Рубанова, в сбитого летчика, автор отвечает: «Советский Союз превратил» [Рубанов. *Злободневность...*].

В Советском Союзе внешний локус контроля прививался целенаправленно. Партия скажет, партия сможет. В 1990-е, лишившись Большого Брата, многие продолжали искренне верить, что им должны. И шли вырывать у жизни «свое, законное»: грабить, обманывать, убивать. «Я не мстил государству, но запомнил. И потом на протяжении пяти лет просто делал что хотел. Забирал свое» («В бегах»).

В романе «Великая мечта» герой ворует запаски из багажников таких же нищих обывателей, но при этом брутальными лозунгами взнуздывает брыкающуюся совесть: «...деньги не появятся, пока их не вырвешь у мира, не выгрызешь, не вытянешь хитростью!»

Но это путь подростка. Еще Достоевский обосновал его бесплодность. Бороться с миром тщетно, начинать надо с себя, с избавления от внешнего локуса контроля. По-

ка он не станет внутренним, пока размышления о вине и ответственности не будут направлены на себя самого, жизнь пацана не изменится, и это мало зависит от изменения жизни вокруг.

В произведениях Рубанова герой и автор слиты в автобиографическом симбиозе, однако с 2012 года намечается их расхождение. Герой остается носителем пацанского образа покорителя мира, автор — взрослеет. Переосмысление «кодекса пацана», проявляющееся в иронии, мы впервые встречаем в сборнике рассказов «Стыдные подвиги». Герой выходит вечером в парк с купленной сыну машинкой. Запуская электрическую игрушку, он ждет восхищения подростков с соседней лавочки. Но те уходят, а на машину лает щенок. Его хозяйка нервничает, кричит на собаку, потом на героя, который отвечает ей тем же, но круче: «Закрой пасть, старая ведьма. Или я сейчас возьму кирпич и разобью башку сначала тебе, а потом твоей псине... На х-й пошла!!!» Оставшись в тишине и одиночестве, он вздыхает о несовершенстве «сестры своей»: «Жаль, — могли бы нормально поговорить. Я бы рассказал про песок на пляже в Троице-Лыково, или даже прочел стихотворение, сочиненное час назад».

Через пять лет после «Стыдных подвигов» выходит роман «Патриот» (2017). Отдыхавшись за пятилетнюю передышку от лихорадочной фиксации своей биографии, Рубанов занимает позицию, наконец-то диссоциированную от себя любимого. (Более ранняя попытка в романе «Психодел» потерпела неудачу, так как его главная героиня, бодрая девушка Мила, была все тем же Андреем Рубановым, но в женском платье: собранно, деловито и цинично стремящимся прогнуть мир под себя.)

Выйдя из созависимости с героем, автор «Патриота» впервые стремится не себя показать, не заслужить одобрение, а осмыслить жизнь: «Я писал книгу в значительной степени для себя. Это были попытки какого-то самоанализа» [Рубанов. *Я уже...*].

Критика О. Демидова «Патриот» неприятно удивил «вторичностью»: «“Патриот” — это сумма всех наработок. Вот герой сбежал из фантастического романа “Боги богов”, вот воробей из рассказа “Яшка”, вот обмен товаром на капоте машины, напоминающий сцену из рассказа

“Подрался”, вот армейская жизнь <...> Не хватает только тюрьмы и Чечни» [Демидов].

Но так и должно быть, если «Патриот» завершает пацанскую тему. Ведь *soda*, по законам музыкальной гармонии, и должна актуализировать все предыдущие мотивы, она звучит в главной тональности и содержит все бывшие основными темы.

«Патриот» и по языку отличается от предыдущих произведений Рубанова. Что тоже огорчает О. Демидова: «...Надломленный герой порождает долговязый язык, на котором необходимо о нем говорить, и сбивчивую тихую мысль, которая разворачивается на пятистах страницах» [Демидов]. Критик сожалеет, что проза Рубанова потеряла свою «жилистость», «мускулистость» и советует последнему еще поработать над текстом. На что Рубанов отвечает, что писал этот роман дольше, чем остальные произведения, и «то, что хотел, раскрыл» [Рубанов. *Я уже...*].

Попробуем разрешить дилемму. Фирменная рубановская энергия в «Патриоте» есть. Но раньше она освещала сюжет прямолинейно и узко, как шахтерский фонарь на лбу героя, а теперь ее дислокация глубже: на уровне нравственной коллизии произведения. В «Патриоте» появляется точка зрения автора, альтернативная пацанской, и за счет смены ракурсов герой оказывается не только в социальном, но и в общечеловеческом контексте поиска справедливости. Он уже не воюет, вздыбливая мир, как тореро мулету, а идет по натянутой нити судьбы, как канатоходец над пропастью. Человеческая и «пацанская» правда взвешиваются на весах жизни. И примета этой внутренней напряженности — то, что финальный саспенс не хочется читать быстрее, чтобы узнать развязку, а, напротив, интереснее читать вдумчиво, проникаясь трогательным и важным пробуждением души.

О. Демидов также упрекает автора, что тот «из железного человека делает просто труса и балабола с пошатнувшейся психикой, чем несказанно огорчает читателя, привыкшего к старому Знаеву» [Демидов]. Напрашивается сравнение творческого пути Рубанова с эволюцией Хемингуэя, после «суровой простоты» героев «кодекса» пришедшего к лирическим внутренним монологам в ро-

мане «По ком звонит колокол», до сих пор неоднозначном для исследователей.

Да, в «Патриоте» нет надрыва, свойственного пацанской литературе, и сначала кажется, что герой Рубанова изменился. Ушла истерическая претензия к миру, появилась первичная осознанность: например, если ты задержан за рулем пьяным и лишен за это автомобиля, то виноват в этом сам, а не гады-гайцы.

Но, оказывается, это новое понимание мира появилось не у повзрослевшего героя, а у повзрослевшего автора. Знайка же остался прежним. Как и раньше, он держится за свою исключительность: «Кто теперь понимает, какой рывок сделан за ничтожные десятилетия? Кто сейчас отдает отчет, из каких болот вылезли мы, Плоцкие, Знаевы, лохматые ребята с пионерским прошлым? С каких холодных смрадных дниц мы поднялись до нынешней точки за считанные годы?»

Все герои Рубанова, и Знайка первейший из них, заражены горячным и болезненным самоутверждением. Хилые и невысокие, они стремятся стать заметными, значимыми, доказать миру свою мужскую суть. В армии в мерзлой подсобке они занимаются карате; в сорок лет стремятся сесть на шпагат, преодолевая боль в мышцах и бессмысленность этой цели; обещают каждый день сидеть под водой на несколько секунд дольше (забывая, что предел, отпущенный человеку, закончится через пару недель). Одним словом, герои Рубанова стремятся к реализации стереотипа «быть настоящим мужиком».

И вот наконец, ура, в «Патриоте» кодекс мужика выполнен. Этот гендерный набор состоит из трех элементов — создавать, быть сильным, защищать жену и детей:

— Это — мое. — Он ткнул себя пальцем в грудь. — Это создал — я. С пустого места. Тут был овраг и бурьян, а теперь свет горит, асфальт лежит и люди ходят толпами. В этом мире все начинается с таких, как я. Я из тех, кто делает <...> В этом мире я — главный. Я превращаю пустоту в содержание.

Но как-то мелко понимает Знаев жизнетворчество: зарабатывать, открыть магазин. В этом смысле показательно

определение Знаевым человека-творца в нисходящей градации: «Человек задуман как помощник бога-создателя, как соавтор, как подмастерье». Вот так завуалированно, в чеканную форму афоризма отливая спорные мысли, Рубанов начинает размывать основы жизненной позиции своего героя.

Герой Рубанова — брутальный, нестигаемый мужик, его жизнь — вечный поединок, упрямое противостояние: «Никто мне ничего не сделает. И магазин я не отдам». Половину романного времени Знаев произносит прочувствованные речи о том, как будет драться за свой магазин со всем миром, — и тихо продает его в конце. Не менее пафосно он готовится ехать на Донбасс — и отправляется к океану кататься на серфе. Как дрессированный пудель, герой прыгает в кольцо сюжетных ходов, обеспечивая роману захватывающую коллизию, но ломая логику развития образа. Ломая ли? К. Мильчин сетует, что многие сюжетные линии, заявленные в романе, не доработаны [Мильчин]. Однако обрыв этих линий и есть авторский посыл, позволяющий размышлять о герое нашего времени, о его смутном подростковом сознании и бескомпромиссном недалёковидном упорстве.

Теперь о женщинах и детях. Эта задача Знаевым также выполнена, как ему кажется, «на отлично»: «Я выполнил свой долг. Я обязан кормить своих детей. Содержать их. Я по-другому не могу». И так же, как и остальное, это оказывается лишь видимостью, карикатурой, поскольку о существовании своего младшего шестнадцатилетнего сына Знаев вовсе не знал, а жизнью старшего давным-давно не интересовался. С бывшей женой не общается, живет у молодой художницы на правах собаки на кухне за холодильником. И то, что художница беременна, не мешает ему ее оставить.

Итак, в романе «Патриот» «кодекс мужика» соблюден. Трансляция его «отличного» исполнения занимает большую часть текста. Но если герой «настоящий мужик», почему он проиграл?

И вот тут необходимо отстраниться от навязчивого рефрена мужчинского эго героя и услышать автора, который рассказывает совсем другую историю. Вернее — ту же, но с другой стороны. В «Патриоте» разворачивается тра-

гедия психологического слома души, много лет законсервированной в железном панцире «кодекса».

Откуда же взялся панцирь? Как он нарастал? (Кстати, о панцире как о неременной составляющей образа своего героя автор начал размышлять еще в романе «Психодел».) В качестве подсказки обратимся к рассказу «По нулям» из сборника «Стыдные подвиги». Два друга, повидавшие жизнь бывалые бизнесмены, еле сводят концы с концами, вынужденные выплачивать львиную долю доходов Вовочке, вложившемуся некогда в их бизнес и ныне проживающему на Канарах. Также их донимают иждивенцы из числа «старых друзей». Герои приходят к выводу, что кормить попрошаек и прилипал означает развращать их, что они сами ответственны за сложившуюся ситуацию, и принимают энергичное решение прекратить это. Но звонит колокол, и Семен, сунув руку в карман, подает профессиональным нищим: «— Под колокольный звон, — сказал он, — надо подать обязательно. Так моя бабка говорила».

Целью и содержанием рубановских *героев кодекса* является стремление жить напоказ, соответствовать общественным ожиданиям и в идеале — превосходить их. Быть лучше. А ведь ориентация на внешнюю норму, на то, что скажут другие, — это снова проявление внешнего локуса контроля.

Жить «на оценку» — главная беда Знайки. Он все делает с вызовом, даже если это вызов самому себе. Во всем стремится быть самым лучшим. Что заводит его в тупик.

Принцип «быть лучше, чем...» так глубоко заложен в нашем сознании, что даже странно представить, как можно иначе. Не стараться быть отличником? Не побеждать в соревнованиях? Не зарабатывать больше? Неужели — быть двоечником, неудачником, нищим?

Неверен сам вопрос. Потому что формулируется в той же системе координат. А выход в освобождении от оценочности. В том, чтобы не быть лучше. Быть собой.

Быть собой не умеет ни один из героев Рубанова. И разговор лучшему из них, Знайке, таков: «Ты, Сережа, только на одну десятую — настоящий. Остальное — воздух».

«Патриот» — кривое зеркало для прежних героев кодекса Рубанова: каждому из них в нем находится карикатурная

параллель. Например, лейтмотив образа Знаева из романа «Готовься к войне» — здоровый образ жизни, доходящий до жесткой аскезы, ежедневные физические тренировки, «кофе и мясо — табу». В «Патриоте» это становится бэкграундом инфантильного брюзги Валеры, умирающего от отказа обеих почек: «Он за всю жизнь ни одной таблетки не съел. Медицине не доверяет. Не пил, не курил, чистюля страшный. Каждый день — йога и медитация... Сорок два года... И вот чем закончилось».

Даже название романа — карикатура, блеф. «Патриот-ватник» Знаев главным делом жизни считает пошив телогреек-ватников, которые никому не нужны. Не менее абсурдна идея магазина, стремящегося обеспечить современного москвича «товарами первой необходимости»: ведрами и спичками.

Знаев не патриот уже потому, что не любит Родину. Он любит самого себя в образе «крутого парня», свой дурацкий магазин «Готовься к войне», мощный мотоцикл и войнушку. Он целиком и полностью занят собой. И заключительный демарш — в Лос-Анджелес вместо Донбасса — последнее тому доказательство.

Любовь к родине начинается с любви к женщине. А Знаев не умеет любить. Он сожалеет о несложившихся отношениях с женой, но винит в этом только ее. Он не знает и не понимает старшего сына, которого не навещал два года, и тем более младшего, о существовании которого узнает накануне. При этом Знаев пускает слезу от умиления своими отцовскими чувствами. И это уже не карикатура, а сатира на так называемых биологических отцов нашего времени. Мужчин, разучившихся чувствовать, любить, заботиться. Которые не могут отвечать даже за самих себя, не то что за семью и родину.

От того, что «Патриот» обладает обманной перспективой кривого зеркала, он не становится насмешливым или легковесным. Этот роман — разговор Рубанова с самим собой. Жесткое и честное отдираание предыдущего себя от себя нынешнего.

Ближе к финалу в монологах Знайки прорезывается голос автора. И говорит он совсем не то, что мог бы сказать Знайка. Иногда прямо противоположные вещи:

«Когда женщина ищет порядочного обеспеченного мужчину, она заведомо загоняет себя в тупик. Порядочные не бывают богатыми, и наоборот».

Мог ли это сказать Знайка, всю жизнь считающий себя успешным, богатым и порядочным?

«Думать — бесполезно. Понимание приходит через чувства. Умом понять ничего нельзя».

Подобную мысль Знайке тоже никак не припишешь.

Также расходятся мысли автора и его героя по поводу второй по значимости темы романа — войны на Донбассе.

«В основе были и мои переживания по поводу этой войны. Я ее очень тяжело пережил и знаю, что люди вокруг меня тоже тяжело пережили и продолжают переживать эту ситуацию» [Рубанов. *Я ужасный...*]. Рубанов формулирует то, к чему пришел в ходе мучительных размышлений. Формулирует смело, и эта точка зрения — взвешенное решение мужа совета, а не пацана:

Убивать себе подобных нельзя, это противостоит природе и тошнотворно. Никакие высшие цели, никакие обстоятельства благородного возмездия не оправдывают людской гибели, никакая цель, даже самая благородная, не может окупить смертного кошмара любого отдельного человека, каков бы он ни был. Кто умножает смерть, тот умножает власть сатаны.

Понятно, что это совсем не Знайкина позиция. Знаеву, наоборот, хочется, найти себя там, где стреляют, раз во всех остальных местах — потерял.

Итак, «отличник» Знайка ничего не понял в реальной жизни. Да уже и не хочет понимать: «Спутанное сознание нравилось больному гораздо больше, чем настоящее, распутанное». Рубанов показывает закономерный исход существования-игры, в котором доминирует лишь стремление быть лучше, чем другие. Заработав все «оценки», но так и не повзрослев, Знаев — «самый лучший», «самый быстрый» — уходит из романов Рубанова.

Однако в «Патриоте» можно почувствовать новую силу, предвосхищающую рождение иного героя. В глубине «накачанного, мускулистого» и поверхностного реализма Рубанова начинает шевелиться стихия. Ее дыхание ощу-

тимо в «силе человеческой круговерти», в ярких и жизненных портретах москвичей, в бодрых диалогах стаккато. Она в мистической связи всего со всем, в образе дикого шамана, перенесшегося в московский бар. Она в бесовской мощи Москвы, в яростной скорости мотоцикла. А в первую очередь — в мудрости вечного и могучего океана, который и есть — самый сильный в романе.

И еще — стихия любви.

Для таких, как Знайка, любовь и женственность — страшнее океана. «Ты не умеешь любить, — говорит Знаеву бывшая жена. — Очнись, Знаев. Откуда в тебе любовь? Тебя — обокрали! Ты — неполноценный!»

Лишь накачавшись лекарствами и алкоголем, Знаев задумывается:

Дело плохо. Ведь не может быть так, чтоб человек чувствовал любовь ближнего только после того, как потеряет семью, репутацию, только после того, как ему предъявят обвинения по восьми статьям Уголовного кодекса, только после того, как наглотается горькой отравы и зажует горстью ядерных психотропов...

Но узнать, что такое любовь, ему не суждено. Вершина его возможностей в этой области — очередная максима: «Человек реализует свои человеческие качества через любовь». Лошади кушают овес и сено. Герой не воспитывал свое сердце. И потому оно молчит.

Зато в романе есть мнение, высказанное маленькой художницей, чей образ, как отмечает, О. Демидов, удался лучше других, поскольку «несет в себе любовь»¹: «Жизнь — это река, текущая через женщин, а мужчина всего только сидит на берегу и размахивает своим смешным удом».

¹ «Единственный персонаж, который удался на славу, — Гера Ворошилова. Уж кого, а женщин русские писатели вырисовывать умеют. Особенно — тех, в кого влюблены главные герои. Есть в этой богемной художнице какое-то очарование. Она несет в себе любовь. Но не страстную, не похотливую, не платоническую, а библейскую, ветхозаветную, всепрощающую и при этом жаждущую. Получается весьма притягательный образ» [Демидов].

Этот забавный афоризм вводит в роман тему воды, которая и убьет героя. Вода — стихия женственности. Мудрая и свободная, она хранит информацию и никогда не изменяет самой себе, хотя принимает любую предлагаемую форму.

В предыдущих реалистических романах Рубанова не было финала. Повествование как-то растерянно заканчивалось то перед ужином: «Пойдем, а то нас мама ждет» («Великая мечта»), то на выезде с автомойки «Сел в машину, поехал» («Готовься к войне»). На последних страницах встречались размышления о боге, но это было мало связано с действием, а потому не цепляло: «Бог всемогущ» («Йод»), «Я боюсь только Бога, и этим создаю Его» («Великая мечта»).

В «Патриоте» же финал потрясающий: витальный и мощный. В нем дышит Бог, «не по углам, а всюду». Его воля воплощена в океане, который для героя, столкнувшегося с жизненным водородом сил, превосходящих его понимание, и становится «всюду».

Сначала Знайка пытается, как обычно, «продавить» ситуацию: «Ты не убьешь меня. Я знаю правила. Я всегда держу носом к волне <...> Я помню, с тобой нельзя шутить. Ты не терпишь легкомыслия, губишь сразу. Но я не такой. Ты меня не убьешь».

Смысл этой сцены — в двойном отражении. С одной стороны, Знайка не паникует и делает все, что надо. Это жизненное кредо, которое всегда помогало ему держаться на плаву. С другой стороны, он уже «нарушил правила», когда полез в воду пьяный и одинокий. Так же, как нарушал их в течение 48 лет, забывая о человечности, любви и ответственности. Предусмотрительность и дальновидность не выручают его из настоящей беды. На самом-то деле никогда и не выручали, и беда случилась с ним давным-давно.

Сергей Знаев взывает к людям, фары машин которых видит на далеком берегу: «Каждый из них, сидящий в автомобиле, обязан был услышать его мольбу. Почувствовать...» Он требует от мира поддержки. Но так как был глух к людям сам, то и его надежды тщетны.

Тогда он обращается к Богу:

— Господи, — позвал он. — Не оставь меня сейчас. Я не прошу меня спасти. Если мне суждено умереть — я готов. Но пусть это случится в Твоем присутствии, по Твоей воле. Пусть я буду уверен, что Ты рядом. Мне станет легче, если я буду знать, что попал в это место не случайно и не по собственной глупости, а потому что Ты так решил.

Совершенно очевидно, что Знайка попал в это место по собственной глупости. Но дело не только в этом.

Впервые Знаев хочет смириться, ощутить себя частью гармонии мира. Но великому гордецу смириться трудно: «Ощущение бессилия было отвратительным, противоестественным».

Горячо сочувствуя герою, читатель в то же время понимает, что его внутренняя борьба — благотворна, это исповедь и покаянная молитва, которая творится впервые:

Наверное, это и есть Бог, подумал Знаев. Тот, кто управляет тобой, когда ты сам уже бессилен. Сколько бы секунд он мне ни подарил — это будут прекрасные секунды, бескрайние, и, пока они длятся, я буду любить жизнь, всю, и прошедшую, и оставшуюся.

Герой другой важной книги последних лет, «Крепости» П. Алешковского, погибает так же — проходя испытание отчаянием, надеждой на людей, а затем — смиряясь и благодаря. Взаимного цитирования здесь нет. Но есть обнадеживающая тенденция: герои находят ту точку, с которой начинается пробуждение. Неважно, что перед смертью. Мы все равно не знаем срока своей жизни. Но в лабиринте ложных отражений и заблуждений наши мужчины увидели путь, ведущий к обретению себя и Бога.

Литература

Демидов О. Patria o muerte // URL: <http://www.peremeny.ru/blog/20957more-20957>.

Мильчин К. Проигрыш супермена: стоит ли читать «Патриота» А. Рубанова // URL: <http://tass.ru/opinions/4125041>.

Пустовая В. Родины дым // *Пустовая В.* Великая легкость. Очерки культурного наследия. М.: РИПОЛ классик, 2015. С. 80—100.

Рубанов Андрей. Злободневность — не цель литературы. *Беседовал В. Сурков* // URL: <http://chitaem-vmeste.ru/interviews/andrej-rubanov-zlobodnevnost-ne-tsel-literatury>.

Рубанов Андрей. Я ужасный ватник и милитарист, просто не веду публичной агитации. *Беседовал А. Горбачев* // URL: <https://gorky.media/context/ya-uzhasnyj-vatnik-i-militarist-prosto-ne-vedu-publichnoy-agitatsii/>.

Рубанов Андрей. Я уже прочел все, что мне было нужно. *Беседовала Е. Васильева* // URL: <http://prochtenie.ru/texts/28977>.

Bibliography

Demidov O. Patria o muerte // URL: <http://www.peremeny.ru/blog/20957more-0957>.

Milchin K. Proigrysh supermena: stoit li chitat' 'Patriot' A. Rubanova [The Loss of the Superman: Is *Patriot* by A. Rubanov Worth Reading?] // URL: <http://tass.ru/opinions/4125041>.

Pustovaya V. Rodiny dym [The Smoke of Homeland] // *Pustovaya V.* Velikaya legkost'. Ocherki kulturnogo naslediya [Great Lightness. Essays on a Cultural Movement]. Moscow: RIPOL klassik, 2015. P. 80—100.

Rubanov Andrey. Ya uzhasniy vatnik i militarist, prosto ne vedu publichnoy agitatsii [I am a terrible 'vatnik' and a militarist, I simply do not conduct public agitation]. *Interviewed by A. Gorbachev* // URL: <https://gorky.media/context/ya-uzhasnyj-vatnik-i-militarist-prosto-ne-vedu-publichnoy-agitatsii/>.

Rubanov Andrey. Ya uzhe prochel vse, chto mne bylo nuzhno [I have already read everything I need]. *Interviewed by E. Vasilieva* // URL: <http://prochtenie.ru/texts/28977>.

Rubanov Andrey. Zlobodnevnost' — ne tsel literatury [Topicality is not the purpose of literature]. *Interviewed by Vlad Surkov* // URL: <http://chitaem-vmeste.ru/interviews/andrej-rubanov-zlobodnevnost-ne-tsel-literatury>.

«Т о л ь к о д е т с к и е к н и г и ч и т а т ь»

На протяжении 2017 года мы не раз обращались к теме новой детской литературы — см., к примеру, подборку статей в № 1, эссе о детской поэзии в № 4, рецензии в № 3 и т. д. Судя по откликам авторов и читателей, эта тема востребована; а судя по движению литературного процесса, именно в области детского чтения происходит сегодня столь ожидаемое обновление, поиск и обретение новых героев и форм.

Поскольку современная детская литература опирается не только на русские и советские, но и — во многом — на западные традиции (по сути, детское чтение XXI века началось с «Гарри Поттера»), «Вопросы литературы» открывают новую рубрику в «Литературном сегодня» — разговор о лучших детских писателях зарубежья с учетом всех национальных, языковых и культурных особенностей.

МАРИ-ОД МЮРАЙ: ВОВЛЕКАЯ ДРУГОГО

Аннотация. В настоящей статье приводится наиболее полный на сегодняшний день русскоязычный анализ творчества современной французской детской писательницы М.-О. Мюрай — кумира французских подростков, лауреата многочисленных премий, в России «открытой» издательством «Самокат». Творчество Мюрай рассматривается автором в свете ключевых проблем, ставящихся в ее прозе, — проблемы семейных взаимоотношений, проблемы конфликта традиционного и нового общества, проблемы *другого*, — а также с учетом всех стилистических особенностей этой прозы.

Ключевые слова: М.-О. Мюрай, издательство «Самокат», современная детская литература, литература для подростков, проблема *другого*.

В литературе проблема *другого* может быть рассмотрена в разных плоскостях.

До XX века *другой* чаще всего понимается как *чуждый* — враждебный, принципиально непознаваемый и не встраиваемый ни в какие системы. Фольклорная традиция предполагает связь этой фигуры с демоническим началом, вписывая ее в сюжеты, связанные с оборотнями и мотивами подмены (которые далее в литературе развиваются в тему двойничества). Можно также говорить о других литературных вариациях этого образа: романтический герой, «чужак», враг, революционер, приверженец новых взглядов (например, нигилист) и др. Но начиная с XX века с его насущным интересом к коммуникации с *иными*, непохожими на нас людьми, с его философией диалога, получившей

Татьяна Владимировна СОЛОВЬЕВА, журналист, литературный критик, преподаватель кафедры истории русской литературы новейшего времени ИФИ РГТУ. Сфера научных интересов — современная русская литература, детская литература, журналистика, издательское дело. Автор ряда статей по указанной проблематике. Email: soloast@yandex.ru.

развитие после Первой мировой войны — в 1920-х годах, *другой* понимается шире — это любой человек помимо меня, который никогда не будет мне идентичен.

Е. Шапинская в программной работе «Образ Другого в текстах культуры» говорит о том, что отношение к *другому* в культурологии и литературе амбивалентно: «Он может отторгаться, может быть признан без враждебности или наделяться субъектом его собственными качествами» [Шапинская: 22], — и выделяет три вариации образа:

- этнический другой;
- гендерно обусловленный другой;
- субкультурный другой.

Однако, говоря о литературе XX—XXI веков, в том числе о детских образах в ней, принципиальным кажется выделить еще одну вариацию — человека с особенностями развития или серьезными проблемами медицинского характера, поскольку отнесение таких героев к субкультурной группе было бы не вполне релевантным. Здесь вспоминается целый ряд персонажей: Бенджи из «Шума и ярости» У. Фолкнера, Чарли из «Цветов для Эдджернона» Д. Киза, сын Василия Фивейского из повести Л. Андреева, герои «Дома, в котором...» М. Петросян и «Белого на черном» Р. Гальего... Для подростковой литературы проблема взаимоотношений оказывается краеугольной, а способность к диалогу — важнейшей составляющей процесса взросления и поиска своего места в жизни.

Тему взаимодействия с *другим* в различных вариациях развивает в своих книгах и одна из крупнейших современных французских писательниц, лауреат ряда литературных премий — Мари-Од Мюрай.

На русский язык переведены четыре книги автора — все они выпущены издательством «Самокат» и рассчитаны на разный читательский возраст. Сборник «Голландский без проблем» маркирован 6+, романы «Умник» и «Мисс Черити» — 12+, а нашумевший «Oh, boy!» — 18+. Мюрай и интересна этим умением найти для каждой возрастной группы свои темы, сюжеты, манеру изложения.

В сборнике рассказов «Голландский без проблем» *сюжет другого* разворачивается на трех уровнях: взаимодействие с носителями чуждого языка и культуры, с предста-

вителями другого социального слоя и, наконец, — другого поколения.

Восьмилетний герой рассказа, давшего название сборнику, уезжает на каникулы в Германию: родители мечтают, чтобы сын выучил за лето немецкий. Но у мальчика другие планы. Не желая учить иностранный язык, он придумывает свой собственный — и, выдумывая, постепенно запутывается в собственной лжи. Отступать становится поздно. Родители считают, что сын за каникулы выучил голландский, а новый друг главного героя уверен, что тот теперь говорит на чистом французском.

Главная мысль — не новая, зато искренняя и лишенная морализаторства — подана как собственное открытие героя: семьи в разных странах очень похожи. Государственные и языковые границы оказываются условностью. Взаимоотношения в семьях не зависят от государственных границ и ничем не отличаются в разных странах.

В рассказе «Мой малыш за 210 франков» отношения двух сестер — восьми и пяти лет — очень точно переданы несколькими короткими диалогами: девочки вечно спорят и ссорятся по пустякам, как и положено сиблингам с небольшой разницей в возрасте, но не представляют жизни друг без друга. Мюрай постоянно демонстрирует приемы разоблачения — обрывочными диалогами между родителями о том, кто именно приносит подарки от Деда Мороза, краткими репликами, что детей не выбирают в магазине и любят такими, какие они есть. Принципы настоящей, взрослой жизни постигаются в детстве, а дальше лишь слегка трансформируются. Не все можно измерить деньгами, и всегда будут дети, у которых игрушек больше и они дороже, — ребенок осознает и принимает этот факт. Истина перестает быть абстрактной и становится предельно личной. Это именно то чувство, о котором пишет русский философ А. Лосев: «Когда я понял, что сумма углов треугольника равняется двум прямым углам, я почувствовал в этом нечто свое, личное, бесконечно родное, чего уже никто у меня не отнимет. И среди многочисленных волнений жизни и мысли я нашел в этом приют <...> Любить — значит стремиться к порождению. Если я полюбил какую-то истину, это значит, что

данная истина вот-вот породит еще новую истину. Знающая любовь и любящие знания всегда хоть чуть-чуть, но обязательно несут в себе стремление к небывалому» [Лосев: 28]. Теперь то, что существовало *помимо* меня, существует и во мне тоже — множество таких открытий и озарений и составляют процесс взросления.

В книгах Мюрай мы видим не представление взрослых о детях, но живых малышей и подростков — они очень достоверно злятся, радуются, обижаются: так автору удается добиться абсолютного доверия читателей самого разного возраста. В заключительном рассказе сборника — «Воскресенье с динозаврами» — дети узнают себя в героях-сверстниках, а взрослые отмечают точно переданное чувство родительской несостоятельности, когда все идет совсем не так, как предполагалось. Родители помнят себя детьми, но порог взросления необратимо пересечен, они утрачивают способность посмотреть на мир глазами ребенка. Социальная роль меняется — и вместе с ней неизбежно меняется все. В нарисованных на обоях полосках взрослый видит испорченные стены, а ребенок — соотношение масштабов динозавров; «внезапная» детская истерика — не обязательно капризы, может быть, это протест против невольного обмана: обещали пойти на выставку — и не получилось. Отдельными репликами и деталями Мюрай передает чувства, страхи и переживания героев — живых людей, а не картонных персонажей. Дети и родители — два отдельных и чуждых мира, и рассказ «Воскресенье с динозаврами» — о возможностях диалога между ними.

Проза Мари-Од Мюрай злободневна без публицистической сиюминутности. Вышедший в 2004 году во Франции (на русском языке — в 2015-м) роман «Умник» — о толерантности и способности понять и принять *другого*. Барнабе (Умнику) двадцать два года, но из-за невыясненной врожденной проблемы его умственное развитие остановилось на уровне трехлетнего ребенка (то есть это снова четвертая вариация образа *другого* — герой с особенностями развития). После смерти матери отец сдал Умника в психоневрологический интернат, где его накачивали лекарствами, пока младший брат Клебер не забрал его оттуда и не увез в Париж. Клеберу семнадцать, но волею судьбы именно он дол-

жен взять на себя обязанности и ответственность старшего. Взрослым человека делает не возраст, а способность принимать решения и нести за них ответственность: Клеберу, поступающему в колледж, приходится весьма непросто, но мысль о том, чтобы вернуть Умника в интернат, для него недопустима.

Умник — *другой*: своим поведением, речью, самим присутствием он постоянно проверяет окружающих на человечность, выводит их из зоны комфорта. Если бы подобным образом вел себя ребенок, это вызывало бы умиление и понимание, но привычные рамки сдвинуты — ребенок заключен в теле взрослого мужчины, и это становится испытанием для всех. Студенты, у которых братья снимают комнаты, поначалу опасаются Умника, но постепенно он оказывается едва ли не центром их микромира, что проявляется особенно ярко, когда его ненадолго вновь увозят в интернат. События, связанные с интернатом, становятся кульминацией романа, пиком напряжения и лакмусовой бумажкой — ими проверяется каждый из героев.

Отношение к самому Барнабе лучше всего передает его диалог с Корантемом — одним из соседей-студентов — о плюшевом кролике Умника, которого тот считает живым:

— Почему люди такие злые с месье Крокролем?

Не первый раз у Корантена душа переворачивалась от слов Умника. Прежде чем ответить, он отвернулся и вытер глаза.

— Понимаешь, они... не то что злые... Просто они не понимают месье Крокроля. Он не такой... совсем не такой, как они. У него длинные уши и... и усы. В общем, он с виду кролик, но...

— Но говорящий, — помог ему Умник.

— Вот именно. Людей это удивляет... и пугает.

Месье Крокроль — отражение Барнабе, его двойник. Умник смотрит на мир глазами ребенка, ему непонятны условности и этикетные нормы, выходящие за рамки простого приветствия и благодарности. Он живет в черно-белом мире, где не надо быть плохим, а надо — хорошим; отношения с Умником любую ситуацию сводят к этой оппозиции. И

именно это становится главным испытанием для окружающих: социальные условности и этикетные нормы зачастую маскируют низменные человеческие качества. «С Умником надо говорить честно и просто» — потому что все, что нельзя доступно объяснить человеку с сознанием трехлетнего ребенка, на поверку оказывается ложью и самооправданием. Разумность человека не тождественна объему усвоенных знаний: что-то Барнабе подмечает гораздо тоньше и точнее своих «нормальных» соседей — поэтому Энцо и говорит Клеберу, что никогда еще не встречал человека умнее его брата. Мюрай очень тонко показывает, как герой, попав из интерната в благоприятную и доброжелательную среду, обретя друзей и поддержку, вдруг начинает развиваться, прогрессировать. Он *другой* и всегда будет таким, однако эволюция героя несомненна. Не случайно в финале месье Крокроль символически «умирает», чтобы потом «воскреснуть»:

— Скажи, ты когда-нибудь умрешь?

— Нет, — ответил месье Крокроль. — Это необязательно.

Умершего близкого человека (маму Барнабе и Клебера) и пропавшего друга нельзя никем заменить, справиться с утратой получается не у всех и не всегда. Но если смотреть на мир глазами ребенка, оказывается, что смерти нет, это просто одна из условностей взрослого мира, которой можно пренебречь.

Взаимодействие с *другим* — ключевой вопрос прозы Мари-Од Мюрай — предполагает наличие проблемы понимания, то есть рассматривается прежде всего в социальном, а не онтологическом отношении. *Другие* герои Мюрай принимают себя и свое бытие в мире; сложности возникают с принятием в обществе и выстраиванием коммуникации. Но ведь любой человек — *другой* по отношению к исходному субъекту, будь то автор или его герой. Никакое, даже самое «нормальное», сознание не может быть тождественно сознанию исходного субъекта. И здесь возникают понятия *эмпатии* и *сочувствия* из феноменологии Гуссерля: Умник — *другой* — изначально присутствует в субъективных переживаниях окружающих как чуждый, но по-

нять его оказывается возможным, поскольку его сознание имеет нечто общее с сознанием каждого персонажа. Просто кто-то из них оказывается способным к интенциональности — направленности собственного сознания на нечто внешнее по отношению к себе, а кто-то — нет.

Проблема *другого* находит свое отражение, реализуясь в связи с несколькими персонажами, и в романе «Мисс Черити» (2008, на русском языке — 2017). Главная героиня — Черити Тиддлер — немного странная девочка из приличной семьи, растущая на рубеже XIX—XX веков без братьев и сестер, а фактически и без внимания родителей и заполняющая пустоту вокруг и внутри себя чтением, изучением естественных наук и многочисленными животными, подобранными в окрестностях их большого дома. Прототипом героини стала писательница и художница Беатрис Поттер, чьими сказочными историями зачитывались дети начала XX века. Некоторые биографические детали сказочницы нашли почти буквальное отражение в романе. Ферма Хилл-Топ в Озерном крае в тексте становится Дингли-Белл; сын издателя героини Маршалл Кинг делает предложение мисс Черити, получает поначалу согласие, но свадьба расстраивается. Беатрис Поттер также должна была выйти замуж за сына издателя Фредерика Уорна — Нормана Уорна, однако он умер от лейкемии...

Мюрай создает потрясающий многослойный постмодернистский текст в облике классического английского романа воспитания, что неоднократно подмечалось критиками. Е. Погорелая в обзоре на портале «Среда» приводит аллюзии на Джейн Остин, Шарлотту Бронте, Бернарда Шоу, но больше всего — Оскара Уайльда и Чарльза Диккенса: «От первого автор берет искрометные диалоги, неподражаемый английский юмор (Черити спрашивает, как ей назвать кролика, няня Табита советует: “Назовите Паштетом. Пусть привыкает”), парадоксальный, но счастливый финал. А от последнего — несколькими штрихами воссозданную атмосферу дома викторианской Англии, для которой страшные сиротские приюты, зловещие работные дома, женское безумие и юношеская смерть от чахотки были обычным делом» [Погорелая]. Отмеченные Погорелой аллюзии несомненны (а Оскар Уайльд и Бернард Шоу и вовсе выведены

в романе в качестве героев), но кроме них совершенно очевидно влияние имевших мировую славу в начале XX века «Маленьких женщин» Луизы Олкотт и поэзии Уильяма Вордсворта. В самом начале «Мисс Черити» читатель узнает, что у героини должно было быть две старших сестры, но они умерли в младенчестве. Тем не менее она остро ощущает собственную связь с ними, проявляющуюся то в виде почти болезненной привязанности, то в виде страхов. Это прямая отсылка к стихотворению Вордсворта «Нас семеро»:

«А сколько братьев и сестер
В твоей семье, мой свет?»
Бросая удивленный взор,
«Нас семь», — дала ответ.

«И где ж они?» — «Ушли от нас
В далекий Конвей двое,
И двое на море сейчас.
А всех нас семь со мною.

За нашей церковью в тени
Лежат сестренка с братом.
И с мамой мы теперь одни
В сторожке с ними рядом».

«Дитя мое, как может вас
Быть семеро с тобою,
Коль двое на море сейчас
И на чужбине двое?»

«Нас семь, — ответ ее был прост, —
Сестра моя и брат,
Едва войдешь ты на погост —
Под деревом лежат».

(перевод И. Меламеда)

Перед нами то же детское отношение к смерти, что у Барнабе в «Умнике». Если в мире взрослых «все поправимо, кроме смерти», то в сознании ребенка смерть становится одной из форм бытия, умерший человек не перестает существовать.

На рубеже XIX—XX веков девочка рождается с четко определенной социальной ролью. Ее удел — семья, возмож-

ные увлечения — живопись и музыка, все остальное или неприлично, или прерогатива мужчин. Интерес к науке — не более чем блажь, которая еще допустима в детстве, но совершенно неуместна у юной леди. Девочка открывает для себя большой мир, не ограничивающийся стенами ее комнаты: «Мир вокруг меня, казавшийся раньше мертвым и иссохшим, как кости из книги пророка Иезекииля, был на самом деле полон жизни. В заброшенном саду позади нашего дома таились сокровища: птичьи гнезда и кротовые норки, муравейники и пруд с головастиками». Примечательно, что «Мисс Черити» вышла в свет практически одновременно (разница — меньше года) с романом Жаклин Келли «Эволюция Келпурнии Тейт» (2009), и книги эти имеют множество пересечений: общее время действия (но не место — героиня Мюрай живет в Англии, а героиня Келли — в Техасе, США), интерес подрастающих героинь к науке, знакомство с возмутительной и опасной новинкой — «Происхождением видов» Ч. Р. Дарвина, неприятие родителями увлечений девочек. «Ну почему, почему я не родилась мальчишкой!» — неоднократно восклицают про себя и вслух обе героини, на которых наложено слишком много условностей и ограничений. Приметы времени щедро рассыпаны по тексту романа. Уже решив написать свою первую историю, героиня идет в книжный магазин, чтобы впервые увидеть художественные книги, изданные специально для детей, — в то время они были далеко не в каждой семье, даже обеспеченной: «Так я познакомилась с Алисой-Упрямицей, которая играла со спичками и сгорела дотла; с Гаспаром-Капризулей, который три дня отказывался есть суп, а на четвертый превратился в скелет и умер; с Ирмой-Грубиянкой, которая лупила няню и окончила жизнь на помойной куче; а еще с Бобби-Егозой, который так раскачивался на стуле, что, свалившись с него, раскроил череп о паркет». Речь здесь идет о книге Генриха Гофмана «Степка-Растрепка», состоящей из назидательных стихотворений, в каждом из которых провинившегося сорванца ждет жестокая кара. Книга имела огромный успех в Европе и России, многократно переиздавалась и считалась классикой детской литературы.

Черити Тиддлер ощущает себя *другой* и сознательно избирает этот путь, понимая, каких жертв он от нее по-

требует. Но проблема *другого* в романе Мюрай связана не только с образом главной героини; автор не сводит все к роману о «лишнем человеке» и его обретении места в жизни. *Другими* с точки зрения общества являются и Филипп Бертрам — умирающий от чахотки задумчивый юноша, и Кеннет Эшли, избравший неприличную, постыдную профессию актера, и, конечно, Оскар Уайльд, образом которого Мюрай продолжает тему нетрадиционной сексуальной ориентации, впервые заявленную в романе «Oh, boy!». Постановки пьес Уайльда, в которых играет Кеннет Эшли, оказываются в центре внимания публики (и тем самым автор показывает двуличие высшего общества — театр считают низким и неприличным и тем не менее спектакли смотрят, обсуждают, интересуются), и фигура автора играет в ее беседах отнюдь не последнюю роль. Мужеложцу прочат тюрьму или каторгу — которую он и получает стараниями лорда Квинсбери, отца своего возлюбленного Альфреда Дугласа, — его образ вызывает неизменное осуждение, но и неподдельный интерес.

Тема гомосексуализма как социального антистатуса стала одной из центральных в романе «Oh, boy!» (2000, на русском — 2006, 2015) — наиболее известной книге писательницы, получившей самое большое число литературных наград. Здесь снова работает любимый прием Мюрай: взрослые проблемы даны глазами ребенка, который воспринимает их без условностей, клише и стереотипов. Трое детей Морлеван — четырнадцатилетний Симеон, восьмилетняя Моргана и пятилетняя Венеция — остаются без родителей и остро чувствуют потребность друг в друге, в семье, тщетно, но настойчиво пытаются удержать рассыпающуюся прошлую жизнь. Старший ребенок (тоже *другой*, как это обычно бывает у Мюрай, — особо одаренный, заканчивающий школу на три года раньше) автоматически принимает на себя функции взрослого, пытается заменить родителей для младших. Его детство заканчивается стремительно. Отныне надежда на нормальную жизнь у детей связана со старшим единокровным братом Бартельми и сводной сестрой Жозианой, которых они никогда прежде не видели — но предпочитают

их родственную опеку любым другим возможным вариантам. Потому что, как гласит придуманный Симеоном девиз, — «Морлеван или смерть!».

Мюрай показывает эволюцию двадцатидвухлетнего гомосексуалиста Бартельми, который за короткий срок из праздного и безответственного юнца превращается в заботливого брата, спасающего жизнь больному лейкемией Симеоону. Читатель наблюдает, как Барт постепенно открывает в себе то, чего он никогда прежде не чувствовал и не знал. Страница за страницей Мюрай поднимает острые и болезненные темы и при этом не опускается в депрессивность, мрак, нуар. Как научиться жить с осознанием того, что у близкого человека смертельная болезнь, как пережить утрату; почему в обществе мужчина, регулярно избивающий жену, считается нормальным, а человек нетрадиционной ориентации — нет? Должен ли врач сопереживать пациенту — где заканчивается профессиональная этика и начинаются человеческие взаимоотношения?

Мастерство Мари-Од Мюрай заключается в том, что, поставив такое количество острых и неудобных вопросов, ей удастся написать светлый роман со счастливым концом, и он не выглядит искусственным, натянутым, не кажется заигрыванием с читателем. Автор говорит о том, что важно для нее лично, понимая, что и читатель — всегда *другой*, и своими книгами она, говоря хайдеггеровским языком, занимается *вовлечением другого*, наведением мостов между разными, обычно с трудом соединяемыми берегами.

Литература

Лосев А. Ф. В поисках смысла (Из бесед и воспоминаний) // Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М.: Советский писатель, 1990. С. 14—67.

Погорелая Елена. 5 хороших романов для отпуска // Среда. 2017. 1 августа. URL: sredajournal/stil-zhizni/5-horochih-romanov-dlya-otpuska.

Шапинская Е. Образ Другого в текстах культуры. М.: Красанд, 2012.

Bibliography

Losev A. F. V poiskakh smysla (Iz besed i vospominaniy) [In Search of Meaning (From Conversations and Memoirs)] // *Losev A. F.* Strast' k dialektike: Literaturnie razmyshleniya filosofa [The Passion for Dialectics: A Philosopher's Literary Reflections]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1990. P. 14–67.

Pogorelaya Elena. 5 khoroshikh romanov dlya otpuska [5 Good Novels for Holidays] // Sreda. 1 August, 2017. URL: sredajournal/stil-zhizni/5-horochih-romanov-dlya-otpuska.

Shapinskaya E. Obraz Drugogo v tekstakh kultury [The Image of the Other in the Texts of Culture]. Moscow: Krasand, 2012.

Язык современной поэзии

Олег ФЕДОТОВ

«ЭПИЗОДЫ» ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА

Аннотация. Статья представляет собой анализ 12 текстов Вл. Ходасевича, которые поэт планировал издать отдельной книгой под условным названием «Белые стихи». Написанные практически подряд, они могут рассматриваться не просто как циклическое единство произведений на основе жанрового и метрического сходства, но и как своеобразный супертекст, представляющий собой последовательное описание нескольких эпизодов пореволюционной эпохи с попутным раскрытием их символического значения. В процессе анализа автор раскрывает жанровый и метафорический потенциал стихотворений и восстанавливает их возможные контекстуальные связи.

Ключевые слова: Вл. Ходасевич, А. Блок, эпизоды, метрическая доминанта, жанровое единство, цикл, лиро-эпическая поэма.

Олег Иванович ФЕДОТОВ, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы МПГУ. Сфера научных интересов — поэзия Серебряного века, литература русской эмиграции, метапоэтика. Автор ряда статей по указанной проблематике. Email: o_fedotov@list.ru.

25–28 января 1918 года датируется стихотворение Ходасевича с весьма характерным названием «Эпизод», определяющим жанровое своеобразие обособленной группы пространных лиро-эпических повествований о каком-либо поразившем воображение поэта случае в сочетании с размышлениями «по поводу». Их циклизация зиждется на общности тематических мотивов и метрической доминанте. Практически все они написаны эпическим белым¹ пятистопным ямбом в чистом виде или с эпизодическим вкраплением стихов меньшей и, в основном, большей стопности. Хронологически вместе с «заглавным» «Эпизодом» они выстраиваются в следующий ряд: 1) «Часовня», 4 декабря 1904; 2) «Сон», 11 сентября 1914-го, Москва; 3) «S. Pario», июнь 1911-го — декабрь 1915 года; 4) «Пыль. Грохот. Зной. По рыхлому асфальту...», <1914?–1922>; 5) «Эпизод» («...Это было...»), 25–28 января 1918; 6) «Полдень», 19 апреля — 1 мая 1918-го; 7) «Встреча», 13 мая 1918 года; 8) «2-го ноября», 20 мая — 1 июня 1918-го, 9) «Обезьяна», 7 июня 1918-го, 20 февраля 1919-го; 10) «Дом», 2 июля 1919-го — 1920 год; 11) «Музыка», 15 июля 1920 года; 12) «Сумерки», 5 ноября 1921-го.

Как нам предстоит убедиться, все эти достаточно разнообразные тексты отчетливо циклизуются на основе единства лирического сюжета, хронотопа, лиро-эпического субъекта, жанровой ориентации и — более всего — версификационных параметров. Цикл этот имел, кстати, шанс получить обобщающее название². Образцом могли послужить прецеденты, созданные Пушкиным («...Вновь я посетил...», «Сцены из “Фауста”» и др.) и Блоком («Вольные мысли»).

¹ Исключение составляют три текста, прорифмованных полностью («Часовня», «S. Pario», «Сумерки»), и один — частично («Пыль. Грохот. Зной. По рыхлому асфальту...»).

² Во всяком случае четыре стихотворения из нашей подборки («Полдень», «Встреча», «Обезьяна» и «Дом») были опубликованы в парижской газете «Возрождение» под общим заглавием «Белые стихи» [Ходасевич 1927].

Выделенные нами стихи могут рассматриваться не просто как совокупность циклизующихся произведений, но и как своеобразный супертекст, представляющий собой последовательное описание нескольких эпизодов революционной эпохи с попутным раскрытием их глубинного символического значения.

2

Фронтальный анализ дюжины циклизующихся произведений целесообразно начать с «Эпизода» (№ 5), даже своим названием инициирующего замысел жанрово-тематического и вместе с тем метро-ритмического единства, занимающего промежуточное положение между лиро-эпическим циклом и поэмой.

Как и в пушкинском шедевре «...Вновь я посетил...», первый стих «Эпизода» «надорван» спереди, поскольку начинается многоточием и представляет собой противоположный тотальной ямбической каденции двухстопный хорей: «...Это было». Затем он как ни в чем ни бывало подхватывается ямбическими пятистопниками в экспозиции дальнейшего символического событийного ряда, которая внезапно обрывается глубоким анжамбеманом в 6-м стихе, что особенно примечательно, как раз после 5-й стопы:

...Это было
В одно из утр, унылых, зимних, вьюжных, —
В одно из утр пятнадцатого года.
Изнемогая в той истоме тусклой,
Которая тогда меня томила,
Я в комнате своей сидел один.

Здесь, на точке, фиксирующей исчерпанность события, логично было бы ожидать завершения очередного стиха. Но стих продолжается и после точки: прирастет еще одна стопа, 6-я, из-за чего стих членится более чем асимметрично. В результате образуется пауза, маркирующая перелом от экспозиции к завязке. Следующий период продолжает наметившуюся тенденцию к ритмико-синтаксической асимметрии, размещаясь между двумя анжамбеманами:

Во мне,
От плеч до головы, к рукам, к ногам,
Какое-то неясное струенье
Бежало трепетно и непрерывно —
И, выбежав из пальцев, длилось дальше,
Уж *вне* меня.

Очередная глубокая внутристиховая пауза прерывает плавное описание переживаемого лирическим героем духовного озарения. На этот раз она не только выделяет подчеркнутый курсивом предлог, но и предваряет наиболее драматические перипетии в разворачивании лирической темы: тревожное замешательство, лихорадочные попытки «остановить», «сдержать в себе» это самое «неясное струенье», вырвавшееся наружу, и горестное признание в неспособности к волевым усилиям, о чем сигнализируют в унисон скопление аномальных шестистопных строк, суперкоротких «довесков» в две и одну стопу, а также участвовавшие синтаксические «остановки»:

Я сознавал, что нужно
Остановить его, сдержать в себе, — но воля
Меня покинула. Бессмысленно смотрел я
На полку книг, на желтые обои,
На маску Пушкина, закрывшую глаза.
Все цепенело в рыжем свете утра,
За окнами кричали дети. Громыхали
Салазки по горе, но эти звуки
Неслись во мне как будто бы сквозь толщу
Глубоких вод...
В пучину погружаясь, водолаз
Так слышит беготню на палубе и крики
Матросов.
И вдруг — как бы толчок, — но мягкий, осторожный, —
И все опять мне прояснилось, только
В перемещенном виде. Так бывает
Когда веслом мы сталкиваем лодку
С песка прибрежного; еще нога
Под крепким днищем ясно слышит землю,
И близким кажется зеленый берег
И кучи дров на нем; но вот качнуло нас —
И берег отступает; стала меньше
Та рощица, где мы сейчас бродили;
За рощей встал дымок; а вот — поверх деревьев

Уже видна поляна, и на ней
Краснеет баня...

Описывается, действительно, ничем не примечательное событие, в буквальном смысле слова — *эпизод*. Лирический герой мысленно видит себя «со стороны» в одно из зимних выюжных утр 1915 года сидящим в собственной комнате и ощущающим некое «неясное струенье» сначала в себе самом, а потом и вовне. Это ощущение переживается подчеркнуто экзистенциально, с мистическим раздвоением личности, сквозь калейдоскоп житейских подробностей в экстерьере и интерьере, в сопровождении многочисленных уточняющих сравнений и параллелей.

При первом чтении текста «на вечере у Цейтлиных», как записано автором на экземпляре Берберовой, он вызвал «бурные восторги Вяч. Иванова (с воздеванием рук)». Потом, продолжает Ходасевич, «с этими стихами приставали ко мне антропософы. Это по-ихнему называется отделением эфирного тела. Со мной это случилось в конце <19>17 днем или утром, в кабинете. 25 янв<аря> написал целиком, днем, и тотчас за ним — “К Анюте”³. Один из самых напряженных дней в моей жизни. 28-го только отделал» [Ходасевич 2009: 392]. Речь, конечно, идет о дне — вернее, утре, — описанном в «Эпизоде». Однако важен не событийный план как таковой, а его восприятие лирическим героем и реципиентами. В сущности, Ходасевич воспроизводит нечто, подозрительно напоминающее клиническую смерть, как ее описывают «вернувшиеся» с того света пациенты.

Надо, впрочем, признать, что ощущение отлетающей в вечность души чрезвычайно волновало поэта всю жизнь, и он не раз пытался воплотить его; ярче всего — в цикле стихов о душе, написанных практически залпом и занимающих центральное место в «Тяжелой лире»: «Так бывает почему-то...» (25 сентября 1920), «К Психее» («Душа! Любовь моя! Ты дышишь...», 13 мая — 18 июня 1920), «Душа» («Душа моя — как полная луна...», 4 января 1921), «Психея! Бед-

³ Имеется в виду стихотворение «Анюте» («На спичечной коробке...»), 25 января 1917.

ная моя!..» (4 апреля 1921), «Искушение» (««Довольно! Красоты не надо...»», 4 июня — 9 июля 1921) и др.

«Эпизод» выделяется в их контексте тем, что в нем поэту удастся запечатлеть мельчайшие подробности описываемого преобразования, длившегося не более 15 секунд, и передать тончайшие нюансы и ощущения психологического и даже тактильного свойства.

Ритмика стихотворения, как мы уже видели, отличается бросающейся в глаза нервной неровностью, благодаря разностопности, длинному синтаксису, асимметрично заполняющим стихи неравновеликим речевым звеньям, насыщенности анжамбеманами и неупорядоченному разнообразию стиховых окончаний. Доминирующий пятистопный ямб насчитывает 59 стихов, что составляет 77,6%; на все остальные аномальные — укороченные и удлинённые строки, в том числе и хореический зачин (в сумме 17 стихов), — приходится, соответственно, 22,4%, то есть опять-таки близко к границе полиметрических форм. Синтаксическое членение текста также не способствует равномерной монотонии в развертывании голосоведения, которая обыкновенно свойственна напеву либо пафосно-ораторской речи. В данном же случае реализуется более уместная взволнованная интонация экстатического рассказа. Переносы и прочие внутристиховые паузы, непредсказуемо дробящие его в самых, казалось бы, неподходящих местах, производят тот же эффект. Чем они гуще, тем эмоциональнее звучит голос лирического героя, потрясенного происходящими с ним метаморфозами:

Самого себя

Увидел я в тот миг, как этот берег;
Увидел вдруг со стороны, как если б
Смотреть немного сверху, слева. Я сидел,
Закинув ногу на ногу, глубоко
Уйдя в диван, с потухшей папиросой
Меж пальцами, совсем худой и бледный.
Глаза открыты были, но какое
В них было выраженье — я не видел.
Того меня, который предо мною
Сидел, — не ощущал я вовсе. Но другому,
Смотревшему как бы бесплотным взором,
Так было хорошо, легко, спокойно.

И человек, сидящий на диване,
Казался мне простым, давнишним другом,
Измученным годами путешествий.
Как будто бы ко мне зашел он в гости.
И, замолчав среди беседы мирной,
Вдруг откачнулся, и вздохнул, и умер.
Лицо разгладилось, и горькая улыбка
С него сошла.
Так видел я себя недолго: вероятно,
И четверти положенного круга
Секундная не обежала стрелка.
И как пред тем не по своей я воле
Покинул эту оболочку — так же
В нее и возвратился вновь. Но только
Свершилось это тягостно, с усилием,
Которое мне вспомнить неприятно.
Мне было трудно, тесно, как змее,
Которую заставили бы снова
Вместиться в сброшенную кожу...

Обратим также внимание еще на три характерных особенности ритмики Ходасевича:

— усугубление эффекта дисгармонии, порождаемой несовпадением метрического и синтаксического членения текста, путем размещения в клаузульной части стихов преимущественно служебных слов;

— особенно резкий обрыв, «осаживание» интонации в паузах после укороченных стихов: «...Это было», «Глубоких вод...», «С него сошла»;

— усиление анжамбеманов графическим разделением строфы на две неравные части: «Краснеет баня. / Самого себя...» и «...снова / Вместиться в сброшенную кожу...».

3

Самый ранний опыт пятистопного ямба в рамках рассматриваемого цикла — стихотворное повествование о часовне, поставленной, вероятнее всего, в память о «великом / Грехе того, кто принял чин от Бога, — / Монаха, что в Святой четверг, в ночной тиши <...> в уединенной келье, / Убил того, с кем смертный грех творил...». Пятистопный ямб эпизодически разбавляется удлинненными

на стопу стихами, возмущающими плавную инерцию чередования графически невыделенных шестистиший (aBcaBc+DeFDeF) с контрастно альтернирующей каталектикой. Отчасти здесь можно усмотреть скрытый намек на дантовские терцины, весьма уместные для описания столь страшного преступления.

Как нам предстоит убедиться в дальнейшем, Ходасевич достаточно редко выдерживает равностопность, разбавляя доминирующий размер аномальными, более длинными или более короткими стихами. В данном случае на 35 пятистопников приходится 7 шестистопных стихов, что, кстати сказать, не позволяет рассматривать метрику «Часовни» как частный случай разностопных или тем более вольных ямбов. В аномальных стихах, за двумя исключениями, актуализируется пауза на цезуре:

В передраассветной мгле, туманным зимним утром...
Ползут немые тени, гаснут фонари...
И стены призрачны. / Как будто скоро рухнут...
И из домов выходят люди. Взор кидают...
Сегодня будет им / дорога нелегка...
Когда избавятся / от неразрывных пут...
Монахи, что в Святой / Четверг, в ночной тиши...

Примечательно, что в первом и третьем стихах цезурная пауза резонансно совпадает с синтаксической, во втором и четвертом, где она значимо отсутствует, ее роль принимает на себя не менее глубокая пауза между предложениями, на запятой и точке; в пятом — она приходится на промежуток между синтагмами, в шестом — на скопление пиррихий и, наконец, в седьмом — разрушает устойчивое словосочетание «Святой / Четверг», актуализируя логическим ударением сакральную семантику предцезурного определения.

В жанровом отношении стихотворение напоминает *балладу о страшном грешнике*. Повествование выдержано в суровых, сугубо объективных тонах. Лирический герой никак не обнаруживает своего присутствия ни во временном, ни в пространственном ракурсах изображаемых событий, если, конечно, не считать невольным вырвавшегося обращения к обобщенному «богомольцу» в финале. Здесь лирические эмоции вступают в противоречие с эпической

беспристрастностью. Обращают на себя внимание многочисленные подробности и детали при описании пейзажа, экстерьера и интерьера монастырской часовни, быта его обитателей и посетителей.

В первом фрагменте повествования «передразсветная мгла» сменяется «зимним утром», бегут «сегодня, завтра — день за днем» на протяжении жизни целого поколения. Действие происходит в ограниченном пространстве «высокой башни» «часовни», куда ежедневно «в чуть брезжащем рассвете», согласно легенде, покинув свои дома, идут прихожане, чтобы поставить свечу во искупление «греха того, кто принял чин от Бога, / — Монаха, что в Святой Четверг, в ночной тиши <...> Убил того, с кем смертный грех твоирил...». Повествование ведется неким обобщенным сторонним наблюдателем, ни в коей мере не персонифицированным, от неопределенного лица которого в заключение следует обращение к столь же абстрактному «богомольцу».

Так исподволь, в самом начале своего творческого пути, Ходасевич осваивает жанровую модификацию пространственных лиро-эпических, можно сказать, новелл, которые в 1918—1920 годы составят целый самостоятельный цикл.

4

Освоение нарративных возможностей пятистопного ямба явственно прослеживается и в стихотворении «Сон». В нем используется традиционный не только в поэзии, но и в прозе и даже в драме прием описания сновидения. Ходасевич описывает сон своего, если позволительно так выразиться, лиро-эпического героя, придавая ему символическое судьбоносное значение. На эпический сюжет со всеми его традиционными элементами: экспозицией, завязкой, перипетиями, кульминацией и развязкой — накладываются живые эмоциональные реакции увидевшего себя вчуже, со стороны, субъекта драматических переживаний и одновременно их интерпретатора. Присущая лирическому герою Ходасевича раздвоенность, раздельное сосуществование его тела и души, брэнной земной оболочки и воспаряющего к небесам духа ярче всего раскрываются в сновидении, если

традиционно рассматривать сон как временную смерть. Так, в тематически близком, а по сути дела одноименном стихотворении «Сны» душа «в безбрежных сновиденьях» без обиняков покидает тело, распростертое на кровати, обретая истинную свободу «в ином пределе», приблизительно так же, как если бы она расставалась с ним навсегда⁴. Однако именно в сюжете «Сна» эти мотивы находят оптимально пластичное выражение.

В экспозиционной части лаконично декларируются общий колорит увиденного («Все было *сине*»), время действия («Роща *вечерела*»), погодные и топографические подробности («*Черная земля / Болотами дышала. Стая уток / Неслась вдали*»), после чего в завязке появляются «две женщины седые», преграждающие путь герою, как некогда заступили путь Макбету явно предшествующие им три ведьмы. Среди деталей и перипетий сюжета отметим «костлявые руки», в которых незванные вещуньи «держали по лопате», узнавание и называние героя по имени («Обе / по имени меня назвали тихо / И стали рыть»), оцепенение героя, наблюдающего за их зловещими манипуляциями, и невозмутимость исполнительниц готовящегося погребения:

Я сделал шаг вперед
И обессилел, точно много верст
Уже прошел по кочкам и трясинам.
Так я стоял, а женщины все рыли,
Все рыли яму...
.....
«Сестры,
— Сказал я им. — Что роете? Могилу?» —
Старухи покачали головами.
«Нет, просто яму»...

О чем-то какие-то споры, томительная длительность работы и неожиданный ее конец с последующим призывом к нечистой силе «куда-то вдаль за рощу», страшный

⁴ О многочисленных примерах поэтического отождествления сна со смертью см.: [Жолковский 2000: 189—191].

отклик последней («и оттуда / Из-за стволов, раздался вой и визг, / И дикие ответили ей вопли, / Как будто толпы демонов кричали»). В этот кульминационный момент доведенный до иступления лирический герой «голосом отчаянья и веры» взывает: «“Сюда, ко мне, на помощь, / Вы, силы светлые! Я здесь!”» Развязка в высшей степени неожиданна, поскольку исходит от контролирующего сознание лирического героя поэта, обращающего фантазмагорическое сновидение в невинную насмешку:

И вот,
Оттуда ж, из-за рощи, мне в ответ,
Как глупому актеру, что играет
Перед пустым театром, — раздались
Бессильные, глухие голоса
И жидкие аплодисменты...

Осталось только горестно выдохнуть: «Боже!..»

Интертекстуальные связи стихотворения просто необозримы: среди своих предшественников Ходасевич мог бы назвать и Данте, и Шекспира, и Лесажа, и Гофмана, и Пушкина, и Погорельского, и Гоголя, и Достоевского, и Сологуба, и всех остальных своих современников, не избежавших эпидемии демономании, поразившей, с легкой руки Врубеля, весь Серебряный век. Среди версификационных особенностей «Сна» отметим три основных:

— абсолютную выдержанность пятистопного бесцезурного ямба;

— отсутствие альтернанса холостых клаузул, с явным преобладанием женских, склонных к беспорядочному накоплению, изредка прерываемому неожиданным мужским пуантом;

— насыщенность внутристиховыми паузами, анжамбеманами (26 на 44 стиха!), недвусмысленно прозаизирующими текст.

5

Стихотворение «S. Plagio» («И все смотрю на дальние селенья...»), датированное июнем 1911 — декабрем 1915,

относится к «итальянскому» циклу. Наделенное рифмой, оно выламывается из контекста «белых стихов», но, будучи тесно связано с ними в метрическом и жанрово-тематическом отношении, может быть в порядке исключения рассмотрено как законный компонент цикла. Оно состоит из трех астрофических абзацев: двух, написанных пяти-, и одного — шестистопным ямбом, соответственно, насчитывающих 16, 12 и 4 стиха. Все они, кстати говоря, имеют внутренне упорядоченную структуру, которая могла бы образовать полноценные катрены⁵ охватной и смежной рифмовки: Я5(АbbA|CddC|EffE|GhhG + aBBa|cDDc|eFFe) + Я6(AAbb).

Заголовок, скорее всего, апеллирует к популярному в Италии святому, явившему всей своей жизнью пример аскетического бытия, подвижнического труда на лоне природы («и наконец, на склоне долгих дней, / Кончины честной и спокойной»), — или, возможно, к построенно-му в его память храм в Кремоне.

Членение на абзацы обусловлено сменой кадров в движении лиро-эпической темы. Первый кадр можно рассматривать как экспозицию с характерными элегическими интонациями: «И все смотрю на дальние селенья, / На домики, бегущие к реке... / Не выразить на бедном языке / Души моей тяжелого волненья. / Как хорошо! Как чисты и прекрасны / Вон тех людей свободные труды, / Как зелены их мирные сады, / Как сладок их удел однообразный...» Финальный, шестнадцатый, стих первого абзаца нарушает это однообразие как в тематическом (смерть в конце жизни), так и в ритмическом (синкопа от укороченного на стопу стиха) отношении.

Отбивка горизонтальной чертой отделяет первый абзац от второго, где на смену объективному описанию реалий, вызвавших лирическое переживание, приходит собственно субъективная медитация. О смене кадров, кроме отбивки,

⁵ В черновом варианте первый абзац был разбит на катрены и графически.

сигнализирует и контрастная каталектика; катрены типа AbbA уступают место своим антиподам — aBBa:

Ей, Господи! За что же мне Ты дал
Мой ум раба, лукавый и мятежный,
И мой язык, извилистый и нежный,
И в сердце яд, и в помысле кинжал?
Кто скажет мне, зачем на утре дней
Изведаль я кипенье винной пены,
Минутных жен минутные измены
И льстивое предательство друзей?
Зачем, как труп, в огнях игорных зал
Над золотом я чахнул боязливо
И в смене карт забвенья ласке лживой
Скудеющую душу доверял...

Переход к заключительному абзацу осуществляется далее весьма оригинально. Продолжая череду риторических вопросов анафорическим союзом «зачем...», между прочим, даже без ожидаемого пропуска строки, поэт обрывает ее многоточием и, сломав на первом же стопоразделе, многозначительно меняет монтажный план вместе с размером и способом рифмовки. Пятистопный ямб оборачивается шестистопным, а охватная рифмовка — смежной:

Зачем...

Но вот пахнул морской туманный запах,
И два священника в широкополых шляпах
Проходят мимо. Звон. Вечерня началась.
И в гору медленно они бредут, крестясь.

Наблюдая медленное восхождение священнослужителей «в гору» — по дороге к храму — и внимая колокольному звону, призывающему к вечерне, лирический герой не просто предается благочестивым помыслам, но вдобавок наверняка вспоминает об идеале совершенно другой, по сравнению с собственной греховной молодостью, жизни Св. Иллариона. Метрическая композиция стихотворения, таким образом, органично сопряжена с развертыванием лирической темы и архитектурной стихотворения.

Отчетливым продолжением «Сна» представляется стихотворение «Пыль. Грохот. Зной. По рыхлому асфальту...»,

датированное 1914—1922 годами. Начатая параллельно со «Сном», работа над ним продолжалась до конца длительного периода увлечения пространными повествовательными «эпизодами», написанными белым «английским» ямбом. Правда, произведение оказалось невостребованным, текст его сохранился среди «Незаконченных отрывков и набросков». «Случай», увиденный и запечатленный поэтом, вполне мог предстать ему в сновиденье; по своей структуре он сродни разобранному ранее эпизоду № 2.

Стихотворение потрясает своей поистине глобальной символикой. Живописуется безобразная, безотрадная картина разрухи некоего абстрактного города, сквозь который идет женщина на сносках, бредущая, говоря обобщенно, по юдоли земной: «Пыль. Грохот. Зной. По рыхлому асфальту, / Сквозь запахи гнилого мяса, масла / Прогорклого и овощей лежалых, / Она идет, платочком утирая / Запекшиеся губы». Крупным планом выделяется ее живот, повторяющий очертания неба: «...живот / Под сводом неба выгнулся таким же / Высоким круглым сводом».

Умозрительно изображается и то, что происходит внутри нее. Всего примечательнее описание спящего, заметим, «предвечным сном» плода: «Там, во тьме / В прозрачно-мутной, первозданной влаге, / Морщинистый, сомкнувший плотно веки, / Скрестивший руки, ноги подвернувший, / Предвечным сном покоится младенец / — Вниз головой». Нельзя не обратить внимание на многозначительную замену напрашивающегося глагола «спит» на «покоится», который диалектически соединяет жизнь — вернее, рождение — со смертью. Не менее существенно и в высшей мере концептуально значимо мироощущение будущей матери:

В ней же
Все запрокинулось, все обратилось внутрь —
И снятся ей столетий миллионы,
И слышится умолкших волн прибой:
Она идет не площадью стесненной,
Она идет в иной стране, в былой.
И призраки гигантских пальм, истлевших
Давным-давно глубоко под землей,
И души птиц, в былой лазури певших,
Опять, опять шумят над головой.

В пятистопном бическом тексте стихотворения единственный стих, оказавшийся на стопу длиннее остальных, выделенный к тому же внутристиховой анафорой, подчеркивает в логическом отношении переломный климакс: «Все опрокинулось, все обратилось внутрь...», после чего героиня погружается в провиденциальный сон. Оказывается, все, что происходит, что ожидает ее в недалеком будущем, уже много раз было, повторялось, повторяется и повторится неоднократно впредь. Она, получается, — не просто мать, но мать всего человечества.

В шестом эпизоде, обозначенном не слишком содержательным заголовком «Полдень», описываются два воспоминания, наплывающие друг на друга, совсем как два снимка на один кадр в стихотворении «Соррентинские фотографии» («Воспоминанье прихотливо...»), датированном 5 марта 1925 года, Sorrento — 27 февраля 1926-го, Chaville⁶.

В первой части стихотворения лирический герой представляет себя завсегдатаем бульвара, скорее всего московского, сидящим на скамье рядом с копошащимся в песочнице малышом и воспринимающим привычный шум в бесконечной временной перспективе, после чего на вторую часть самым естественным образом наплывает венецианский полдень с сидящей на такой же скамейке барышней.

В экспозиции ни о каких происшествиях, в сущности, речь не идет. Фиксируется место (бульвар) и время (полдень) почти отсутствующего действия, но, в основном, происходит презентация созерцающего и рефлектирующего героя, способного «смотреть в себя» «как бы обратным взором»⁷, уноситься воображением в прекрасное прошлое, наблюдая за беспечной возней детишек, воскрешать в памяти такой же полдень в Венеции в пору собственного детства. Недаром он чувствует себя раздвоившимся, влюбившимся в свое отражение мифическим

⁶ Подробный анализ этого стихотворения см.: [Федотов: 109—115]

⁷ Или, можно сказать, как в «Эпизоде», «со стороны».

персонажем, который, осознав безнадежность постигшей его страсти, добровольно отказывается от жизни: «И так пленительна души живая влага, / Что, как Нарцисс, я с берега земного / Срываюсь и лечу туда, где я один, / В моем родном первоначальном мире, / Лицом к лицу с собой, / потерянным когда-то — / И обретенным вновь...» Удивительным образом он сближается с еще не родившимся младенцем в стихотворении №4 — можно сказать, прологе дальнейшего повествования. «Полдень» завершается парадоксальным вопросом, подчеркивающим полную темпоральную относительность событийного плана: «...И еле внятно / Мне слышен голос барышни: “Простите, / Который час?”»⁸

6

Второй по времени написания отрывок «Белых стихов» назывался «Встреча». Согласно авторской помете на экземпляре Берберовой, стихотворение было написано «По заказу М. А. Осоргина для “итальянского” номера газеты “Власть народа”» [Ходасевич 2009: 395]. «Англичанка, впрочем, была в 1911 г., как и все прочее» [Ходасевич 2009: 395]. Ассоциативно невинный вопрос девушки, завершающий двустопным стихом повествовательный дискурс «Полдня», порождает новое воспоминание о Венеции, но уже не из детства, а из юности, о встрече с прекрасной англичанкой.

По уже установившемуся стандарту в приступе обозначается время, место действия и довольно подробно описывается ситуация, столь поразившая воображение поэта:

⁸ Этот вопрос звучит едва ли не в одном типологическом ряду с мандельштамовской миниатюрой «Нет, не луна, а светлый циферблат...»: «И Батюшкова мне противна спесь: / Который час, его спросили здесь, / А он ответил любопытным: вечность!» и с пастернаковским стихотворением «Про эти стихи»: «Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?»

В час утренний у Santa Mergherita
Я повстречал ее. Она стояла
На мостике, спиной к перилам. Пальцы
На сером камне, точно лепестки,
Легко лежали. Сжатые колени
Под белым платьем проступали слабо...
Она ждала. Кого? В шестнадцать лет
Кто грезится прекрасной англичанке
В Венеции? Не знаю — и не должно
Мне знать того. Не для пустых догадок
Ту девушку припомнил я сегодня.

Как видим, сквозь дымку воспоминания проступает реальный «сегодняшний» временной план, в котором пребывает сидящий на бульварной скамье рефлектирующий герой «Полдня». Из-под мягких полей «панамской шляпы» из прошлого проецируется волшебный «синий / И чистый взор», напоминающий «те воды свежие, что пробегают / По каменному ложу горной речки, / Певучие и быстрые... Тогда-то / Увидел я тот взор невыразимый, / Который нам, поэтам, суждено / Увидеть раз и после помнить вечно».

В финальной части повествования, возвращаясь домой и «Ощупью взбираясь / По лестнице», юный герой называет «свое волнение» «влюбленностью», подлинное же его осмысление приходит позже: «Но *теперь* я знаю, / Что крепкого вина в тот день вкусил я — / И чувствовал еще в своих устах / Его минутный вкус. А вечный хмель / Пришел *потом*». Под «вечным хмелем», скорее всего, подразумевается неизбывная одержимость поэзией и красотой.

Следующий «эпизод» становится составной частью общего повествования только благодаря точно обозначенной дате описываемого события, отнюдь не совпадающей, однако, с датой написания произведения, но вынесенной в заголовок: «2-го ноября». Речь, понятное дело, идет о 8-м дне после октябрьского переворота в Москве, по старому, разумеется, стилю, когда люди впервые «повыползли из каменных подвалов / На улицы». Описываются очень подробно, с точными достоверными деталями более чем реальные события, свидетелем которых был автор-повествователь.

Впрочем, они так же, как и в предыдущих «эпизодах», сопровождаются модальностью воспоминания единого для всего цикла рефлектирующего героя, извлекающего эти подробности из самого себя «как бы обратным взором». Весь текст распадается на четыре графически обособленных тирады, причем абзацное членение порой асимметрично рассекает шестистопный ямб после пятой стопы: «И мальчику я поклонился тоже. / Дóма...» Первая, самая объемная тирада заключает в себе уже привычную нам экспозицию, которая вводит реципиента в суть дела: «Семь дней и семь ночей Москва металась / В огне, в бреду». Цифра «семь», скорее всего, дважды упоминается не случайно: контрастно она соотносится с библейскими семью днями сотворения мира, а «грубый лекарь», самозванно присвоивший себе prerogative Создателя, вместо того, чтобы сотворить новую жизнь, покусается на ее прекращение, «щедро» пуская кровь. Агонизирующая Москва, однако, выжила и «к утру / Восьмого дня <...> очнулась».

Далее дается развернутая панорама пробуждения жизни: из «каменных подвалов» выползают люди, «на задний двор, к широкой луже крысы / Опасливой выходят вереницей», зеваки рассматривают «пробоины в домах», «сбитые верхушки башен», «считают на стенах следы скользнувших пуль», «у лавок» выстраиваются «длинные хвосты» очередей. Повсюду торчат обрывки проволоки, под ногами хрустит битое стекло... На все это безобразие «желтым оком / Ноябрьское негреющее солнце / Смотрело вниз, на постаревших женщин / И на мужчин небритых. И не кровью, / Но горькой желчью пахло это утро». Первая часть повествования завершается описанием по-человечески понятных поисков родных и близких: «из конца в конец, / От Пресненской заставы до Рогожской / И с Балчуга в Лефортово, брели, / Теснясь на тротуарах, люди. Шли проведать / Родных, знакомых, близких: живы ль, нет ли?» Узелки в руках некоторых из них «с убогой снedyю» напоминают совсем другое время: «Так в былые годы / На кладбище москвич благочестивый / Ходил на Пасхе — красное яичко / Съесть на могиле брата или кума...» Снова синтезируются окказиональные антонимы, снова жизнь смыкается со смертью: как всегда, соединяется несоединимое: только что разыгравшая-

ся социальная трагедия и светлый праздник Воскресения Господня.

Во второй тираде автор-повествователь, повинуюсь христианскому долгу, тоже спешит проведать своих друзей: «Узнал, что живы, целы, дети дома, / — Чего ж еще хотеть?» По дороге домой он заглянул к своему соседу-столяру Петру Иванычу, как раз завершающему соответствующий моменту труд: «Мой приятель / Заканчивал работу: красный гроб». Обменявшись красноречивыми взглядами и жестами, они расстаются.

Не менее символичное событие, оставляющее просвет и надежду на будущее, запечатлено в третьей тираде. Дети выпускают из плетеной корзины пару белых голубей; обрета свободу, птицы устремляются в небо. «Вослед им дети / Свистали, хлопали в ладоши... Лишь один, / Лет четырех бутуз, в ушастой шапке, / Присел на камень, растопырил руки, / И вверх смотрел, и тихо улыбался. / Но, заглянув ему в глаза, я понял, / Что улыбается он самому себе...»

Далее выясняется, что, возможно, это тот самый малыш, который сосредоточенно ковырял песок рядом с лавкой погруженного в себя субъекта лирического переживания в «Полдне», и тот самый младенец, который готовился к своему рождению в утробе матери в стихотворении «Пыль. Грохот. Зной. По рыхлому асфальту...»; парадоксальным образом он меняется с ними местами. Его загадочная улыбка есть знак «той непостижной мысли, что родится / Под выпуклым, еще безбровым лбом». Его наивное и одновременно всеобъемлющее сознание сквозь биенье собственного сердца объемлет все и вся, или, скажем иначе, — все то, что было доступно лишь пушкинскому пророку, — в частности, «движение соков, рост» (добавим: и «неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье»). Вот почему «среди Москвы, / Страдающей, растерзанной и падшей, — / Как идол маленький, сидел он, равнодушный, / С бессмысленной, священной улыбкой», вот почему он устаивается от повествующего равновесного со святыней поклона.

Четвертая часть повествования представляет собой не что иное, как краткий эпилог. Автор-повествователь, вер-

нувшись, наконец, домой, «выпил чаю, разобрал бумаги <...> И сел работать». Но... продолжения не последовало: «...впервые в жизни / Ни “Моцарт и Сальери”, ни “Цыганы” / В тот день моей не утолили жажды». Прав, наверное, был Тютчев, заключивший: «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые...» До ученых ли занятий поэту, если Апокалипсис на дворе?

7

Следующая глава субцикла реализует воспоминание рефлектирующего героя о встрече с обезьяной. В зачине довольно подробно излагаются обстоятельства очередного символического события:

Была жара. Леса горели. Нудно
Тянулось время. На соседней даче
Кричал петух. Я вышел за калитку.
Там, прислонясь к забору, на скамейке
Дремал бродячий серб, худой и черный...

.....
Выше, на заборе,
Сидела обезьяна в красной юбке
И пыльные листья сирени
Жевала жадно.

Серб просит воды, чтобы напиться и напоить обезьянку. Поза пьющего животного парадоксальным образом напоминает Ходасевичу позу Дария, который, должно быть, так же стоял, «припадая / К дорожной луже, в день, когда бежал он / Пред мощною фалангой Александра». Утолив жажду и смахнув со скамьи блюдо, обезьяна неожиданно «привстала / И — этот миг забуду ли когда? / — Мне черную, мозолистую руку, / Еще прохладную от влаги, протянула...» Потрясение автора-повествователя можно понять: «ни одна рука» красавиц ли, поэтов, вождей народов, с которыми приходилось ему встречаться, «такого благородства очертаний / Не заключала», а главное — никто в его глаза «не заглянул так мудро и глубоко».

Почему встреча с обезьяной так взволновала рассказчика? Заметим, что вначале о ней говорится как о существе по

крайней мере равновеликом человеку, отсюда — соответствующие атрибуты («в красной юбке», «макая пальцы в воду», «ухватила двумя руками блюдо», «касался подбородок», «над теменем лысеющим», «черную, мозолистую руку») и сравнения (с Дарием, красавицами, поэтами и вождями народов), и только в финале первой тирады все становится на свои места, когда она возвращается в царство животного мира, получив подобающее, впрочем тоже оксюморонное определение («нищий зверь»). Тем сильнее оглушительный эффект от ее мудрого взгляда, пронзившего лирического героя «до глубины души»:

Глубокой древности сладчайшие преданья
Тот нищий зверь мне в сердце оживил,
И в этот миг мне жизнь явилась полной,
И мнилось — хор светил и волн морских,
Ветров и сфер мне музыкой органной
Ворвался в уши, загремел, как прежде,
В иные, незапамятные дни.

Удивительным образом «хор светил и волн морских», не говоря уже об «органной музыке» «ветров и сфер», заставляет вспомнить об учении античных философов (Пифагора, Платона и Аристотеля), о лермонтовском «Демоне», снова о пушкинском «Пророке», о лирике Боратынского и Тютчева, а также о многих других образцах высокой поэзии философского звучания⁹. В который уже раз Ходасевич приглашает нас сопоставить элементарное мышление то человеческого эмбриона, то ребенка, то — в данном случае — человекообразного существа, обезьяны с общим, не подвластным ни эволюции, ни истории разумом всего человечества!

После краткого сообщения об уходе бродяги-серба с его необычайным компаньоном, разместившегося

⁹ Из всех многочисленных исследований в этой области наиболее масштабным выглядит эссе А. Жолковского «Две обезьяны, бочка злата...», в котором выстраивается грандиозный гипертекст мотива обезьяны в сопоставлении с человеком, начиная со стихотворения Ходасевича [Жолковский 2001: 202—214].

в 8-строчной второй тираде, следует заключительная, графически обособленная финальная строка, разъясняющая глубокий символический подтекст, таившийся во взгляде обезьяны: «В тот день была объявлена война».

Речь, конечно, идет о 19 июля 1914 года. Этот день застал Ходасевича на подмосковной даче в Томилино. Стихотворение произвело неизгладимое впечатление на Горького. По свидетельству А. Ходасевич, слушая его, он плакал.

8

Следующую главу рассматриваемого нами субцикла представляет стихотворение «Дом»: одна из доминант человеческого бытия — дом, жилище, вернее его руины. Поэт, таким образом, возвращает нас к событийному плану, запечатленному в стихотворении «2-го ноября»: понятно, что разрушенное здание, верх которого «недавно разобрали <...> на дрова», пострадало во время упомянутой выше революции. Невеселое зрелище переставшего быть жилищем дома активизирует воображение рефлектирующего субъекта, побуждает моделировать пестрый быт его недавних обитателей и в конце концов приводит к далеко идущим философским обобщениям: «О, блажен, / Чья вольная нога ступает бодро / На этот прах, чей посох равнодушный / В покинутые стены ударяет! / Чертоги ли великого Рамсеса, / Поденщика ль безвестного лачуга — / Для странника равны они: все той же / Он песенкою времени утешен; / Ряды ль колонн торжественных иль дыры / Дверей вчерашних — путника все так же / Из пустоты одной ведут они в другую / Таковую же...» Здесь, на второй стопе тридцатого стиха, обрывается первая тирада. И — далее, после подчеркнутой даже графически (пробелом) продолжительной паузы: «Вот лестница с узором / Поломанных перил уходит в небо...»

Казалось бы, проходная, не слишком многозначительная деталь: верхняя площадка оборвавшегося марша лестницы напоминает «высокую трибуну» без оратора. Но нет — она подчеркивает бесперспективность пути от од-

ной пустоты к другой, «такой же». Причем в данном случае обрывается путь не куда-нибудь, а к небу, в котором «Уже горит вечерняя звезда, / Водительница гордого раздумья». Можно предположить, что за вечерней звездой скрывается не Вифлеемская вестница, а все тот же гордец-искуситель Люцифер...

В третьей тираде, тоже достаточно короткой, развернута мысль о бесконечности, «ужасном просторе времени» и о его переживании человеком: «Сердце человечье / Играет, как проснувшийся младенец, / Когда война, иль мор, или мятеж / Вдруг налетят и землю сотрясают; / Тут разверзаются, как небо, времена — / И человек душой неутолимой / Бросается в желанную пучину». Опять поддерживаются лейтмотивные темы младенца и сна, заданные в предыдущих «эпизодах», что лишний раз подтверждает справедливость нашей гипотезы о тесном интертекстуальном взаимодействии всех произведений, составляющих цикл. То же самое можно сказать про тютчевскую идею о трагически-счастливом избранничестве тех, «кто посетил сей мир в его минуты роковые»: и войны, и мора, и мятежа пришлось пережить с переизбытком...

Четвертая тирада, тематически связанная с третьей, — настоящий гимн человеку в его безнадежной, но неукротимой борьбе со временем. Она сопровождается аллюзиями из «Антигоны» Софокла и державинской оды «Бог» («Я связь миров, повсюду сущих, / Я крайняя степень вещества; / Я средоточие живущих, / Черта начальна Божества; / Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь — я раб — я червь — я Бог!»):

Как птица в воздухе, как рыба в океане,
Как скользкий червь в сырых пластах земли,
Как саламандра в пламени — так человек
Во времени. Кочевник полудикий
По смене лун, по очеркам созвездий
Уже он силится измерить эту бездну
И в письменах неопытных заносит
События, как острова на карте...
Но сын отца сменяет. Грады, царства,
Законы, истины — проходят. Человеку
Ломать и строить — равная улада:
Он изборел историю — он счастлив!

И с ужасом и с тайным сладострастьем
Следит безумец, как между минувшим
И будущим, подобно ясной влаге,
Сквозь пальцы уходящей, — непрерывно
Жизнь утекает. И трепещет сердце,
Как легкий флаг на мачте корабельной,
Между воспоминаньем и надеждой —
Сей памятью о будущем...

Глобальные идеи порождает зрелище разрушенного очередным, недавно отшумевшим катаклизмом жилища. В финальной тираде автор-повествователь прерывает свои пафосные философские раздумья и участливо помогает «горбатой старухе с большим кулем» обирать со стен последние крохи добра («паклю и дранки»). Что ж, и это — работа «для времени».

Завершающий «эпизод» под названием «Музыка» воскрешает в памяти рассказчика реально пережитые Ходасевичем события, конкретно — погожий воскресный день зимней Москвы в январе 1920 года. Вместе с также имеющим реального прототипа соседом Сергеем Ивановичем он колет дрова во дворе своего дома. Все более чем обычно, кроме «серебро-розового морозного пара», так напоминающего северное сияние: «Столпы его восходят / Из-за домов под самый купол неба, / Как будто крылья ангелов гигантских». На его грандиозном фоне «маленьким таким» оказывается «дородный сосед» и как-то «не громко / Звучат удары» топоров, ибо «небо, снег и холод / Звук поглощают». Вдруг наш герой насто-раживается, его слуху примнилась «как будто музыка», льющаяся с небес. Сосед ее не слышит, но по просьбе товарища останавливается, прекращает работу. В ответ на его сомнения рассказчик не унимается: «Помилуйте, теперь совсем уж ясно. / И музыка идет как будто сверху. / Виолончель... и арфы, может быть... / Вот хорошо играют!..»

Понятно, что арфы — специфический инструмент ангелов, а бедный Сергей Иванович как непосвященный нелепо стоит «посреди двора», праздно опустив топор, «боясь нарушить / Неслышную симфонию», которая есть не что иное, как обнадеживающая весть свыше. Один из невос-требуемых вариантов заглавия подсказывал уж слишком откровенно: «Весть». Таким образом, финал поэтиче-

ской летописи первых трех лет пореволюционной России, перебиваемой воспоминаниями о двух посещениях Венеции, завершается исключительно редким для Ходасевича мажорным аккордом¹⁰. Ни в личной, ни в общественной жизни ничто не потеряно. Истинный смысл происходящего внятен лишь обитателям небес, невозмутимо исполняющим «неслышную симфонию», вселяющую, однако, в избранных надежду.

9

В противоположной тональности исполнен заключительный текст с характерным заголовком «Сумерки», датированный 5 ноября 1921 года, запечатлевший события и настроение пореволюционной поры. Его вполне можно рассматривать как эпилог всего событийного плана, развернутого не то в лиро-эпический цикл, не то в поэму. Это едва ли не самое равновесное разностопное стихотворение в нашей выборке — в принципе, астрофический текст (5665655556666):

Снег навалил. Все затихает, гложет.
Пустынный тянется вдоль переулка дом.
Вот человек идет. Пырнуть его ножом —
К забору прислонится и не охнет.
Потом опустится и ляжет вниз лицом.
И ветерка дыханье снеговое,
И вечера чуть уловимый дым —
Свободно так закружатся над ним.
А люди черными сбегутся муравьями
Из улиц, со дворов и станут между нами.
И будут спрашивать, за что и как убил, —
И не поймет никто, как я его любил.

¹⁰ В иной тональности «музыку» Ходасевича слышит Лев Аннинский: «...достоверная картинка “у Благовещенья на Бережках” нарисована только для того, чтобы ее смыло неслышной ангельской музыкой. Музыка — все; реальность — ничто. Отсутствие России не просто обозначено музыкой, которой она не слышит, — отсутствие обрисовано голографически» [Аннинский: 186].

Однако его можно условно разделить на три пусть и графически не обособленных абзаца или, если угодно, строфоиды: пятистишие (AbbAb) и два катрена, перекрестной и смежной рифмовки (CdCd + EEff). В сочетании с игрой на разностопности они образуют единую полифоническую ритмическую систему, выразительно взаимодействующую с динамическим развертыванием лирической темы. Асимметричное «пятистишие», объединяющее два пятистопных и три шестистопных стиха, синтезирует лирическую экспозицию и драматическое описание происшествия. Логично было бы предположить, что длинные и короткие стихи будут содержательно дифференцироваться, замедлять или ускорять движение ритма. Но ничего подобного нет и в помине. Разница между ними в одну стопу исчезающе ничтожна. Содержательную нагрузку, скорее, берут на себя синтаксис и асимметричное чередование женских и мужских рифм. Пятистопники при этом скреплены женской рифмой («глохнет — не охнет»), а шестистопники — мужской («дом — ножом — лицом»). Синтаксически «пятистишие» распадается на шесть неравных предложений, паузы между которыми никак не урегулированы. Зато следующие за «пятистишием» «катрены» существенно отличаются и от него, и друг от друга.

Первый, пятистопный, срифмованный перекрестно, описывает чувство освобождения или, вернее, успокоения, которое переживает то ли воображаемый усопший, то ли его убийца, также воображаемый. Движение ритма становится идиллически плавным за счет отказа от неравностопности, образного параллелизма и усложненного синтаксиса. Длинное распространенное предложение гармонично протянулось на четыре пятистопных стиха перекрестной рифмовки. По контрасту с ним в заключительном катрене два предложения согласованно заполняют два смежных двустопных шестистопного ямба. Это — своеобразный лирический итог — столкновение двух точек зрения на то, что произошло.

Профанное недоумение толпы и безумная уверенность лирического героя в своем праве даровать человеку вечный «прекрасный покой» сопровождается безнадежно параллельная отглагольная рифма «убил — любил», которая

на самом деле обнажает каламбурное сходство противоположностей. Почти как в бытовой пословице: «Кто кого любит, тот того и губит»... С другой стороны, здесь не могла не отразиться и породившая это стихотворение эпоха — «испепеляющие, по Блоку, годы», с их «кровавым отсветом», когда жизнь человеческая утратила свою безусловную ценность, когда избавление от нее почиталось благом, когда «грубый лекарь щедро» пускал кровь мечущейся «в огне, в бреду» Москве, когда двенадцать патрульных в Петрограде могли подстрелить кого угодно, в том числе и Иисуса Христа. Лирический субъект в обоих случаях меньше всего выражает жизненную позицию автора, являя собой обобщенный образ героя своего времени.

10

Большая часть стихотворений цикла, интегрированных единым замыслом, представляет собой медитативно-нарративные новеллы, баллады, жанровые сцены, в основе каждой из которых лежит «эпизод» в буквальном значении этого слова: «происшествие, случай сам по себе посторонний, но по сцеплению связанный с главным происшествием; вводный рассказ» [Даль: 665]. Этот термин, обрусевший через французское и позднелатинское посредничество, восходит к греческому понятию *episodion*, обозначавшему вставную сценку между основными хорвыми партиями древнегреческой трагедии.

В нашем случае «главным происшествием» можно считать революционные и постреволюционные события в России в сопоставлении с параллельными итальянскими сценами; сцепление же отдельных «эпизодов» организовано не в хронологическом, а в подчиненном логике движения лирической темы порядке, составляющем не фабульный, а дискретно-сюжетный план. Его формированию способствуют прежде всего такие компоненты хронотопа, как время суток и года, место описываемого происшествия (экстерьер и интерьер), способ его поэтической презентации (видение, сновидение, воспоминание, своеобразный кинематографический «наплыв» — и,

наконец, персонажи, участвующие в действии помимо лирического героя: монахи, богомольцы, венецианки, роженица, дети, столяр, бродячий серб с обезьяной и пр.

Выстроенный от стихотворения к стихотворению сюжет характеризуется, с одной стороны, определенной лирической свободой, дискретностью и относительной самостоятельностью составляющих его элементов и, с другой стороны, наличием доминантных скреп, очевидных лейтмотивов, сквозных узловых образов.

Время действия не выверено, не расчислено по календарю и протекает довольно прихотливо, вне хронологической последовательности. Скорее всего, это сделано осознанно, поскольку речь идет не об одном конкретном событии, а о совокупности их неопределенного множества. Воспоминания о них вспыхивают в сознании автора-повествователя и одновременно лирического героя ассоциативно. По этой причине никакого правильного чередования времен суток и года или даже эпох не наблюдается.

Пространственный континуум, то есть место действия или, вернее, места протекания изображаемых событий, также рассредоточен, концентрируясь вокруг чередующихся и противостоящих друг другу локусов: Россия — Италия, Москва — Венеция. Главным интегрирующим фактором, позволяющим рассматривать их как компоненты единого целого, является общий лирический герой, максимально сближенный с автором-повествователем и автором как биографической личностью; именно в его сознании проносятся воспоминания о соответствующих происшествиях-эпизодах.

Сюжетные перипетии — пусть и не вполне эпического, а скорее лиро-эпического свойства, — поддерживаются целым ансамблем эпизодических персонажей, также имеющих тенденцию перемещаться в своем или преображенном виде из эпизода в эпизод непосредственно или ассоциативно.

Таковы: монах, «что в Святой четверг, в ночной тиши <...> Убил того, с кем смертный грех творил...», ассоциирующийся с «двумя священниками в широкополых шляпах» в «S. Ilario» (№ 3); две зловещие старухи из «Сна» (№ 2), роющие не то могилу, не то «просто яму» для пребывающе-

го в трансе лирического героя, близко рифмующиеся с тремя ведьмами из начальных сцен шекспировского «Макбета» и отдаленно — с горбатой старухой, которая вместе с повествователем «работает для времени», обдирая уцелевшую дранку с остова разрушенного дома в одноименном эпизоде (№ 2); лейтмотивная барышня с книгой из 6-го эпизода, которая переключается с роженицей в эпизоде № 4 и прекрасной англичанкой в 7-м эпизоде, а раскрытая книга на ее коленях аукается с книгой венецианского геральдического льва (№ 6); точно так же деловитый малыш в песочнице напоминает нам еще не рожденного младенца в № 4, своих сверстников в № 8 и особенно «бутуза лет четырех», зачарованным взором провожающего выпущенных из корзины голубей — вестников мира и надежды — «с бессмысленной священной улыбкой» (№ 8); в глубокой исторической ретроспективе отдаленно мелькают образы Дария (№ 10) и Рамсеса (№ 9); косвенно в образном мире «Эпизодов» присутствует и Пушкин: в № 5 упоминается посмертная маска поэта, «закрывшая глаза», и в № 8 — его произведения «Моцарт и Сальери» и «Цыганы», «впервые в жизни» не утолившие духовной жажды лирического героя. Все эпизодические персонажи второго плана родственны еще и тем, что так или иначе восприняты автором-повествователем, примнившись ему в воспоминаниях и сновидениях, и осмыслены им как звенья единой цепи, раскинувшейся в непостижном уму необозримом хронотопе.

На лейтмотивном, сюжетном и образном уровнях все проанализированные «Эпизоды» составляют спаянный гипертекст, к которому автор примеривал соответствующий заголовок — «Белые ямбы». В жанровом отношении он родствен лиро-эпической поэме, ближайшими аналогами которой, а в первом случае и образцом, можно считать «Вольные мысли» А. Блока, июнь — июль 1907 (с блоковским циклом роднит и версификационный строй особенно на уровне насыщенности ее текста enjambements), «Поэму без героя», 1940—1962, и «Реквием», 1935—1940, 1962, А. Ахматовой.

Параллельный — жанровый, тематический и версификационный — анализ выделенного нами цикла Вл. Ходасевича показал, что он был задуман и в значительной ме-

ре осуществлен как лиро-эпическая панорама одного из самых трагических периодов в исторической жизни России, наблюдаемая и переживаемая равнодушным лирическим субъектом, ощущающим общественную катастрофу как свою личную трагедию.

Литература

Аннинский Лев. «Так нежно ненавижу и так язвительно люблю» // День поэзии — XXI век. 2011 год: Альманах. М.: Изд. журнала «Юность», 2011.

Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х тт. Т. 4. М.: Русский язык, 1980.

Жолковский А. Бродский и инфинитивное письмо (Материалы к теме) // Новое литературное обозрение. 2000. № 5 (45). С. 187—191.

Жолковский А. К. «Две обезьяны, бочка злата...» // Звезда. 2001. № 10. С. 202—214.

Федотов О. И. Образ Москвы в «итальянских» стихах Ходасевича // Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество. Ч. 1. М.: Альпина Паблишер, 2013. С. 105—115.

Ходасевич В. Белые стихи // Возрождение (Париж). 1927. 19 мая.

Ходасевич Владислав. Собр. соч. в 8 тт. Т. 1. Полное собрание стихотворений. М.: Русский путь, 2009.

Bibliography

Anninsky Lev. 'Tak nezhnо nenavizhu i tak yazvitelno lyublyu' ['So tenderly I hate and so bitterly I love'] // Den' poezii — XXI vek [The Day of Poetry — 21st Century]. 2011. Almanac. Moscow: Izd. zhurnala *Yunost'*, 2011.

Dal Vladimir. Tolkoviy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka v 4-kh tt. [The Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language in 4 vols.] Vol. 4. Moscow: Russkiy yazyk, 1980.

Fedotov O. I. Obraz Moskvы v 'italiyanskikh' stikhakh Khodasevicha [The Image of Moscow in the 'Italian' Verse of Khodasevich].

seвич] // Filologicheskaya nauka i shkola: dialog i sotrudnichestvo [Philological Studies and School: Dialogue and Cooperation]. Part 1. Moscow: Alpina Publisher, 2013. P. 105–115.

Khodasevich V. Belie stikhi [Blank Verse] // Vozrozhdenie (Paris). 19 May, 1927.

Khodasevich Vladislav. Collected works in 8 vols. Vol. 1. Complete collection of poems. Moscow: Russkiy put', 2009.

Zholkovsky A. Brodsky i infinitivnoe pis'mo (Materialy k teme) [Brodsky and Infinitive Writing (Preliminary Materials)] // Novoe literaturnoe obozrenie. 2000. Issue 5 (45). P. 187–191.

Zholkovsky A. K. 'Dve obeziyany, bochka zlata...' ['Two monkeys, chests of gold...'] // Zvezda. 2001. Issue 10. P. 202–214.

П е р е ч и т ы в а я Ш у к ш и н а

Павел ГЛУШАКОВ

ШУКШИН, ГОГОЛЬ И ДРУГИЕ

Рассказ В. Шукшина «Забуксовал»

Аннотация. Статья посвящена одному из самых литературоцентричных текстов В. Шукшина — рассказу «Забуксовал». В рассказе обнаруживаются разнообразные интертекстуальные параллели и дается интерпретационный комментарий некоторых литературных реалий произведения. Вопрос, на котором «забуксовал» герой произведения, остается и поныне одним из краеугольных в русском интеллектуальном дискурсе. Шукшин выводит разговор на метатекстовый уровень, когда своеобразным «собеседником» главного героя становится практически вся русская классическая литература. В таком понимании актуализируются важнейшие структурно-семантические комплексы русской литературы: тема карт и карточной игры, мотивы сумасшествия, «кровавой пищи», риторических вопросов, обращенных от лица героя, и т. д. Благодаря этому текст рассматривается в качестве сложного высказывания, авторского понимания действительности.

Ключевые слова: А. Битов, Н. Гоголь, А. Пушкин, В. Шукшин, «Забуксовал», «Мертвые души», мотив, рецепция, комментарий.

Павел Сергеевич ГЛУШАКОВ, доктор филологических наук. Область научных интересов — литература русского зарубежья, творчество писателей «традиционной школы», в особенности В. Шукшина. Автор книг «Современная русская поэзия: 1970—80-е гг.» (2001), «Очерки творчества В. М. Шукшина и Н. М. Рубцова: классическая традиция и поэтика» (2009), а также статей, опубликованных в российских и зарубежных изданиях. Email: glushakovp@mail.ru.

Рассказ В. Шукшина «Забуксовал» неоднократно был предметом интерпретаций, число которых продолжает увеличиваться¹. Такой пристальный и живой интерес вызван, думается, не только самой интертекстуальностью рассказа (у Шукшина этот прием, так сказать, обнажен: текст в тексте дает возможность развернуть изощренный филологический инструментарий), но и тем обстоятельством, что вопрос, на котором «забуксовал» герой произведения, остается и поныне одним из краеугольных в русском интеллектуальном дискурсе. Время целостного и окончательно истолкования этого текста еще не пришло (да и вряд ли оно наступит), поэтому в данной работе намеренно устранена «концептуальная» составляющая, компенсированная по мере возможностей свободным размышлением и «вольным толкованием» тех деталей, которые не попали в поле зрения других комментаторов. Методологическая строгость намеренно принесена в жертву «науке самой занимательной», по слову Пушкина, а именно «следовать за мыслями великого человека».

* * *

Название рассказа «Забуксовал» напоминает другой рассказ, написанный годом раньше: «Срезал» (1970). Это текст также с постоянно мерцающим смыслом, ускользающей интерпретацией. Грамматическая конструкция названий неминуемо сближает рассказы, но семантика заглавий различна: движение на одном месте, углубление и постоянное нагнетание («Забуксовал») и резкое одномоментное действие, удаление верхней («по верхам») части. Если Глеб Капустин участвует в публичном «диспуте» (или «псевдиалоге»), не лишен своеобразно понимаемой артистичности и становится «победителем» в споре с канди-

¹ Большинство исследований описаны в обзоре В. Девятова в словаре-справочнике «Творчество В. М. Шукшина», см.: [Творчество... 101–104], [Глушаков 2011]. Среди неучтенных работ нужно назвать краткое сообщение [Конюшенко] и реферативный обзор [Зубова].

датом наук, то Роман Звягин не находит успокоения после, казалось бы, «логичного» объяснения со стороны «знающего» человека. Он спорит, скорее, с самим собой, со своей проснувшейся душой. Кроме того, здесь чрезвычайно важна тема «отцовства» Звягина, его ответственности перед сыном, которому он не может адекватно объяснить то, что его волнует и тревожит. Для этой темы актуальность приобретает запись в рабочих тетрадях: «Старшее поколение делится опытом с младшим... Да, но не робостью же делиться!» [Шукшин: V, 234]

Капустин многомерен, даже как бы избыточен, оправдывая свою «говорящую» фамилию: слой за слоем он обнажает изощренные риторические приемы, «срезает» собеседника. Звягин же мономан из породы *упорных* героев Шукшина; его фамилия подсказывает простейшую семантику звона, однако не исключает и отсылки к сущительному *звяга* (по Фасмеру, это горлан, крикун, навязчивый человек, см.: [Фасмер: 88]). Конечно, резонно предполагать в этой связи и определенное соотношение носителей шукшинских чудных фамилий с именами многих гоголевских персонажей.

Роман Звягин заранее готовится к слушанию, несомненно, ему хорошо известного фрагмента; даже если и предположить, что сам герой не читал «Мертвых душ», то неоднократное повторение его сыном сделало приводимый эпизод привычным, узнаваемым, можно сказать, любимым («...любил Роман уроки родной литературы. Тут мыслям было раздольно, вольно...»). Звягин расслабляется, закуривает — все эти банальные приметы предвкушаемого удовольствия подчеркивают гедонистичность (или инфантильность, если принять во внимание семантику его фамилии: «крикливый младенец», см.: [Федосюк: 92]), с которой наш герой привык воспринимать литературное произведение. Не мысль, а ритм, мерный и убаюкивающий (не забудем, что Роман лежит на диване). Дважды возникает образ барабана (в значении не призывного звука, а, скорее, бессмысленно-ритмизирующего: «Давай, давай, раскачивай барабанные перепонки — дольше влезет...»; затем в виде упрека, брошенного сыну: «Лишь бы отбарабанить»). Этот звукообраз наслаивается на описа-

ние поступательного и ритмического движения гоголевской тройки, мерного звона колокольчика. Перед мысленным взором Романа Звягина возникает идиллическая картина, гармоничная и безмятежная — такого рода движение, суггестивное по своей сути, которое уводит прочь от жизненных проблем (по названию другого шукшинского произведения «Позови меня в даль светлую...») прямиком в сон, небытие, ничто.

От сна Романа удерживает лишь желание еще раз насладиться гоголевским текстом. Это похоже на то явление, когда картинную галерею посещают не только для того, чтоб посмотреть на неизвестные картины, а чтобы «узнать» не раз виденное (на репродукциях, например) и выказать радость от этого узнавания. Звягин предвкушал радость от узнавания текста, но заметил как бы подмену или расхождение в том, что ему выдавали в виде «репродукции». Он впервые «не поддался» ритмике текста, а задумался над его семантикой. Этот эффект сродни восприятию картин Рембрандта² — всматривание в темноту, в

² Живопись Рембрандта (в особенности «Возвращение блудного сына») оказала заметное влияние на мотивную структуру прозы Шукшина: от почти экфразисности в «Калине красной» до сложных ассоциаций в ряде рассказов (см.: [Глушаков 2017]). Укажем на еще одну неучтенную пока параллель — размышления А. Синявского о картине Рембрандта, непосредственно сближающие блудного сына и Егора Прокудина (освободившегося из заключения уголовника): «У Рембрандта в “Возвращении блудного сына” у отца разные руки, и правая в буквальном смысле не знает, что делает левая. Руки отца соответствуют ногам сына. Христанская форма лотоса с развернутыми ладошками ног. Обмен жестах здесь полнее Леонардовой “Тайной Вечери”. Картина к нам обращена пяткой, более выразительной, чем человеческое лицо, замусоленной, шелушащейся, как луковица, как заросшая паршой башка уголовника, источающей покаяние пяткой. В картине ничто не устремлено на зрителя. Она, как главные лица в ней, отвернулась к стене — в себя. Поистине: внутри вас есть. В итоге нет более картины на тему Церкви» [Терц: 49].

В 1978 году будет выставлена и сделает немало шума картина И. Глазунова «Возвращение блудного сына», написанная не без явного влияния «Калины красной» Шукшина. На картине изображен припавший к Отцу (Отцу небесному) путник, демонстративно одетый в модные джинсы. Огромный пиршеский стол (шукшинское «борде-

едва различимое, не видимое взору, в попытке постичь до поры скрытое, только «догадка», смутная и *беспокойная*. Для шукшинского героя эта ситуация пороговая, ситуация рождения *независимой* мысли³.

* * *

Ситуация пограничья, перехода из одного состояния (духовного сна) в иное, неожиданное и потрясающее все человеческое существо, почти неминуемо отсылает к пушкинскому «Пророку»⁴: «Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачился...» Остановившийся, пораженный божьим чудом, *созерцатель* испытывает первое время явственный страх перед пугающим его недоумением (это еще не

льеро») выполняет функцию символа падения народа, готового к разврату («Я поселю здесь разврат! Я опрокину этот город во мрак и ужас!» и «Народ для разврата собрался!»). В перспективе виден покинутый и заколоченный деревенский дом. Идеологический смысл картины был уловлен: «Был на выставке Глазунова <...> По “философии” — это Солженицын на холсте. Причем, в поразительно откровенной форме. Он — из тех, кто не хочет оставаться непонятым. В центре — “Возвращение блудного сына”. Откровенно, я не ожидал, что антисоветский смысл так прямо, в центре Москвы, при тысячных скоплениях народа, может демонстрироваться. Но написана она вульгарно, плакатно, приемами, которые на Западе давно уже заезжены, а у нас — в новинку и эпатируют неискушенную публику <...> А в целом он сделал большую пощечину минкульту <...> Многотысячные толпы продолжают день и ночь стоять у Манежа. А когда я был (во время “выходного” на выставке, пустили большую группу учителей — участников Всесоюзного съезда, да еще из Совмина экскурсию около 200 человек) — эти провинциальные учительницы ходят от картины к картине с квадратными глазами, добросовестно хотят не верить в то, что видят (так как официально позволено и в “Правде” оценено!) и оказываются в состоянии полной растерянности» [Черняев].

³ Проблема независимого мышления постоянно волновала писателя. В рабочих записях читаем: «Во всех рецензиях только: “Шукшин любит своих героев... Шукшин с любовью описывает своих героев...” Да что я, идиот, что ли, всех подряд любить?! Или блаженный? Не хотят вдуматься, черти. Или — не умеют. И то, и другое, наверно» [Шукшин: V, 223].

⁴ Шукшин дал этому стихотворению восторженную оценку: «Самые великие слова в русской поэзии: “Восстань, пророк, и виждь, и внемли... Глаголом жги сердца людей!”» [Шукшин: V, 225]

открытие, а лишь изумление накануне осознания сути): «Отверзлись вещи зеницы, / Как у испуганной орлицы».

Почти буквальное прозрение шукшинского героя непосредственно подано автором как реализация метафоры «раскрывшихся глаз». Звягин восклицает: «Тут же явный недосмотр!» А затем все время пытается, в свою очередь, *раскрыть глаза* школьному учителю («Роман пытливо уставился в глаза учителю» и «все смотрел ему в глаза — пытливо и требовательно»). Вместе с тем гоголевский регистр актуализирует в этой связи мотив «Вия», указывающий на губительность подобного рода прозрений⁵.

Прежде чем *увидеть*, герой проходит через этап *слушания* («А в уши сыпалось...»): «Моих ушей коснулся он, — / И их наполнил шум и звон...»

Заключительный акт преображения («И он мне грудь рассек мечом, / И сердце трепетное вынул») реализован в другом шукшинском тексте — рассказе «Даешь сердце!»:

— Так что случилось-то? Почему стрельба была?

— Вчера в Кейптауне человеку пересадили сердце, — торжественно произнес Козулин. И замолчал. Председатель и участковый ждали — что дальше? — От мертвого человека — живому, — досказал Козулин.

У участкового вытянулось лицо.

— Что, что?

— Живому человеку пересадили сердце мертвого. Труп.

— Что, взяли выкопали труп и...

— Да зачем же выкапывать, если человек только умер! — раздраженно воскликнул Козулин.

— Они оба в больнице были, но один умер...

— Ну, это бывает, бывает, — снисходительно согласился председатель, — пересаживают отдельные органы. Почки... и другие.

— Другие — да, а сердце впервые. Это же — сердце!

⁵ В этой связи любопытные параллели также актуализируются при обращении к пушкинским «Бесам», в которых напрямую дан мотив сулящих погибель *горящих во мгле глаз*.

Нетрудно заметить, что сама структурная «ситуация» эмоционально-риторического вопрошания становится чрезвычайно значимой именно при обращении писателей к образу бегущей по бескрайним русским просторам тройки лошадей. Именно так, в синтезе визуального (лирический герой, находящийся в позиции неподвижного наблюдателя, следит за динамической траекторией птицы-тройки) и аудиального (это движение непременно сопровождается звуком колокольчиков) рождаются те безответные вопросы, которые так взволновали забуксовавшего героя Шукшина. Здесь из достаточно обширного круга примеров⁶ наглядным кажется текст П. Вяземского:

Кто сей путник? И отколе,
И далек ли путь ему?
По неволи иль по воле
Мчится он в ночную тьму?

Разница между такого рода структурно однородными текстами Ф. Глинки, Н. Некрасова, С. Есенина и рассказом Шукшина заключается в том, что первые по своей сути не продвигаются дальше мелодраматических мотивов, тогда как Звягин сразу же задается метафизическими вопросами, идущими не от песенно-романсовой традиции, а непосредственно от пушкинских «Бесов» и гоголевских «Мертвых душ».

Гоголевские тексты, в особенности «Мертвые души», обладают «непредсказуемостью» и приводят к неожиданным читательским беспокойствам. Это явление, сходное тому, что было описано в рассказе «Забуксовал», встречаем в книге А. Битова «Пятое измерение». Напомним, что герой битовского произведения едет в поезде, полуусыпленный ритмичным покачиванием состава и чтением гоголевского «Вия» в исполнении актера по радио (подчеркнем этот мо-

⁶ См.: [Сазонова 2000], [Сазонова 2012].

тив устного звучания текста в чужом исполнении). Ускользающий смысл текста подкрепляется безразличием слушателей: «Я отвернулся, перестав слушать. В ночном окне не было ничего — отражался тот же вагон, тот же я. Как всегда, шестой, последний час пути был особенно лишним. Люди истомились, приближаясь. Преждевременно сложили вещи, преждевременно надели пальто, преждевременно столпились в проходе...» [Битов: 500] Однако происходит неожиданное — звучит неоднократно слышанный (но тем не менее прозвучавший и пережитый героем как случившееся здесь и сейчас открытие) эпизод прихода Вия: «И вдруг настала тишина: послышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздалась тяжелые шаги, звучавшие по церкви. Взглянув искося, увидел он...»⁷ Эти в буквальном смысле *поразившие* героя Битова слова заставляют по-иному увидеть, казалось бы, привычные явления. Гоголевское (а за ним и Достоевское) «вдруг» становится поворотным пунктом и в рассказе Шукшина: «Вдруг — с досады, что ли, со злости ли — Роман подумал: “А кого везут-то? Кони-то? Этого... Чичикова?” Роман даже привстал в изумлении... Прошелся по горнице. Точно, Чичикова везут. Этого хмыря везут, который мертвые души скупал, ездил по краю. Елкина мать!.. вот так троечка!»

Такие неожиданные озарения не могут быть восприняты только как случайность, тем более что в текстах Битова непосредственно находима шукшинская ситуация:

Пришла мне однажды идея взять эпитафией описание чичиковской шкатулки. Что может быть отчетливее этого предмета! Вот она стоит у меня на столе, как произведение поп-ар-

⁷ Сцена чтения «Вия» есть в автобиографическом рассказе Шукшина «Гоголь и Райка». Отметим в ней мотив запретного, несанкционированного учительницей чтения, непосредственно затрагивающего чувства старшего и младшего поколений, объединяющего их. Также в тексте явственен мотив страха, преодолеваемого посредством смеха. Не от страха ли так демонстративно смеется учитель из рассказа «Забуксовал», поняв, что Роман Звягин самостоятельно дошел до запретной мысли: «— Да, — учитель посмотрел на Романа и опять невольно рассмеялся. — Чичиков, да?.. Странно, честное слово. Надо же додуматься!»

тиста. Такой же будет и эпиграф, как переводная картинка! С радостью бросился я в то отчетливое место «Мертвых душ», где стояла шкатулка. Ее там не было. Там было лишь слово «шкатулка» и не то подмигнуто, что это замечательная шкатулка, не то обещано, что о ней еще не раз пойдет речь.

С трудом отказавшись от того места, на котором она всегда для меня стояла, а именно — водворение Чичикова в гостиничном номере, я направился в следующее, где она во вторую очередь могла быть, — но и там ее не было. Это меня уже обескуражило и задело — нехотя предположил я третье и почти был удовлетворен, когда ее и там не оказалось. Я стал листать вдоль и поперек, поневоле увлекаясь и перечитывая отдельные главы, — шкатулки не было нигде! Но я ее помнил как видел! Я провел в этом ожесточении целый день, так и не принявшись за работу.

К вечеру я уже стал натекать только на заново перечитанные места, а там, где она должна была быть, — я уже помнил почти наизусть [Битов: 503].

Так герой А. Битова стал еще одним *забуксовавшим* персонажем русской литературы.

* * *

Выписка первая

— Надо сказать, что за всю мою педагогическую деятельность, сколько я ни сталкивался с этим отрывком, ни разу вот так вот не подумал. И ни от кого не слышал, — Николай Степаныч улыбнулся. — Вот ведь!.. И так можно, оказывается, понять. Нет, в этом, пожалуй, ничего странного нет... Вы сынишке-то сказали об этом?

— Нет. Ну, зачем я буду?..

— Не надо. А то... Не надо (В. Шукшин, «Забуксовал»).

«Не гляди!» — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул.

— Вот он! — закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулось на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха.

Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления Божьей святости и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навески и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги (Н. Гоголь, «Вий»).

«Ванька, смотри!» — первоначальное название повести-сказки «До третьих петухов», снятое редакцией журнала «Наш современник» при публикации.

Произнесенные слова поражают как громом всех. Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении <...> Городничий посередине в виде столба, с распростертыми руками и закинутою назад головою <...> За ним Коробкин, обратившийся к зрителям с прищуренным *глазом* и едким намеком на городничего; за ним, у самого края сцены, Бобчинский и Добчинский с устремившимися движениями рук друг к другу, разинутыми ртами и выпученными друг на друга *глазами* (Н. Гоголь, «Ревизор»).

Но не успел он крикнуть свою «сарынь», раздался трубный глас петуха: то ударили третьи. Все вскочили на свои полки и замерли (В. Шукшин, «До третьих петухов»).

* * *

Укоряя сына в невдумчивом заучивании («без всякого понятия», «лишь бы отбарабанить», то есть опять-таки «по верхам»⁸), главный герой шукшинского рассказа Ро-

⁸ Мотив *бессмысленного чтения* обнаруживается как минимум в двух шукшинских сюжетах. В реализованном виде — это рассказ из цикла «Из детских лет Ивана Попова» со знаменательным заглавием «Гоголь и Райка». Здесь повествуется о тяге юного героя к чтению и

ман Звягин вступает с Валеркой в дискуссию: «— Потом жалеть будешь... // — Кого жалеть?»

Дискуссия эта отсылает к двум «глухим» цитатам: из «Как закалялась сталь» Н. Островского («Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно стыдно за бесцельно прожитые годы <...> И надо спешить жить. Ведь нелепая болезнь или какая-либо трагическая случайность могут прервать ее») и «Отговорила роща золотая...» С. Есенина («Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник — / Пройдет, зайдет и вновь покинет дом»). Цитата из романа, входившего в обязательную школьную программу и заучивавшаяся наизусть, интересна еще и

книгам: «...Я их читал без разбора, подряд <...> Читал я действительно черт знает что: вплоть до трудов академика Лысенко». Юного читателя привлекает не суть прочитанного, а, скорее, форма печатной продукции: «...нравилось, что они такие тоненькие, опрятные». Читал герой «совершенно без всякой пользы» и «почти ничего не помнил из прочитанной уймы книг, а значит, зря угробил время и отстал в школе».

Другой сюжет остался нереализованным, он известен благодаря свидетельству Игоря Хуциева: «Рассказ был про хулигана. О том, как в маленьком русском городке, на берегу реки, живет парень, местный хулиган. Отца у него нет, мать не знает, что с ним делать, он ее не слушается, школу хочет бросить. Курит, пьет пиво, и вообще, справиться с ним невозможно, никакие уговоры на него не действуют <...> Ну а потом хулиган подбирает деньги, хотя они ему совершенно не нужны и он их презирает, и уходит. Ребята восхищенно смотрят ему вслед. А он, не зная, что делать с деньгами, заходит в первый попавшийся магазин — книжный — и покупает на все деньги самую дорогую толстую книгу, вещь совершенно бесполезную. Потом он идет на берег реки, ложится на траву и читает. Целый день. Появляется время от времени какая-то собака, бегают вокруг, лает. Он прочитывает всю книгу от корки до корки, закрывает ее, подманивает собаку и книгой тычет ей прямо в морду. Собака, заскулив, убегает.

А он лежал, смотрел в небо и думал о том, что ничего он в этой книге не понял, что он вообще ничего не понимает, что с ним происходит и что вокруг происходит. Ничего. А вечером, вернувшись домой, он удивляет мать тем, что моет ноги.

Потом он бросает курить, снова идет в школу и даже начинает хорошо учиться. И в конце концов перестает быть хулиганом.

Вот такой рассказ. Почему-то так им и не написанный» [Хуциев].

тем, что указывает на частотный у Шукшина локус — кладбище; именно там героям Шукшина приходят их беспокойные «думы» и там они зачастую приходят к своим парадоксальным умозаключениям. Есенинские строки вряд ли рекомендовались к заучиванию в школе тех лет, однако широко бытовали именно в устной форме или в виде «народных» песен.

* * *

Продолжая размышлять об услышанном фрагменте, Звягин вновь углубился в свои «думы» (это слово повторено дважды в предложениях, следующих одно за другим). «Думы» охарактеризованы амбивалентно: как «сладкие», но одновременно «нерадостные». Сладость этих размышлений, вероятно, в том, что герой склонен к авторефлексии, мечтам. Он предается мечтам, лежа на самодельном диване во время отдыха, придя домой после рабочего дня. В таком состоянии Звягин любит слушать литературные произведения, которые читает или заучивает наизусть его сын. Герой не только тянется к высокой литературе, но и зачастую «примеряет» на себе различные литературные маски: достаточно упомянуть его самодельный диван, который неминуемо отсылает к образу Обломова. Звягин даже неосознанно начинает говорить метризованной прозой: «Другие державы дорогу дают...» (заметим также и тонкую аллитерацию этого фрагмента).

Сладость и грусть мечтаний Звягина также, как можно думать, имеют литературную основу; сравним:

Роман Звягин любил после работы полежать на самодельном диване <...> Грустно становилось <...> Так, глядишь, и вторую протопаешь — и ничегошеньки не случится. Роман даже взволновался — так вдруг ясно представил, как он дотопает до конца ровной дорожки и... ляжет. Роман сел на диване. И очень даже просто — ляжешь и вытянешь ноги.

Это напоминает размышления героя «Медного всадника» («кумир на бронзовом коне» может быть назван предшественником гоголевской «Руси-тройки»):

Итак, домой пришед, Евгений
Страхнул шинель, разделся, лег.
Но долго он заснуть не мог
В волнение разных размышлений <...>
Евгений тут вздохнул сердечно
И размечтался, как поэт... <...>
«И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят...»

Так он мечтал. И грустно было
Ему в ту ночь...

Размышляя на подобные экзистенциальные темы, шукшинский герой использует почти хрестоматийные тексты (что неслучайно, если вспомнить, что он слушает в передаче сына курс общеобразовательной школы). Например, сентенция Звягина «Половину жизни отшагал — и что?» явственно почерпнута из дантовского «Земную жизнь пройдя до половины...». Дантовский мотив учителя и ученика («Ты мой учитель, мой пример любимый; / Лишь ты один в наследье мне вручил / Прекрасный слог, везде перевозносимый») проходит через все сентенции Звягина, с которыми он обращается к сыну. «Грустные думы» могут иметь основание как в том же описанном в первой песни «Ада» душевном волнении духа «бегущего и смятенного», так и в общеизвестном стихотворении Некрасова «Несжатая полоса». Знаменательно, что именно этот текст упоминает Шукшин в своих рабочих записях:

Девочка (дочь Маша) читает стихотворение:

Поздняя осень,
Грачи улетели,
Лес *облажился* (выделено Шукшиным. — П. Г.),
Поля опустели... [Шукшин: V, 198]

Вновь «школьный» контекст заучивания наизусть. Здесь значима тема устного искажения канонического текста; разбивка на строки иная, нежели у Некрасова. Перед нами важная для поэтики Шукшина тема — «присвоение» народом произведения индивидуального творчества. Так, например, гордая и холодная «Неизвестная»

И. Крамского становится под «воздействием» Любы Байкаловой в «Калине красной» символом вечной женской стойкости и верности.

Интересно, что пушкинский и некрасовский тексты локализуют время действия поздней осенью, действие же рассказа Шукшина происходит весной, когда дремавшие до поры силы природы и человека оживают и наливаются живительной энергией.

Внезапная смерть («И очень даже просто...») двоюродного брата, вызвавшая экзистенциальный ужас Романа Звягина, возможно, имеет параллель в самом гоголевском тексте цитируемых «Мертвых душ», а именно в эпизоде смерти городского прокурора:

Все эти толки, мнения и слухи, неизвестно по какой причине, больше всего подействовали на бедного прокурора. Они подействовали на него до такой степени, что он, пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого умер. Параличом ли его или чем другим прихватило, только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь <...> О чем покойник спрашивал, зачем он умер или зачем жил, об этом один Бог ведает.

Не исключено, что характеристика *простой смерти* могла быть навеяна толстовской образностью: «Начал нынче кончать и продолжать смерть Ивана Ильича. Я, кажется, рассказывал вам план: описание простой смерти простого человека, описывая из него» (из письма к Л. Урусову от 20 августа 1885 года) [Толстой: 282]. Заметим, что «юбилейное» 90-томное издание писателя находилось в домашней библиотеке Шукшина.

Также потенциальную значимость здесь может иметь пушкинская «Сцена из Фауста» («И всяк зевает да живет — / И всех вас гроб, зевая, ждет»). Это произведение (равно как и фаустианская мотивность в целом) возможными нитями скрепляет рассказ Шукшина с европейской литературной традицией: здесь и мотив скуки, «проклятия и наказания», вызванного тем, что герой вступил на «искусительный» путь познания и нравственного выбора.

Также укажем на то, что размышление в подобных экзистенциальных координатах почти неминуемо приводит к гамлетовскому контексту. Здесь знаменитый монолог принца Гамлета мог быть воспринят Шукшиным сквозь игровую призму:

И вот как-то, глубокой ночью, дверь нашей комнаты № 306 в общежитии распахнулась. На пороге — Вася Шукшин <...> Ни дать, ни взять, настоящий театр одного актера для четырех зрителей, возлежащих, подобно римским патрициям <...>

— Я — Гамлет, принц датский!

И он исполнил монолог Гамлета. Не прочитал, именно — исполнил. Блистательно. Принца он превратил в одного из потом уже знаменитых шукшинских чудиков [Гаврилов: 67].

* * *

Тема карточной игры заявлена Шукшиным в характеристиках, которые касаются Чичикова: он назван мошенником и напрямую — шулером. Здесь Шукшин выступает в некотором роде толкователем ономастикона — как своего текста, так и гоголевского. Сложная мотивная организация, постоянно демонстрируемая одержимость героя одной мыслью, желание проникнуть в тайный смысл, непостижимый Звягину, парадоксально соединяют редкое для героев Шукшина имя Роман с именем пушкинского Германна. Роман — совхозный *механик* и Германн — военный *инженер* обладают «сильными страстями и огненным воображением». Однако на этом их сходство заканчивается: если последний редуцирует свою духовную жизнь, превращаясь в бездушный механизм, созданный для разгадки тайны трех карт и в конечном итоге для обогащения, то первым движут вовсе не меркантильные цели. Роман остановился на той первой «ступени» разгадывания тайны трех карт, а именно на «тройке», забуксовал, не продвинулся дальше. Мысль о птице-тройке «прилипла» к сознанию Звягина, стала его «наказанием» за несовершенное им преступление (опоздание в интеллектуальном развитии не есть вина Романа, а только следствие

социальной среды, в которой он формировался). Пушкинский же Германн идет дальше: становится невольным *убийцей старухи* графини («Сильные идут дальше» — рассказ Шукшина, в котором совершается *убийство старика*). Германн «обдернулся» в самый последний момент, когда постоянно улыбающийся Чекалинский (одной из ипостасей коего будет обходительный Чичиков, столь сходный по звучанию своей фамилии) «ласково» объявляет о проигрыше Германна. Так *обдернувшийся* герой Пушкина в определенной степени превратился в *забуксовавшего*: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: “Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..”»

* * *

Профессия шукшинского героя, возможно, становится элементом определенной литературной игры. Как мы помним, начиная с первой главы «Мертвых душ» (въезд брички Чичикова в ворота губернского города NN и обсуждение двумя русскими мужиками возможности колеса этой брички доехать до Москвы и до Казани) и далее до эпизодов поломки экипажа и вынужденных задержек героя, мотив поломки колеса, механизма чрезвычайно значим. Гоголь вообще не чужд «механистических» словоупотреблений при объяснении своих умозаключений. Например, в «Театральном разъезде после представления новой комедии»: «И в машине одни колеса заметней и сильнее движутся; их можно только назвать главными; но правит пиесою идея, мысль. Без нее нет в ней единства. А завязать может все: самый ужас, страх ожидания, гроза идущего вдали закона...» Само слово «механизм» прямо употреблено в «Мертвых душах» для описания «весьма сложного государственного механизма».

В принципе шукшинские чудики — если бы им не мешали постоянно скептически настроенные «здравомыслящие» люди — могли бы обеспечить этому самому гоголевскому колесу бесконечный срок действия. Это пытался сделать герой рассказа «Упорный» Моня Квасов, изобре-

тающий вечный двигатель. Герой тоже «забуксовал» на своей амбициозной идее:

Вот уж что у него было, так это было, если ему влетела в лоб какая-то идея, — то ли научиться играть на аккордеоне, то ли, как в прошлом году, отстоять в своем огороде семнадцать соток, не пятнадцать, как положено по закону, а семнадцать, сколько у них с бабкой, почему им и было предложено перенести плетень ближе к дому, — то идея эта, какая в него вошла, подчиняла себе всего Моню: больше он ни о чем не мог думать, как о том, чтобы научиться на аккордеоне или не отдать сельсоветским эти несчастные две сотки земли. И своего добивался. Так и тут, с этим двигателем: Моня перестал видеть и понимать все вокруг, весь отдался великой изобретательской задаче. Что бы он ни делал — ехал на машине, ужинал, смотрел телевизор — все мысли о двигателе. Он набросал уже около десятка вариантов двигателя, но сам же и браковал их один за одним. Мысль работала судорожно. Моня вскакивал ночами, чертил какое-нибудь очередное колесо... В своих догадках он все время топтался вокруг колеса, сразу с колеса начал и продолжал искать новые и новые способы — как заставить колесо постоянно вертеться.

Народной смекалке и пылкому поиску в рассказе противостоят сельский инженер и сельские же учителя, становящиеся непреодолимой преградой на пути ищущей своей реализации творческой мысли. Читателю Шукшина было совершенно очевидно, о каком трении говорят его герои, какие принципиальные ограничения препятствуют тому новому мироустройству, о котором упорно думает чудик-изобретатель. «Загашенные», придавленные и «поставленные на свое место» крестьянские самородки либо маргинализируются, либо оборачивают свой взор в сторону Разина, призвавшего некогда их: «Мстите, братья!»

* * *

Персонажи рассказа «Забуксовал» практически лишены бытовых описаний и личностных характеристик, это характеры, носители определенной мысли, душевного

переживания. Однако нужно отметить, что в рассказе Шукшина есть персонаж, в характеристике которого недвусмысленно заявлена следующая, казалось бы, обычная деталь — он постоянно смеется (подобно непременно улыбающемуся Чекалинскому): «Николай Степаныч засмеялся», «усмехнулся», «опять засмеялся» и, наконец, «опять невольно рассмеялся». Такой суггестивный смех не может быть объясним исключительно добродушным характером школьного учителя (заметим также, что несколько «инфернальный» смех этот определенно антиномичен напряженной грусти Звягина). Подобная настойчиво демонстрируемая эмоция либо скрывает растерянность героя, попытку спрятать некомпетентность за бравадой, либо является знаком предельного опустошения, надорванности души героя. В пользу этого говорит то обстоятельство, что настойчивое вопрошание неукоенного и равнодушного Звягина совершенно не трогает сердца учителя, сельского интеллигента, которому, собственно, и нужно было бы задаваться подобными вопросами. Между тем учитель говорит заученными словами, выдает банальные объяснения. Этот работник просвещения находится в буквальном смысле во тьме («вышел к двери сарая к свету»), занимается не постижением действительности и познанием ее, а копированием, фотографирует «дивные закаты».

Между тем и закаты эти сравниваются им с пожарами⁹ (что не встречает поддержки со стороны Звягина, называющего весенние закаты «дивными»). Однако тема грозного зарева может быть интерпретирована именно как отблеск пожара, только совпавшего с природным заходом солнца: это не только пресловутый раздуваемый

⁹ В фильме «У озера» (1969) герой, которого играет Шукшин, читает строки из блоковского цикла «На поле Куликовом», в которых содержится возможный источник «закатов-пожаров» рассказа «Забуксовал»: «Идут, идут испуганные тучи, / Закат в крови!» Мелькание верст (верстовых столбов), то есть изображение стремительного движения, связывает тексты Гоголя, Блока и Шукшина в единый семантический комплекс.

«мировой пожар», но и реализация символического пожара в песне, которую пели герои шукшинского рассказа «Степка»:

Злодей пустил злодейку пулю,
Уби-ил красавицу сестру-у.
Взошел я на гору крутую,
Село-о родное посмотреть:
Гори-ит, горит село родное,
Гори-ит вся родина-а моя-а!..

* * *

Учитель постоянно возится с каким-то «хламом», руки его пыльны, он озабочен потерей одной «штукенции», а именно штатива от фотоаппарата. Охлаждение души Николая Степаныча приводит к прекращению его интеллектуальной жизни. Неслучайно он поправляет Звягина, когда тот говорит, будто Чичиков ездил *по краю*: «По губернии!» — уточняет учитель, не понимая, что шукшинский герой пусть и неосознанно, но более точен, имеет в виду не географические реалии, а нечто иное: «Скользим мы бездны на краю...» Почти буквальное захламление его хозяйства, автохарактеристика «извозился весь» — все это напоминает гоголевского Степана Плюшкина. Понятней становится в таком контексте, *что* же все-таки потерял в пыльном и захламленном своем сарае этот «сын Плюшкина». Николай Степаныч подыскивает созвучные слова, но так и не произносит окончательно: *штатив* — *штуку* — *штукенцию* — *душу*... Так в семантику рассказа входит еще один нереализованный вариант названия: «Извозился».

* * *

В черновике рассказа содержится возможная аллюзия на современные Шукшину политические обстоятельства: «Русь — тройка. Человек (отец) обнаружил, что тройка-то (гоголевская) везет... Чичикова. Разговор с учителем. Учитель говорит, что это — неважно, что Чичикова, важно, что — очень быстро» [Шукшин: II, 576]. Постоянная риторика «гонки» с Западом (ленинское «...либо погибнуть, либо дог-

нать передовые страны и перегнать их...», 1917) вновь была поднята на щит в хрущевские времена и не ослабела еще к концу 60-х годов. Но, думается, намек здесь на куда более ранние и зловещие реалии. В знаменитой речи «вождя и учителя» Сталина¹⁰ от 4 февраля 1931 года с ее постоянным рефреном («Задержать темпы — это значит отстать. А отста-ных бьют <...> Мы отстали от передовых стран на 50—100 лет. Мы должны пробежать это расстояние в десять лет. Либо мы сделаем это, либо нас сомнут <...> Мы должны двигаться вперед так, чтобы рабочий класс всего мира, глядя на нас, мог сказать: вот он, мой передовой отряд, вот она, моя ударная бригада, вот она, моя рабочая власть, вот оно, мое отечество...» [Сталин]) так и слышатся гоголевские нотки: «...гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства...» На плакате 1926 года «Догнать и перегнать» изображены два буквально *летящих по небу* в стремительном соревновании паровоза: советский и капиталистический. В 1950-е годы гоголевскую образность подхватит хрестоматийное стихотворение Сергея Михалкова с известным каждому школьнику рефреном «А ну, посторонись — Советский рубль идет!» («Рубль и доллар»).

Постоянное пренебрежение жертвами, которые появляются в результате такого *наводящего ужас* движения, воспринималось Шукшиным чрезвычайно болезненно. Достаточно напомнить, что в ходе такой *бешеной скачки* погиб *отец* писателя: так в семантике рассказа появляется автобиографическая мотивность. Становится более понятной та взволнованность, с какой Роман Звягин, переживая не только за себя, но и за сына, задается своим странным вопросом. Также приобретают более определенный смысл авторские характеристики душевных волнений героя: «*проклятие* навалилось» и «*вот наказание-то!*».

¹⁰ Об отношении к этому деятелю в рабочих записях Шукшина сказано: «Истинно великих людей определяет, кроме всего прочего, еще и то, что они терпят рядом с собой инакомыслящих. Гитлер и Сталин по этой статье не проходят туда» [Шукшин: V, 231].

Выписка вторая

«Отец родной! — говорил бедный дядька. — Что тебе в смерти барского дитяти? Отпусти его; за него тебе выкуп дадут; а для примера и страха ради вели повесить хоть меня старика!» Пугачев дал знак, и меня тотчас развязали и оставили. «Батюшка наш тебя милует», — говорили мне. В эту минуту не могу сказать, чтоб я обрадовался своему избавлению, не скажу, однако ж, чтоб я о нем и сожалел. Чувствования мои были слишком смутны. Меня снова привели к самозванцу и поставили перед ним на колени. Пугачев протянул мне жилистую свою руку. «Целуй руку, целуй руку!» — говорили около меня. Но я предпочел бы самую лютую казнь такому подлому унижению. «Батюшка Петр Андреич! — шептал Савельич, стоя за мною и толкая меня. — Не упрямясь! что тебе стоит? плюнь да поцелуй у злод... (тьфу!) поцелуй у него ручку». Я не шевелился (А. Пушкин, «Капитанская дочка»).

Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.
Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня... (А. Пушкин, «Бесы»)

— Тьфу! — Роман бросил окурочек и полез опять за пачкой. — Вот наказание-то! Это ж надо так... забуксовать. Вот же зараза-то еще — прилипла. Надо же!.. (В. Шукшин, «Забуксовал»)

Тьфу, к черту!.. Экая дрянь!.. И как можно наполнять письма эдакими глупостями. Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи — той, которая бы питала и улаживала мою душу... (Н. Гоголь, «Записки сумасшедшего»)

Тьфу (*плюет*), даже тошнит, как есть хочется (Н. Гоголь, «Ревизор»).

Сумасшедшая, бешеная кровавая муть!
Что ты? Смерть? Иль исцеленье калекам?

Проведите, проведите меня к нему,
Я хочу видеть этого человека (С. Есенин, «Пугачев»).

Его привели под руки и прямо поставили к тому месту,
где стоял Хома.

— Подымите мне веки: не вижу! — сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки (Н. Гоголь, «Вий»).

Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?... (Н. Гоголь, «Мертвые души»)

Просторная изба. Русская печь, лавки, сосновый пол, мытый, скобленный и снова мытый. Простой стол с крашеной столешницей. В красном углу — Николай-угодник.

Старушка Куделиха долго подслеповато присматривалась к Любе, к Егору... Егор был в темных очках.

— Чего же, сынок, глаза-то прикрыл? — спросила она. — Рази через их видать? <...>

Снял очки, стал смотреть на избу <...>

Егор остановил машину, лег головой на руль и крепко зажмурил глаза.

— Чего, Егор? — испугалась Люба.

— Погоди... постоим... — осевшим голосом сказал Егор. — Тоже, знаешь... сердце заломило. Мать это, Люба. Моя мать (В. Шукшин, «Калина красная»).

Ночь истекала. А луна все сияла. Вся деревня была залита бледным, зеленовато-мертвым светом. И тихо-тихо. Ни собака нигде не залает, ни ворота не скрипнут. Такая тишина в деревне бывает перед рассветом. Или в степи еще — тоже перед рассветом, когда в низинках незримо скапливается туман и сырость. Зябко и тихо.

И вдруг в тишине этой из бани донеслось:

Сижу за решеткой в темнице сырой... —

завел первым Егор. Петро поддержал. И так неожиданно красиво у них вышло, так — до слез — складно и грустно:

Вскормленный в неволе орел молодогой;

Мой грустный-ый товарищ, махая крыло-ом,

Кровавую пищу клюет под окном...

<...>

Навстречу ей тихо шел, держась одной рукой за живот, Егор. Шел, хватаясь другой рукой за березки. И на березах оставались ярко-красные пятна (В. Шукшин, «Калина красная»).

Избиение пророка становится жертвенным актом, закланием. Оно полагает самую неразрывную, кровавую связь между пророком и народом, будь то народ русский или всякий другой. В жертву всегда приносится самое чистое, лучшее, драгоценное. Изничтожение поэтов, по сокровенной природе своей, таинственно, *ритуально*. В русской литературе оно прекратится тогда, когда в ней иссякнет родник пророчества. Этого да не будет <...> Так совершается и пишется история литературы (Ходасевич, «Кровавая пища») [Ходасевич: 291].

* * *

Какой же все-таки ответ на свой собственный вопрос дает Роман Звягин? На первый взгляд, у него нет *никакого* ответа. Он забуксовал, не может стронуться с места, находится в тупике. Однако мы читаем: «Роман походил по прихожей комнате, покурил... Поделиться своей неожиданной странной догадкой не с кем. А очень захотелось поделиться с кем-нибудь». Итак, у него была догадка, но *странная*, такая, которая не принесла ему понимания, облегчения, вызвала смех учителя, измучила почти до помешательства, заставила назвать себя «дураком». Словом, почти как автохарактеристика Чацкого (еще одного, наряду с Чекалинским и Чичиковым, *странного* героя русской литературы с не менее странной фамилией): «Я странен, а не странен кто ж?»

Шукшинские чудики, ищущие и неуспокоенные натуры, могли бы быть охарактеризованы словами пушкинской Татьяны, которая тоже «начинает понемногу... понимать»:

Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще

Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?¹¹

Шукшинский герой потому и не может смириться с тем, что вдохновенная богом тройка несет прохиндея и шулера, что сам он находится (осознанно или нет) в большом времени русской культуры; для него «Мертвые души» не текст из школьного учебника, предназначенный для бездумной и бездушной зубрежки, а живое явление, в котором Чичиков, Плюшкин, пушкинский Германн являются его соседями, современниками. Предельную степень выражения эта концепция получила в гротескной форме повестисказки «До третьих петухов», но и в, казалось бы, сугубо «реалистическом» рассказе «Забуксовал» Шукшин смог выразить свое оригинальное понимание художественного и нравственного мира. Шукшинская странная догадка — это неартикулированная пока еще мысль о неблагополучии, «подменности», «неправильности» тех нерешенных и проклятых русских вопросов, которые «простому народу» «не положено» обсуждать.

Конечно, русская гуманитарная мысль уже давно подметила, какого странного седока мчит символическая бричка. Об этом писали Д. Овсянико-Куликовский, Д. Мережковский, В. Розанов и другие. Особенно значимой в этой традиции истолкования видится идея К. Аксакова, актуальная, как можно предполагать, именно для традиционного направления в русской литературной мысли XX века:

Чичиков едет в бричке, на тройке; тройка понеслась шибко, и кто бы ни был Чичиков, хоть он и плутоватый человек, и хоть многие и совершенно будут против него, но он был русский, он любил скорую езду, — и здесь тотчас это общее

¹¹ Отметим, что именно в седьмой главе «Евгения Онегина» прославляется «весеннее томленье», которое радует и живит «все, что ликует и блестит, / Наводит скуку и томленье / На душу мертвую давно...». Это упоминание «мертвой души» приобретает, таким образом, любопытную значимость.

народное чувство, возникнув, связало его с целым народом, скрыло его, так сказать; здесь Чичиков, тоже русский, исчезает, поглощается, сливаясь с народом в этом общем всему ему чувстве. Пыль от дороги поднялась и скрыла его; не видать, кто скачет, — видна одна несущаяся тройка. И когда здесь, в конце первой части, коснулся Гоголь общего субстанциального чувства русского, то вся сущность (субстанция) русского народа, тронутая им, поднялась колоссально, сохраняя свою связь с образом, ее возбудившим. Здесь проникает наружу и видится Русь, лежащая, думаем мы, тайным содержанием всей его поэмы. И какие эти строки, что дышит в них! и как, несмотря на мелочность предыдущих лиц и отношений на Руси, — как мощественно выразилось то, что лежит в глубине, то сильное, субстанциальное, вечное, не исключаемое нисколько предыдущим. Это дивное окончание, повершающее первую часть, так глубоко связанное со всем предыдущим и которое многим покажется противоречием, — каким чудным звуком наполняет оно грудь, как глубоко возбуждаются все силы жизни, которую чувствуешь в себе разлитую вдохновенно по всему существу [Аксаков: 145].

Между тем мысль о русском национальном характере («И какой же русский не любит быстрой езды?») претерпевает существенное «уточнение» в рассказе Шукшина «Крепкий мужик», где герой после безжалостного и бессмысленного по сути разрушения церкви спокойно уезжает прочь: «Шурыгин надал газку <...> Мотоцикл вырулил из деревни, воткнул в ночь сверкающее лезвие света и помчался по накатанной ровной дороге в сторону райцентра. Шурыгин уважал быструю езду».

Но в рассказе «Забуксовал» для Шукшина была важна идея о том, что к неожиданному и пугающему открытию самостоятельно приходит «человек из народа», простой русский человек.

Расщепленность страны и власти (учитель неслучайно настаивает, что «Русь сравнивается с тройкой, а не с Чичиковым») становится трагической темой Шукшина: в его душе уживаются горячая любовь к отечеству и пылкая ненависть к власти вне ее исторической личины. Слова учителя не обманули Романа Звягина: он все же интуитивно

осознал совершенную подмену и отказался «ехать» сам, а значит, и везти кого-то дальше. Он забуксовал, и нет уверенности, что он сможет преодолеть это свое отчаянное положение. Но этот его осмысленный отказ от дальнейшего бездумного движения мог быть знаком уже не стихийного («бессмысленного и беспощадного») и потому обреченного бунта («Ехай там, например, Стенька Разин, — все понятно»), а одной из первых попыток разобраться, кто же все-таки управляет теперь уже остановившейся тройкой, свериться, по какому пути она летела. В этом отношении у Звягина есть предшественники и в каком-то смысле единомышленники — такие «забуксовавшие» герои, как Гамлет и Григорий Мелехов (с одной стороны) и Илья Ильич Обломов (с другой).

В одной из последних рабочих записей писателя находятся такие слова: «Надо совершенно спокойно — без чванства и высокомерия — сказать: у России свой путь. Путь тяжкий, трагический, но не безысходный в конце концов. Гордиться нам пока нечем» [Шукшин: V, 236]. Слово *пока*, кажется, нужно выделить здесь курсивом.

Литература

Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М.: Современник, 1982. С. 141—150.

Битов А. Пятое измерение. На границе времени и пространства. М.: Астрель, 2013.

Гаврилов М. Похождения Козерога. М.: Спутник +, 2016.

Глушаков П. С. Тема «Шукшин и Гоголь» в исследованиях последних лет (к интерпретации рассказа «Забуксовал») // Przegląd Rusycystyczny. 2011. № 1 (133). S. 24—31.

Глушаков П. Об одной параллели к рассказу В. Шукшина «Степка» // Вопросы литературы. 2017. № 3. С. 270—288.

Зубова О. В. Особенности истолкования рассказа В. М. Шукшина «Забуксовал» в литературоведении и кинематографе // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2014. № 2. С. 128—134.

Конюшенко Е. И. Заметки о межтекстовых связях в прозе В. Шукшина («Забуксовал», «Крыша над головой», «Миль пардон, мадам!») // Пародия в русской литературе XX в. Барнаул: АГУ, 2002. С. 72–79.

Сазонова Л. И. Литературная родословная гоголевской птицы-тройки // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2000. Т. 59. № 2. С. 23–30.

Сазонова Л. И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 249–292.

Сталин И. О задачах хозяйственников: Речь на Первой Всесоюзной конференции работников социалистической промышленности // Правда. 1931. 4 февраля.

Творчество В. М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник в 3 тт. Т. 3. Барнаул: АГУ, 2007.

Терц А. Голос из хора. Мюнхен, 2006.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 63. Письма. М.; Л.: Художественная литература, 1934.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка в 4 тт. Т. 2. М.: Прогресс, 1967.

Федосюк Ю. Русские фамилии. Популярный этимологический словарь. М.: Флинта, Наука, 2009.

Ходасевич В. Ф. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк: Изд. имени Чехова, 1954.

Хуциев И. Былое // URL: <http://ruspioner.ru/cool/m/single/5214>.

Черняев А. Дневник. Запись 2 июля 1978 г. // URL: http://nsarchive.gwu.edu/rus/text_files/Chernyaev/1978.pdf.

Шукшин В. М. Собрание сочинений в 5 тт. М.: Литературное наследие, 1996.

Bibliography

Aksakov K. S. Neskolko slov o poeme Gogolya: Pokhozhdeniya Chichikova, ili Mertvie dushi [A Few Words on Gogol's Poem: The Adventures of Chichikov, or Dead Souls] // *Aksakov K. S., Aksakov I. S.* Literaturnaya kritika [Literary Criticism]. Moscow: Sovremennik, 1982. P. 141–150.

Bitov A. Pyatoe izmerenie. Na granitse vremeni i prostranstva [The Fifth Dimension. On the Border between Time and Space]. Moscow: Astrel, 2013.

Chernyaev A. Dnevnik. Zapis' 2 iyulya 1978 g. [The Diary. Entry on 2 July, 1978] // URL: http://nsarchive.gwu.edu/rus/text_files/Chernyaev/1978.pdf.

Fedosyuk Y. Russkie familii. Populyarniy etimologicheskii slovar' [Russian Surnames. A Popular Etymological Dictionary]. Moscow: Flinta, Nauka, 2009.

Gavrilov M. Pokhzhdeniya Kozeroga [The Adventures of Capricorn]. Moscow: Sputnik+, 2016.

Glushakov P. S. Tema 'Shukshin i Gogol' v issledovaniyakh poslednikh let (k interpretatsii rasskaza 'Zabuksoval') [Shukshin and Gogol as a Topic of Recent Studies (Interpreting the Story *Stuck in the Mud*)] // Przegląd Ruscystyczny. 2011. Issue 1 (133). P. 24–31.

Glushakov P. Ob odnoy paralleli k rasskazu V. Shukshina 'Stepka' [On a Parallel Story to V. Shukshin's *Stepka*] // Voprosy literatury. 2017. Issue 3. P. 270–288.

Khodasevich V. F. Literaturnie statii i vospominaniya [Literary Criticism and Memoirs]. New York: Izd. imeni Chekhova, 1954.

Khutsiev I. Byloe [The Bygone] // URL: <http://ruspioner.ru/cool/m/single/5214>.

Konyushenko E. I. Zametki o mezhtekstovykh svyazyakh v proze V. Shukshina ('Zabuksoval', 'Krysha nad golovoy', 'Mil pardon, madam!') [Notes on Intertextual Parallels in V. Shukshin's Prose (*Stuck in the Mud*, *A Roof Over Your Head*, *Mil Pardon, Madame!*)] // Parodiya v russkoy literature XX v. [Parody in Russian Literature of the 20th Century]. Barnaul: AGU, 2002. P. 72–79.

Sazonova L. I. Literaturnaya rodoslovnaya gogolevskoy ptitsy-troyki [Literary Genealogy of Gogol's Troika-Bird] // Izvestiya RAN. *Literature and Language Series*. 2000. Vol. 59. No. 2. P. 23–30.

Sazonova L. I. Pamyat' kultury. Nasledie Srednevekoviya i barokko v russkoy literature Novogo vremeni [The Culture's Memory. The Medieval and Baroque Legacy in Russian Literature of the 19th – Early 20th Century]. Moscow: IMLI RAN, 2012. P. 249–292.

Shukshin V. M. Collected works in 5 vols. Moscow: Literaturnoe nasledie, 1996.

Stalin I. O zadachakh khozyaystvennikov: Rech' na Pervoy Vsesoyuznoy konferentsii rabotnikov sotsialisticheskoy promyshlennosti [The Tasks of Business Executives: Speech Delivered at the First

All-Union Conference of Leading Personnel of Socialist Industry] // Pravda. 4 February, 1931.

Tertz A. Golos iz khora [A Voice from the Chorus]. München, 2006.

Tolstoy L. N. Complete works in 90 vols. Vol. 63. Pis'ma [Letters]. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1934.

Tvorchestvo V. M. Shukshina [V. M. Shukshin's Work]. Encyclopaedic dictionary — reference book in 3 vols. Vol. 3. Barnaul: AGU, 2007.

Vasmer M. Etymological dictionary of the Russian language in 4 vols. Vol. 2. Moscow: Progress, 1967.

Zubova O. V. Osobennosti istolkovaniya rasskaza V. M. Shukshina 'Zabuksoval' v literaturovedenii i kinematografe [Interpretations of V. M. Shukshin's Story *Stuck in the Mud* in Literary Criticism and Cinematography] // Bulletin of the Moscow State Regional University. *Russian Philology* Series. 2014. Issue 2. P. 128—134.

Сравнительная поэтика

Ольга ПОЛОВИНКИНА

АНГЛИЙСКИЙ МОДЕРНИЗМ И «АМЕРИКАНСКИЕ ТУРИСТЫ»

Аннотация. Деятельность в Лондоне американских писателей — создателей и представителей высокого модернизма рассматривается в статье как одно из проявлений «обратного завоевания», включается в общий контекст американизации Британии. При анализе восприятия этого явления английскими писателями-модернистами важное место отводится роману Ф. М. Форда «Солдат всегда солдат», а также «американским» статьям В. Вулф.

Ключевые слова: Ф. М. Форд, В. Вулф, Э. Ситуэлл, Л. Макнис, «Солдат всегда солдат», англо-американский модернизм, «обратное завоевание», американская культурная экспансия.

Ольга Ивановна ПОЛОВИНКИНА, доктор филологических наук, профессор РГГУ, заведующий кафедрой сравнительного изучения литератур ИФИ РГГУ. Сфера научных интересов — американистика, «метафизическая поэзия». Автор книг «“Проблески небес”. Метафизический стиль в американской поэзии первой половины XX века» (2005), «Метафизический стиль в истории американской поэзии» (2011), а также многочисленных статей о творчестве Дж. Донна, Т. С. Элиота и т. д. Email: olgarpmail@mail.ru.

* Работа выполнена по гранту 17-04-00073 «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы».

Англо-американский модернизм долгое время считался нерасчленимым целым, «наднациональным движением», как выразился Хью Кеннер. С одной стороны, американская «новая критика» способствовала институционализации понятия «литература на английском языке» (English literature), объединяющем британскую и американскую литературы. С другой стороны, модернизм был явлением космополитическим, имевшим, по ироническому выражению Форда Мэддокса Форда, «сомнительную международную подоплеку». В случае же с американской и английской литературами ситуацию усложняло не только единство языка, но и писательские миграции из одной страны в другую: американские представители «высокого модернизма» играли заметную роль в становлении и развитии английского модернизма, с другой стороны, значительная часть творческой жизни британцев Ф. М. Форда и У. Х. Одена была связана с Америкой. Весьма запутанную англо-американскую историю имеют такие течения, как имажизм и вортицизм.

И все же в последнее время существует тенденция выделять национальные особенности американского и английского типов модернистского письма. Сегодня принято говорить об их непростых отношениях, используя термин «трансатлантический», который акцентирует не полную общность, но взаимовлияние и взаимообмен. Национальная специфика американского модернизма представлена в научной литературе весьма убедительно, что, с одной стороны, объясняется существованием влиятельной националистической литературоведческой школы, а с другой — тем обстоятельством, что американцы были очень яркими фигурами в истории англоязычного модернизма. К примеру, «The Cambridge Companion to American Modernism» (2005) [*The Cambridge...*] включает статьи о нативистском течении в американском модернизме и статьи о представителях «высокого модернизма», живших за границей. Что же касается английского модернизма, то в авторитетной серии «The Cambridge Companion to Literature and Classics» вообще нет книги с таким названием. Об английском модернизме есть только статья в сборнике «The Cambridge Companion to European Modernism» (2011). Ее автор Марина Маккей пишет: «Британский модернизм кажется оксюмо-

ронным сочетанием», поскольку «считается в действительности несуществующим — на том основании, что лондонские модернисты чаще были эмигрантами, чем авторами, родившимися в Британии»¹ [MacKay: 94]. Чтобы это утверждение не казалось странным, российскому читателю надо иметь в виду, что Джойс — ирландец, родившийся в Ирландии и навсегда ее покинувший в 1904 году, — не является не только английским, но и британским писателем, для англичан он, в сущности, иностранец.

Возникает впечатление, что американский модернизм был явлением доминирующим, в то время как английский имел сугубо местное значение. Не претендуя оспорить или утвердить его соответствие истине, я бы хотела поговорить о взаимоотношениях между двумя явлениями в терминах «обратного завоевания». Говоря об испано-американских литературах, А. Мехиас-Лопес определяет «обратное завоевание» как «отвоевывание культурного авторитета у бывшей европейской метрополии» [Mejías-Lopez: 4].

Периферия и центр

Американская война за культурную независимость началась с Американской революции и продолжалась до того момента, когда в XX веке был создан американский литературный канон и сконструирована национальная литературная история, которую начали с появления первых колоний в будущей Новой Англии — «раннего национального периода». Авторитетность канону должно было придать то обстоятельство, что он строился в противовес английской литературной традиции. «Отвоевывая культурный авторитет», Ф. О. Маттисен выдвинул пять канонических фигур «американского ренессанса» — Эмерсон, Торо, Мелвилл, Готорн, Уитмен — «в качестве эквивалентных по статусу писателям английского Ренессанса — Шекспиру, Джонсону, Уэбстеру, Донну и Брауну» [Giles: 4].

¹ Здесь и далее цитаты из научных и художественных текстов приведены в моем переводе. — О. П.

Одна из первых битв в истории этой «войны за независимость» уже демонстрировала основные претензии молодой американской литературы, которые важны для понимания ситуации в первой трети XX века. В конце XVIII века требование американской литературной независимости было частью политической повестки дня. В формулировке Ноя Уэбстера: «Америка должна быть так же независима в литературном отношении, как независима она в отношении политическом» [Snyder: 49].

Тем не менее с 1770-х и до 1830-х годов лишь несколько американских журналов выдвигало идею американской литературы, и в основном речь шла о литературе региональной — американского Юга или Запада, Нью-Йорка или Новой Англии [Chielens: 102]. Л. Тенненхаус доказывает, что до 1850 года «большинство писателей и читателей в Америке полагали себя частью общей английской культуры <...> и считали свою литературу принадлежавшей этой культуре» [Tennenhouse: 1]. Идея американской литературы, которая продвигалась в этот период, была основана на противопоставлении молодой и энергичной нации «старому и истощенному острову», как называет Британию Эмерсон в книге «Английские черты» (1856) [Emerson: 1107].

Декларацией литературной независимости Америки была речь Эмерсона, произнесенная в 1837 году и известная под названием «Американский ученый». В ней противопоставление английского американскому помещается в контекст «спора о древних и новых». Через запятую с Локком и Бэконом многозначительно упоминается Цицерон, «книжным червям» в их лице противопоставляется деятельный «Человек, который мыслит» [Emerson: 66]. Омофония «we will» («мы будем») звучит энергичным заключительным аккордом: «Мы будем ходить на своих ногах; мы будем работать своими руками; мы будем высказывать то, что думаем мы» [Emerson: 83]. Американский писатель у Эмерсона современен в собственном смысле слова — он живет, размышляет и творит сейчас, он открыт будущему. Р. Уайсбук так обобщает мысль Эмерсона: «...свершения прошлого не являются непомерно высокими в их величии, они ничтожны в сравнении с незавершенными возможностями» [Weisbuch: 3]. Амери-

канская литература позиционируется как неотделимая от идеи модернизации.

Логика Эмерсона в «Американском ученом» показывает, что Великобритания все еще воспринимается в качестве центра, а Америка — в качестве периферии, как это было в колониальный период. Иллюстрируя свои мысли, Эмерсон упоминает множество великих британцев: философов Бэкона и Локка, короля Альфреда, астрономов Джона Флемстида и Уильяма Гершеля, писателей Шекспира, Чосера, Марвелла, Драйдена, Голдсмита, Бернса, Каупера, Вордсворта, Карлейля и др. Только четыре или пять имен во всей речи не являются британскими. Когда Эмерсон переходит к своей важнейшей послылке и говорит: «Мы слишком долго слушали изысканных муз Европы», — очевидно, что «Европа» означает главным образом «Англию» [Emerson: 82]. По замечанию Уайсбука, дневники Эмерсона «учат нас переводить страхи, связанные со “Старым Светом”, “Европой” и даже “прошлым”, как страхи, связанные с “Англией”» [Weisbuch: 10].

В то же время Эмерсон начинает свою атаку с того, что пророчествует о будущей культурной независимости Америки от «других стран» и «иноземных плодов» [Emerson: 61], приравнивая таким образом Британию к другим частям мира и, следовательно, уничтожая ее значимость. Назначение этой риторики, очевидно, и в том, чтобы пересмотреть соотношение центра и периферии, выдвинув Америку в центр. Сходную стратегию использует Генри Торо в своей книге «Неделя на Конкорде и Мерримак» (1849): «...европейский писатель, который воображает, что говорит от лица всего мира», воспринимается американским читателем «как говорящий от лица только того уголка мира, который он населяет», потому что американский читатель «вследствие преимуществ своего местоположения» может видеть, «как вздымается берег от Альп до Гималаев», и это он представляет весь мир [Thoreau: 115].

Британский джентльмен и американский простак

В XX веке такое соотношение периферии и центра стало геополитической реальностью, Америка постепенно сде-

лалась самой влиятельной страной Западного мира, Англия же утратила былое могущество. В 1943 году Т. С. Элиот в книге «Заметки касательно определения культуры» («Notes Towards the Definition of Culture») говорил о Британии как о «локальной культуре, которой угрожают новые имперские практики ее бывшей колонии» [Eliot: 94]. Как утверждает Ж. Эбравенел в книге «Американизируя Британию», не только крушение империи, но и американская культурная экспансия была причиной того, что Англия должна была заново «придумать себя» как страну традиционных ценностей, при том что на рубеже XIX—XX веков Британия воспринималась в качестве олицетворения модернизации [Abravanel: 6]. Вследствие поворота, совершенного национальным воображением, на смену стране технологического и морального прогресса приходит «зеленая Англия», страна живых изгородей и незыблемых традиций. Даже поезд, некогда бывший символом модернизации, превращается в культурном сознании англичан в вереницу «медленных английских вагонов», которым противопоставлены автомобили Форда, как об этом писала В. Вулф [Woolf 1925: 2].

Американская экспансия является важной, хотя и практически незамеченной темой вышедшего в 1915 году романа Ф. М. Форда «Хороший солдат» («The Good Soldier», «Солдат всегда солдат» в русском переводе Н. Рейнгольд), которому принадлежит заметное место в английском модернистском каноне. Роман известен тем, как в нем используется прием «ненадежного повествователя». Несовпадение отдельных деталей, непроясненность событийного ряда, которая вызывает к читательской интерпретации, мотивируются отрывочностью воспоминаний рассказчика, ненадежностью памяти, отсутствием полноты знания («точкой зрения» по Генри Джеймсу), неспособностью человека отдавать себе полный отчет в происходящем.

В статье для сборника к столетию романа М. Кадди-Кин показывает, что роман изначально был организован вокруг 4 июля, американского Дня Независимости, а не 4 августа, как в окончательном варианте. Она называет эту дату «датой-палимпсестом», потому что Форд привязывает к ней целую серию ключевых событий: Флоренс, же-

на рассказчика, в этот день родилась (1874), отправилась в круиз (1899), начала роман со своим кузеном Джимми (1900), вышла замуж за Доуэлла (1901), начала роман с Эдвардом Эшбернамом (1904) и умерла (1913) [Cuddy-Keane: 48]. Думаю, «призрачное присутствие 4 июля в хронологии романа» указывает на важность соотношения в нем английского и американского.

Два главных героя романа — Эдвард Эшбернам и рассказчик Джон Доуэлл — являются карикатурными фигурами англичанина и американца. Капитан Эдвард Эшбернам — истинный британец-джентльмен, происходящий «из рода того самого Эшбернама, который сопровождал Карла I на эшафот», землевладелец и аристократ, «хороший солдат» Британской империи, его светлые волосы «лежат идеальной волной», у него красное лицо, желтые усы, «жесткие, как зубная щетка», «его лицо в поразительной английской манере вообще ничего не выражало. Ничего». Целый пассаж посвящен его глазам: это «идеально глупые глаза», «немигающие голубые глаза, которые смотрят прямо <...> с выражением гордости и удовлетворенности обладателя», который созерцает свое владение и говорит: «Все это моя земля!» Что касается Джона Доуэлла, то вначале он представляет себя читателю как американского «простака за границей» со множеством американизмов в речи, честного, готового помочь, его как будто легко обмануть, а затем внезапно он оказывается еще одной стереотипной «абсурдной фигурой — американским миллионером, который купил одно из древних убежищ английского покоя».

Их столкновение на первый взгляд означает неизбежность подчинения всего американского английскому. Джон Доуэлл восхищается Эшбернамом: его манерами, его чемаданами из свиной кожи с вытисненными инициалами, «его идеально элегантными брюками». Эшбернам поначалу явлен читателю как британец-завоеватель, покоритель женских сердец. Все появляющиеся на страницах романа героини так или иначе сражены им. Эшбернам как будто вытесняет американца Джона Доуэлла со всех позиций: отнимая любимую жену, не оставляя надежды на внимание Леоноры, на которой женат он сам, побеждая на какой-то момент в соперничестве за юную Нэнси.

Английское поглощает американское с первых строк, в которых Джон Доуэлл представляет себя и Флоренс читателю как «праздных американцев»: «...сказать так, все равно, что сказать, что мы были не-американцами (un-American), мы были слишком погружены в более утонченное английское общество». Близкое знакомство с парой Эшбернамов на девять лет погружает Доуэллов в круговорот типично английской жизни, где есть бифштекс с кровью, бренди для мужчин после обеда, холодные ванны по утрам, англиканская церковь и кипение подавляемых страстей, неразличимых на взгляд постороннего. Итог этих отношений можно представить как торжество английского/британского над американским: Флоренс кончает с собой, не в силах вынести того, что Эшбернам объясняется в любви Нэнси; Доуэлл селится в имении Эшбернама. Отныне он будет жить английской жизнью до конца своих дней.

Но в действительности все происходит ровно наоборот, чем ближе роман к финалу, тем больше становится ясно, что это американское поглощает английское/британское. Во-первых, по мере разворачивания сюжета тускнеет блеск всего английского/британского: чемоданы из свиной кожи куплены Леонорой, чтобы скрыть скудость средств капитана; гордая аристократка Леонора внезапно оказывается одной из семи дочерей мелкопоместного ирландского дворянина, совсем нищего; эскапады капитана с женщинами — к примеру, с любовницей великого князя — не следствие его действительного покорителя сердец, а проявление капризного нрава самих дам, которые пользуются уязвимостью Эшбернама, происходящей от несчастливого брака; даже англиканская вера как предмет гордости англичан фактически исчезает из романа, Леонора и Нэнси оказываются католичками, а сам капитан подумывает принять католичество.

Важную роль в этой трансформации играет поместный дом Эшбернамов, Брэншоу-Хаус. Первая половина XX века была в английской литературе временем многочисленных «романов об усадьбе». Популярность этого жанра, очевидно, объяснялась «провалом британского в английское» в этот период, иными словами, реорганизацией универсальной имперской культуры в культуру локальную [Abravanel: 5], а поместный дом был символом английскости с XVIII века.

В романе есть три версии Эшбернама, как его представляет читателю Доуэлл: «отличный солдат» колониальной армии; страстный игрок и легкомысленный любовник, без раздумий покидающий службу ради прелестной женщины; сквайр, владелец поместья — «превосходный хозяин, невероятно добрый, добросовестный и трудолюбивый судья, прямой, честный, справедливый член общества». Ближе к концу романа эта последняя версия становится все более и более важной.

Роль, которую играет в событийной цепи романа Брэншоу-Хаус, становится понятна читателю постепенно. Сначала это просто одно из владений Эшбернама, оно пленяет Доуэлла, позволяя ему «впервые попробовать на вкус английскую жизнь». Лишь значительно позже мы можем оценить важность фразы, которая завершает этот пассаж: «И прекрасный, прекрасный старый дом». Выясняется, что Брэншоу-Хаус был владением предков Флоренс «за двести лет до того, как туда явились Эшбернамы». Ее битва с Леонорой получает новое значение. Доуэлл рассказывает об их столкновении во время «маленькой экспедиции» в некий замок, где Флоренс пытается побить Леонору своими познаниями в истории. Они сражаются за внимание Эдварда, но в то же время Флоренс как будто пытается присвоить замок с помощью всей этой информации. Позже рассказчик намекает, что не притягательность Эшбернама, а Брэншоу-Хаус был причиной ее романа с Эшбернамом: «Флоренс липла к обладателю дома ее предков». Джон Доуэлл также выдает свои истинные мотивы в эпизоде с поездкой в замок, когда заявляет, что он «не историк», но при этом в точности знает, что замок похож не на Виндзорский, а на замок Елизаветы Венгерской, который, «к несчастью, находится в Пруссии». Складывается впечатление, что Доуэлл живо интересуется замками — и поместными домами. Этот эпизод объясняет будущее приобретение им Брэншоу-Хауса.

Джон Доуэлл окончательно вытесняет Эшбернама, когда становится обладателем Брэншоу-Хауса и Нэнси Руффорд, опекуном которой был Эшбернам и в которую он был влюблен. Мотив обладания акцентирован в финале романа: «Я пройду <...> под моими собственными дубами, вдоль моих собственных кустов дрока в деревню за почтой из Америки».

Но это все же не завоевание, а поглощение. Эшбернам кончает с собой, и Доуэлл присваивает себе его идентичность сквайра и «сентименталиста», о чем говорится в пугающей фразе: «...я люблю его, потому что он — это просто я».

«Американские туристы»

Соотношение английского и американского занимает Форда и на уровне литературной техники романа. По замечанию Г. Рикетса, «капитан Эдвард Эшбернам появляется в романе “Хороший солдат” как узнаваемая киплингская фигура», а «обманчиво робкий и неумелый рассказчик Доуэлл» — как «джеймсовская фигура» [Rickets: 217, 215]. Этой мыслью Рикетс обязан остроумному высказыванию Джона Бейли о романе: «Это ранний Киплинг, рассказанный Генри Джеймсом» [Rickets: 213]. Иначе говоря, роман может быть рассмотрен как соединяющий два способа романного письма: английский и «иностраный». В книге «Английский роман: с момента формирования до смерти Джозефа Конрада» (1930) Форд иронически пишет об английском романе:

Если вы закроете глаза и вообразите, что означают слова «английский роман», вы увидите поместный дом, в котором живут самые лучшие люди: сэр Томас, милый, но не слишком умный; леди Шарлотта, добродушная и милосердная, в обширном кринолине, она графская дочь; мисс Джин и мисс Шарлот, чистые, как роса на лепестках лилии; мистер Том — не всегда удовлетворительным образом ведущий себя; мистер Эдвард, всегда удовлетворительным образом ведущий себя... И вы увидите сельскую местность, целый континент, целый мир праздного и почти безгрешного существования... [Ford 2012]

В романе «Хороший солдат» Форд несомненно играет с этим типом романа, прибегая при этом к «новейшим идеям», принадлежащим Генри Джеймсу (и Джозефу Конраду), главная из которых — прием «ненадежного повествователя».

Роман содержит явные отсылки сразу к нескольким произведениям Генри Джеймса. Сюжет строится вокруг стран-

ных отношений любовного четырехугольника, которые поначалу выглядят совершенно невинными и безмятежными, но постепенно открывается их крайняя запутанность, как в «Золотой чаше»; одно из событий — смерть юной, невинной героини, играющей роль жертвы в любовных отношениях, как в «Крыльях голубки»; эту ребячливую героиню второго плана зовут Мейзи, а в финале юная Нэнси, которую Мейзи дублирует, говорит, что ощущает себя «воляном в руках двух сильных игроков» — воспитывавших ее Леоноры и Эдварда, точно так же описывается роль в семейной истории девочки — героини романа Джеймса «Что знала Мейзи». На первых страницах романа «Золотая чаша» проигрывается тема Европы, представленной «слишком хорошо» говорящим на английском итальянским князем Америго в отношении к Америке, «американскому способу» мыслить и действовать, который представляет миллионер Вервер. Сходным образом Форд открывает свой роман темой соотношения английского и американского. Так же, как в романах Джеймса, эта тема сохраняет свою важность на протяжении всего повествования, и так же, как в романах Джеймса, несомненно основное направление авторского интереса. Джеймс пишет об американцах, и Мэгги Вервер уверенно выдвигается на первый план по мере разворачивания сюжета, Форд сосредоточен на английском и английскости.

В мемуарной прозе «Возвращение во вчерашний день» (1931) Форд высоко оценивал роль «чужаков и иностранных поселенцев» в истории английского модернизма (это Г. Джеймс, С. Крейн, У. Г. Хадсон и Дж. Конрад):

Эти четыре человека — три американца и один поляк — зажгли в те дни маяк в Англии <...> Только подумайте, какой пустой, лишенной ядра была бы сегодня английская литература, если бы их никогда не существовало... [Ford 1999: 22]

Столь же мощным источником творческих идей были для английских модернистов «чужаки и иностранные поселенцы» следующего поколения — Эзра Паунд, Т. С. Элиот, Хильда Дулиттл, Лора Райдинг. Эти американцы пользовались действительно огромным влиянием среди тех британских авторов, кто искал новизны выражения. В 1930-х годах Эдит

Ситуэлл подводила итог многих лет их воздействия на английский поэтический вкус. В книге «Аспекты современной поэзии» (1934) она пишет о триумфе в современной поэзии «грандиозного воображения» Т. С. Элиота над «наготой строчки» в поэтической книге А. Хаусмена «Шропширский паренек», известной своим истинно английским качеством.

Бурная деятельность всех этих американцев делала английское провинциальным, отодвигала на второй план и, в сущности, расценивалась как «обратное завоевание». Этот посыл очевиден в язвительном определении Луиса Макниса, который назвал их «американскими туристами» [MacNiece: 84]. Оно звучит еще острее в современном мире, где туризм рассматривается как форма неокOLONиализма. Ф. Р. Ливис в статье «Массовая цивилизация и культура меньшинства» (1930) приравнял американизацию к модернизации. Американское литературное «вторжение» также несло в себе модернизацию, хотя и было связано с высоколобой «культурой меньшинства». Американцы, приехавшие в Британию в первые десятилетия XX века, привезли с собой стремление «делать новым» («Make it new» — лозунг, предложенный Э. Паундом) — и «чувство, что вся литература Европы от Гомера», Секста Проперция и «Старого Китая» «существует одновременно», как сказано в знаменитой статье Элиота «Традиция и творческая индивидуальность художника». Как и всякие туристы, они были полны энтузиазма по отношению к Англии и в то же время неявным образом глубоко преданы национальным ценностям своей собственной страны.

В книге «Современная поэзия» («Modern Poetry: A Personal Essay», 1938) Макнис расценивал влияние Элиота как пример «американизации поэзии». Одна из основных черт модернистской поэзии, по Макнису, — туманность выражения, которая является следствием того, что «опускаются связи между представлением и представлением или между образом и образом», и была «завезена в Англию американцами» [MacNeice: 162]. Макнис использует кинематографический термин «cutting» (нарезка), таким образом прочно связывая этот новый способ поэтического выражения с кино и, следовательно, расширяя понимание «американизации» до более традиционного, апеллирующего к влиянию массовой культуры. Говоря о Паунде и Элиоте, которых он считает основны-

ми агентами американизации, он описывает их поэзию как «фотоснимки движущегося узора». Объясняя, почему поэзия Элиота теперь кажется «куда “легче”, чем была десять лет назад», Макнис говорит, что «люди натренировались следовать за ним так же, как они натренировались следовать за быстро движущимся фильмом» [MacNeice: 163].

Шекспир среди стекла и стали

Желание противостоять «вторжению» прочитывается в «американских» статьях Вирджинии Вулф. Ее позиция тем более показательна, что «американские» статьи не были следствием ее собственного интереса к предмету, но заказывались разными изданиями, выбиравшими актуальную тему. Статья «Мелодичные размышления» («Melodious Meditations», 1917) для литературного приложения к газете «Таймс» жестко разделяет англичан и американцев на «мы» и «они». В статье «Американская литература» («American Fiction», 1925) для «Субботнего литературного обозрения» разделение углубляется, свой обзор американской литературы Вулф описывает как путешествие за границу. Она ставит в один ряд все американское и французское, не исключая язык: «...как бы хорошо мы ни знали язык у себя дома, он звучит совершенно иначе в устах тех, кто говорит на нем с рождения» [Woolf 1925: 1].

Вулф вполне сознательно сохраняет интонацию «британского превосходства», с давних пор свойственную всем (немногочисленным) английским высказываниям об американской литературе, когда обвиняет американских писателей XIX века Эмерсона, Лоуэлла и Готорна в том, что они «почерпнули свою культуру в наших книгах», а современников Генри Джеймса, Джорджа Херджесхаймера и Эдит Уортон в том, что «они не дают нам ничего такого, чего бы у нас уже не было» [Woolf 1925: 1]. Когда она говорит, что «первый шаг к тому, чтобы стать американским, — это быть не английским», то подразумевает, что американская литература все же очень молода, она практически появляется на свет и не может быть определена сама по себе — только в сравнении с английской. Вулф, высказывавшая остро со-

временные взгляды во всех прочих случаях, здесь следует давней традиции снисходительного отношения к молодой американской литературе как к явлению провинциальному и, в сущности, колониальному. Его суть через отрицание выразил Ф. М. Форд, когда писал в рекламе книги «Нью-Йорк — это не Америка» (1927): «Только прошу <...> не принимать меня <...> за высокомерного бритта, который покровительствует американцам и их установлениям, как будто одни дети, а другие — творения детского разума» (цит. по: [Haslam: 21]).

Может быть, самым важным «полем битвы» в истории этой «войны за независимость» был английский язык, делающий особенно сложной задачу отмежеваться от чуждого присутствия. В статье «Американская литература» Вулф рекомендовала американским писателям «пренебречь целой армией английских слов, которые так долго маршировали под командованием старых английских генералов», «укротить и поставить себе на службу “незначительные (little) американские слова”» [Woolf 1925: 2]. Несколько лет спустя в статье «О незнании французского» («On Not Knowing French», 1929) Вулф памятным образом говорила о Генри Джеймсе как об «иностранце, в совершенстве владеющем английским языком, и при том музыкальным английским языком»: он «часто пишет на более сложном английском языке, чем его носители, но никогда не пишет на том бессознательном английском, в котором мы ощущаем прошлое каждого слова, возникающие в связи с ним ассоциации, его отзвуки» [Abravanel: 13]. Иными словами, английский англичан позиционируется как укорененный в национальной культурной традиции и потому недоступный американцам.

Страх перед «обратным завоеванием» особенно внятно выражен в статье для журнала «Космополитен» «Америка, которой я никогда не видела» («America, Which I Have Never Seen», 1938). Британия здесь изображается как отдаленный уголок мира, остров, на котором «застряли» англичане [Woolf 2001]. Америка же воображается как средоточие мира, грозящее поглотить хрупкую английскую культуру. Она явлена в образе ультрасовременной публичной библиотеки:

Стены сделаны из нержавеющей стали, полки из небьющегося стекла. И здесь лежат фолио Шекспира, рукописи Бена Джонсона, любовные письма Китса, пылающие в свете американского солнца [Woolf 2001].

На первый взгляд, это хвала американской цивилизации: огромное здание библиотеки «занимает доминирующую позицию», «в Англии это был бы королевский дворец». И все же возникает впечатление, что сокровища английской культуры теряют свое истинное значение вместе со своим настоящим местом, они поглощаются «светом американского солнца».

Как однажды сказал Ф. М. Форд, «цивилизация стала чем-то, что движется туда-сюда через Атлантику» [Abravanel: 6]. За деколонизацией Америки последовала новая экспансия, в ходе которой Британия начала играть роль «локальной культуры», потенциального объекта «колонизации». Английских модернистов, при всем их интересе к космополитизму и при том, что они высоко оценивали идеи и способы письма «американских туристов», отличало точное понимание складывающейся ситуации. Именно они сообщили импульс пристрастию к английскости, к национальной литературной традиции в послевоенной английской литературе.

Литература / Bibliography

Abravanel G. Americanizing Britain: The Rise of Modernism in the Age of the Entertainment Empire. Oxford: Oxford U. P., 2012.

Chielens E. E. Periodicals and the Development of an American Literature // Making America, Making American Literature: Franklin to Cooper / Ed. by A. Robert Lee, W. M. Verhoeven. Amsterdam: Rodopi Bv Editions, 1996. P. 93–105.

Cuddy-Keane M. Paradigmatic and Palimpsestic Plots in *The Good Soldier* // Ford Madox Ford's *The Good Soldier*: Centenary Essays / Ed. by Max Saunders, Sara Haslam. Boston: Brill, 2015. P. 47–62.

Eliot T. S. Notes towards the Definition of Culture. New York: Faber and Faber, 1949.

Emerson R. W. The Complete Works. Hollister, MO: YOGeBooks, 2014.

Ford F. M. Return to Yesterday. Manchester: Ford Press, 1999.

Ford F. M. The English Novel. From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad. 2012. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks12/1203251h.html>.

Giles P. Transatlantic Insurrections: British Culture and the Formation of American Literature, 1730–1860. Philadelphia: Pennsylvania U. P., 2001.

Haslam S. Dowell and Dopamine: Information, Pleasure and Plot // Ford Madox Ford's *The Good Soldier*: Centenary Essays. P. 213–222.

MacKay M. Great Britain // The Cambridge Companion to European Modernism / Ed. by Pericles Lewis. Cambridge: Cambridge U. P., 2011. P. 117–132.

MacNeice L. Modern Poetry: A Personal Essay. London: Oxford U. P., 1938.

Mejias-Lopez A. The Inverted Conquest. The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism. Nashville, Tennessee: Vanderbilt U. P., 2009.

Rickets H. 'Early Kipling told by Henry James': A Reading of *The Good Soldier* // Ford Madox Ford's *The Good Soldier*: Centenary Essays. P. 213–222.

The Cambridge Companion to American Modernism / Ed. by Walter Kalajian. Cambridge: Cambridge U. P., 2005.

Snyder A. K. Defining Noah Webster: A Spiritual Biography. Washington, D. C.: Xulon Press, 2002.

Tennenhouse L. The Importance of Feeling English. American Literature and the British Diaspora. 1750–1850. Princeton: Princeton U. P., 2007.

Thoreau H. D. A Week on the Concord and Merrimack Rivers. New York. Holt, Rinehart and Winston, 1963.

Weisbuch R. Atlantic Double-Cross: American Literature and British Influence in the Age of Emerson. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Woolf V. American Fiction // The Saturday Review of Literature (New York). August 1, 1925. P. 1–2.

Woolf V. America, Which I Have Never Seen // The Dublin Review. 2001. No. 5. URL: <http://thedublinreview.com/number-5/>

Зарубежная литература

Елизавета ШЕВЧЕНКО

ПРИЕМЫ РЕЧЕВОЙ МУЗЫКАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «НАШ ОБЩИЙ ДРУГ»

Аннотация. В статье в свете теории интермедиальности С. П. Шера рассматриваются речевые приемы Диккенса, которые характеризуются как музыкальные. Анализ звуковых эффектов слов, предложений и фраз и их неразрывная связь с семантикой фрагментов романа раскрывают одну из граней языкового чутья писателя.

Ключевые слова: Ч. Диккенс, С. П. Шер, «Наш общий друг», речь, язык Диккенса, музыкальность речи, интермедиальность, интонация, звуковые эффекты.

Викторианская эпоха отмечена ростом внимания к музыкальной стороне жизни, составляющей важнейшую часть повседневной культуры и времяпрепровождения.

Елизавета Александровна ШЕВЧЕНКО, филолог, аспирант кафедры сравнительного изучения литератур ИФИ РГГУ. Сфера научных интересов — история литературы Англии, западноевропейская литература и искусство XVII—XIX веков, историческая поэтика. Email: elizshevchenko@yandex.ru.

Игра на фортепиано становится очень популярна в домах знати и среднего класса¹ [Lusting]; оперу и более низкие театральные жанры, от мелодрамы до уличных представлений, невозможно было представить без музыки. Стоит также назвать народные песни и танцы, военную и религиозную музыку, которую знали все². Диккенса эти музыкальные явления живо интересовали, но инструментом, на котором он мог играть, был лишь один — язык.

Предмет этой статьи — элементы романной речи Диккенса с ярко выраженной звуковой функцией, производящие тесно сплетенный с семантикой звуковой эффект, организованные с ориентацией на артикуляцию — на ритм, скорость, уровень громкости речи, разнообразие речевых приемов, рождающих музыкальные или, шире, звуковые ассоциации и обнаруживающих в авторе чуткий слух. Диккенс вошел в литературу как мастер языка, он обновлял его так, что шокировал своими изобретениями читающую публику [Ford]. Его творчество можно рассматривать как непрерывный поиск и даже борьбу за то, чтобы содержание получило наилучшую, точную форму выражения, утверждал в своей лекции профессор Р. Квирк [Quirk], приводя в пример то значение, которое Диккенс придает соответствию предмета, обстоятельств повествования звуку речи, ее строю, грамматике, синтаксису.

Среди множества найденных Диккенсом приемов повествования отдельный ряд составляют те, где сильна ориентация на звуковые возможности и эффекты. В огромном спектре интонаций, ритма и скорости речевого потока, в роли, которая отводится звуку речи и таким эффектам, как повторение, обнаруживает себя особая музыкальность его речевой организации. При этом музыкальность здесь может рассматриваться не только как совершенное владение языком, но и — в случае именно с Диккенсом — как реванш человека, которому, при всей любви к музыке, так и не удалось

¹ Об этом см. также: [The Idea...], [Burgan].

² Подробнее о музыке в викторианской культуре см.: [Music...].

овладеть ни одним музыкальным инструментом. По свидетельству младшего современника, иллюстратора и редактора его произведений, художника и гравера Ф. Д. Киттона, попытка сделать из Диккенса пианиста, предпринятая его родителями, быстро и полностью провалилась — «продолжать учить мальчика музыке было бы грабежом его родителей» [Kitton: 480]. Зато прекрасной пианисткой и певицей стала его старшая сестра Фанни, окончившая Королевскую академию музыки.

Со временем музыкантов в окружении писателя прибавлялось. Известным музыкальным критиком был Джордж Хогарт, отец его жены Кэтрин. Упоминания в письмах о том, что его тесть прославился трудами о музыке, звучат немного тщеславно — будто бы в глазах молодого человека положение отца даже прибавило очков самой Кэтрин³. В год своей женитьбы (1836) Диккенс вместе с соучеником Фанни по академии Джоном Пейке Хуллой выпустил оперу «Деревенские кокетки» (для нее он написал либретто, убедив Хуллу обратиться к народному сюжету, — изначально Хулл предполагал выпустить «Гондольера»). Композитор, органист, педагог, Хулл, ровесник Диккенса (оба родились в 1812), останется в кругу общения писателя, в 1847 году к нему тот обратится с просьбой рекомендовать учителя музыки в организуемый им пансион для молодых падших женщин⁴.

Во время многократных поездок по Европе Диккенс стремился посещать оперу и концерты. На континенте он познакомился с оперными композиторами Даниэль-Франсуа-Эспри Обером и Джакомо Мейербером, певицами Женни Линд и Полиной Виардо — с последней у него завязалась теплая переписка. В его доме Гэдсхил Плейс, принимая неизменные восторги хозяина, играл на скрипке знаменитый Йозеф Иоахим, хотя, по свидетельству старшей дочери Диккенса, отец мог часами напролет насла-

³ См. письма Т. Барроу от 31 марта 1836 года и доктору Кюнцелю — от июля 1838 года [Dickens: I, 144, 424].

⁴ См. письмо к Хулле от 12 декабря 1847 года [Dickens: V, 208].

ждаться игрой и пением и собственных детей. Сообщения о музыкальных впечатлениях, зафиксированные в письмах, обнаруживают в Диккенсе необыкновенно внимательного, вдумчивого, тонкого слушателя. При этом, как пишет Р. Т. Бледсоу, изучивший редакторскую политику Диккенса во главе журналов «Домашнее чтение» и «Круглый год», для него не меньше эстетического было важно этическое, моральное значение музыки⁵. Его любимыми композиторами были Мендельсон, Шопен и Моцарт. Все эти факты свидетельствуют, что Диккенс был музыкально отзывчивым, если не музыкально одаренным человеком, придавал большое значение звуку как искусству.

Согласно теории, предложенной С. П. Шером, музыка в литературе обнаруживает себя тремя путями. Первый: литература может имитировать музыку словами, вербально раскрывать реальное или мнимо существующее музыкальное произведение — «вербальная музыка». Второй путь предполагает создание речевыми средствами организованного тона, каковой, по мысли Шера, является материалом для обоих искусств — музыки и литературы. Здесь речь воссоздает акустические качества музыки, ориентируясь на фоннику, ритм, динамику, интонации, акценты («word music»). Третий путь — это воссоздание литературными формами аналогов музыкальной техники и структуры⁶. Кроме того, музыка в литературе может присутствовать в виде упоминаний или описаний — этому аспекту посвящена книга «Чарльз Диккенс и музыка» Д. Лайтвуда [Lightwood], представляющая по сути каталог упоминаемых им в художественном творчестве музыкальных инструментов, произведений и музыкантов (вернее — песен и певцов, поскольку исследование Лайтвуда доказывает, что Диккенс значительно чаще вспоминает голосовую музыку). Данное исследование свидетельствует о том, что музыка жила в воображении Диккенса, на память ему с легкостью приходили музыкальные отрывки.

⁵ См.: [Bledsoe].

⁶ Теория С. П. Шера была сформулирована в следующих работах: [Scher 1968], [Scher 1970], [Scher 1982], [Scher 1984].

Но Диккенс, очевидно, обладал и особой — писательской — музыкальностью романиста, сопоставимую с поэтическим языковым чутьем, о котором прежде всего и пишут исследователи музыкально-литературной интермедиальности, затрагивающие проблему тона и интонации⁷. В соответствии с классификацией Шера⁸ писатель шел по второму и — отчасти — третьему пути, не ориентируясь сознательно на какие-либо музыкальные образцы. Таким проявлением исключительного слуха, соотносимого с музыкальным, но обнаруживающего себя в виртуозном владении языком, я бы предложила назвать порой возникающие у Диккенса пассажи — фразы из нескольких предложений, часто укладываемые в абзац, словно обладающие собственной музыкальной тональностью, собственным ритмом и уровнем звука и будто ориентированные на произнесение вслух — настолько, что, и не будучи произнесенными, они могут быть определены как громкие или тихие, быстрые или медленные. В контексте всего романа такие пассажи выглядят обособленно, с почти всегда твердо ощущаемыми началом и концом. Например, в романе «Наш общий друг»:

She was away before it welled up in her mind, away, swift and true, yet steady above all — for without steadiness it could never be done — to the landing-place under the willow-tree, where she also had seen the boat lying moored among the stakes.

A sure touch of her old practiced hand, a sure step of her old practiced foot, a sure light balance of her body, and she was in the boat. A quick glance of her practised eye showed her, even through the deep dark shadow, the skulls in a rack against the red-brick garden-wall. Another moment, and she had cast off (taking the line

⁷ Среди основных исследователей проблемы назовем М. Гаспарова, Б. Асафьева, В. Васину-Гроссман, В. Холшевникова, Н. Фрая, Р. Пикока.

⁸ Для нашего исследования классификация С. П. Шера представляется точной и достаточной. Среди более поздних, расширивших Шера, теорий-классификаций, раскрывающих принципы взаимосвязи литературы и музыки, следует назвать [Friedrich] и [Wolf].

with her), and the boat had shot out into the moonlight, and she was rowing down the stream as never other woman rowed on English water.

Intently over her shoulder, without slackening speed, she looked ahead for the driving face.

Все это пронеслось у нее в мозгу, когда она бежала к мосткам под ивой, где к сваям, торчащим из воды, была привязана лодка, — бежала что есть сил и все же не теряя самообладания, так как только самообладание и могло помочь ей сейчас.

Уверенное, привычное движение руки, уверенный, привычный шаг, сразу найденное равновесие, и вот она уже в лодке. Острый наметанный глаз даже в густой тьме выискивал за перекладиной у кирпичной садовой ограды два весла. Еще секунда, узел развязан, веревка брошена на скамью, лодка стрелой выносится на свет месяца, и вот она уже гребет вниз по течению так, как вряд ли приходилось грести по английским рекам другой женщине.

Не сбавляя скорости, она смотрела через плечо в поисках окровавленного лица, всплывшего над водой. (Здесь и далее роман цитируется в переводе Н. Дарузес, Н. Волжиной. — *Е. III.*)

Пассаж, составляющий абзац, по тону явно выбивается из общего повествования, интонационно не совпадает с тем, что в данном примере оставлено в качестве обрамления. Диккенс словно выбирает другой музыкальный регистр. Синтаксис, длина и звучание слов приобретают вдруг особое значение. Лиззи кидается спасать из воды Юджина (хотя сама она не знает, кого спасает). Она устремляется к лодке с одной целью — спасти, и ее не покидает самообладание, подчеркивает повествователь. Это и передают три части первого предложения, начинающиеся со слова «sure» и лишённые глаголов. Движения коротки, решительны, точны, и вместе с тем движений как таковых нет — все замерло внутри героини, чувства вырвутся наружу позже. По сути, это лишь подготовка перед прыжком. Все это соответствует и основному — шипящему, глухому, тихому — звуку подобранных слов, и ритму, в котором отражаются сдержанность, сосредоточенность: первые два назывных предложения коротки и составлены почти из одних и тех же слов — разви-

тия в языке почти нет, Лиззи по-прежнему еще только собирается с духом. Речь рождает ощущение тишины во внешнем мире — все внимание переносится на внутренний мир персонажа.

С третьего «sure» повторы заканчиваются, Лиззи сейчас отчалит — начинается новый этап, ведь это первый раз, когда из воды она будет спасать живого человека. И поэтому уверенность ее здесь заканчивается.

Новый повтор — следующее предложение вторит первому в словах «her practiced» — словно подчеркивает последовательность действий, собранность героини. Второе предложение внутри не связано повторами и оказывается длиннее первого, а третье — еще длиннее, отягощенное пояснением в скобках. За период разворачивания абзаца первый страх Лиззи как будто проходит, язык освобождается от первого испуга героини, и к нему вновь возвращаются естественность и свобода. Диккенс, не меняя повествователя, заставляет рассказчика на время подчинить свою речь эмоциям, внутреннему миру героини. Фраза обретает полный смысл в четко выверенных повторах, в длине и скорости разворачивания предложений — не только семантика слов, но и особенный способ их организации оказываются важны.

Ко времени работы над романом «Наш общий друг» (1864—1865) Диккенс был не только знаменитым писателем, но и прославленным исполнителем — чтецом своих собственных произведений⁹. Особым успехом у публики пользовалась сцена убийства Нэнси Сайксом из романа «Приключения Оливера Твиста» — он передавал ощущения убийцы и жертвы, создавал словом особенную атмосферу преступления как инфернального зла. Со временем, вероятно, у Диккенса выработалась привычка разыгрывать смерть на публике, поэтому сцены смерти в «Нашем общем друге», возможно, сразу писались с ощущением, что

⁹ Первое публичное чтение состоялось в декабре 1853 года в Бирмингеме.

они должны быть произнесенными и услышанными. Несомненно, что во второй сцене смерти из романа (снова смерти несостоявшейся) ориентация на произнесение, тон, звук, ритм и скорость развертывания фразы снова сильна:

Sound of advancing voices, sound of advancing steps. Shuffle and talk without. Momentary pause. Two peculiarly blunt knocks or pokes at the door, as if the dead man arriving on his back were striking at it with the soles of his motionless feet.

«That's the stretcher, or the shutter, whichever of the two they are carrying», said Miss Abbey, with experienced ear. «Open, you Bob!»

Door opened. Heavy tread of laden men. A halt. A rush. Stoppage of rush. Door shut. Baffled hoots from the vexed souls of disappointed outsiders.

«Come on, men!» said Miss Abbey; for so potent was she with her subjects that even then the bearers awaited her permission. «First floor».

The entry being low and the staircase being low, they so took up the burden they had set down, as to carry that low. The recumbent figure, in passing, lay hardly as high as the half-door.

Гул приближающихся голосов, шум приближающихся шагов. Шарканье и говор перед дверями. Короткая пауза. Два странно глухих стука или толчка в дверь, словно лежащий на спине утопленник ударил в нее подошвами неподвижных ног.

— Это носилки или ставень, на чем там они его несут, — сказала мисс Аби, прислушавшись опытным ухом. — Открой, Боб!

Дверь отворилась. Тяжелая поступь несущих тело людей. Остановка. Замешательство в дверях. Все наладилось. Дверь закрылась. Приглушенные возгласы разочарованных зевак, оставшихся на улице.

— Несите сюда! — распорядилась мисс Аби: ибо таково было ее могущество над всеми подданными, что даже носильщики ожидали ее дозволения. — На второй этаж!

Потолок был низкий и у входа, и на лестнице, и потому носильщики, поставив было свою ношу на пол, снова взялись за нее так, чтобы пронести, не поднимая высоко. Лежащая фигура, двигаясь мимо, оказалась почти на уровне стойки.

Смысл трагической сцены раскрывается и осмысливается здесь прежде всего через организованный тон и звук. И снова при описании драматического момента в судьбе человека — Райдергуда, находящегося между жизнью и смертью, — используется прием нанизывания коротких фраз друг на друга. Но описание происходит «со стороны», а не «изнутри» героя. Слова крепко фиксируют происходящее. Точки, означающие паузы, в конце коротких предложений насильно сдерживают закономерное волнение, не дают взять верх тревоге ожидания — выжил ли герой? Вместе с тем ровный ритм речи, ощущаемый как непривычный, даже насильно сдерживающий, сам по себе усиливает волнение, нагнетает атмосферу предрешенности. Речь отрывка создает и иллюзию зрелища — описание наводит на мысль о сценарии, где речь актеров перебивается ремарками, поясняющими действие. Создавая ощущение присутствия, это тоже способствует нагнетанию мрачной атмосферы.

Упомянутый отрывок в самом деле интонационно выбивается из общего повествования, внутренний характер речи, ее тонкий, чуткий интонационный рисунок, проявляющийся в звучании, высоте тонов, скорости, ритме, оказываются в этот момент для Диккенса очень важны, художественно значимы. Последний абзац можно назвать снятием напряжения, умиротворяющим аккордом. При чем передается это на уровне внутреннего строя: описания расширяются и уже не являются жесткой фиксацией, речь становится более плавной, а повторяющееся «low» словно перенимает ровный строй предшествующего отрывка и одновременно успокаивает движение, предлагает тихий выход после возросшего напряжения. Этот переход к интонационно привычному повествованию обнаруживает в Диккенсе поистине музыкальный слух. Он сводит на нет напряжение интонационно, дает после него отдых читателю тогда, когда смысл еще не позволяет сделать этого, ведь ожидание, тревога за жизнь Райдергуда существуют по-прежнему. Движение тона, таким образом, предсказывает направление сюжета.

Звуковые ассоциации у Диккенса нередко сопровождают тему еды. Здесь можно проследить писательскую оригина-

нальность автора: еда у него, как правило, радостное событие¹⁰, и о ней нужно говорить по-особенному.

Так, две сестры, Белла и Лавиния в романе «Наш общий друг», делающие приготовления к застолью, проигрывают словно дополняющие друг друга две мелодии. То, что они составляют пару, ощущается на уровне строя предложений, которые включают в себя повторы. Однако по характеру они совсем не похожи — девушки накрывают на стол по-разному, и, соответственно, по-разному строятся фразы.

Persisting, Bella gave her attention to one thing and forgot the other, and gave her attention to the other and forgot the third, and remembering the third was distracted by the fourth, and made amends whenever she went wrong by giving the unfortunate fowls an extra spin, which made their chance of ever getting cooked exceedingly doubtful.

Настояв на своем, Белла приглядывала за одним и забывала про другое, бралась за другое и забывала про третье, вспоминала о третьем и отвлекалась к четвертому, потом старалась нагнать упущенное, лишний раз повертывая вертел и не давая несчастным курам никакой возможности изжариться как следует.

Стряпня была все же очень приятным делом, заключает повествователь. Фраза, начинаясь с повторов, словно ускоряется, разгоняется, запутывая Беллу в круговороте ее дел. От внутренней размеренности и гармонии фраза, развертываясь, стремится к хаосу и какофонии, теряя организующий ее ритм повторов. Но равновесие все же возвращает ей подведенный автором короткий итог.

Плавности действий Беллы, подчеркиваемой и последовательностью от «one» до «fourth», и многократным

¹⁰ Традиция и способы описания еды у Диккенса восходят к романистам XVIII века — Филдингу, Смоллетту, а через них — к народной культуре.

«and», противостоит резкость, непокорность ее сестры, всегда выполняющей домашние дела с неохотой, и речь будто спотыкается на «as if»: работу она «исполняла на удивление шумно, рывками и толчками: скатерть она стелила так, что по комнате проносился вихрь, стаканы расставляла так, словно с грохотом стучались в двери, а ножами и вилками гремела так, что это напоминало скорее бряцанье мечей в рукопашной схватке» («performed in a startling series of whisks and bumps; laying the table-cloth as if she were raising the wind, putting down the glasses and salt-cellars as if she were knocking at the door, and clashing the knives and forks in a skirmishing manner suggestive of hand-to-hand conflict»).

Язык передает не только внутреннее состояние героинь, их разное отношение к процессу, но и игривое отношение автора к происходящему. Нарочитые повторы наравне с образностью создают ощущение занимательного веселого процесса, который забавляет повествователя.

Образность при этом рождается из скорости движений героини (скатерть она кладет так резко, стремительно, что создает ветер) и энергичности, нервозности ее действий (посуду опускает так же резко, как стучат в дверь, столовые приборы раскладывает так зло и раздраженно, будто они предназначаются для битвы). Все эти сравнения тоже по сути производят звук — они характеризуют героиню в том числе с точки зрения уровня производимого ею шума. Семантика усложняется, и речевые приемы успевают за ней, вторят ей, ее поддерживают.

Как видно уже из приведенных примеров, одним из любимых приемов Диккенса в создании специфического настроения речи и звукового эффекта является повтор — он придает его речи тональность, чувство движения, ритм. Именно использование повторов дает возможность говорить о том, что речь Диккенса сближается с музыкой на третьем пути, по классификации Шера. Еще до него фундаментальное исследование о повторе, варьировании и контрастах как структурирующих элементах, позволяющих соотносить музыку и литературу, опубликовал компаративист Кельвин С. Браун [Brown], где названные элементы в литературе он толковал широко, учитывая и повторы ал-

литераций в поэтических строках, и синонимы, и повторы фабулы в больших литературных формах. Последний приведенный нами пример о подготовке к трапезе двух сестер, очевидно, представляет соединение музыкальных приемов — по Брауну, повтора, варьирования и контраста. Сам он отмечал, что классифицировать повторы — сложнейшая задача, что доказывает и множество вариантов употребления этого художественного средства Диккенсом:

The little expedition down the river was delightful, and the little room overlooking the river into which they were shown for dinner was delightful. Everything was delightful. The park was delightful, the punch was delightful, the dishes of fish were delightful, the wine was delightful. Bella was more delightful than any other item in the festival; drawing Pa out in the gayest manner; making a point of always mentioning herself as the lovely woman...

Маленькое путешествие по реке было восхитительно, и маленькая комнатка окнами на Темзу, где их усадили обедать, тоже была восхитительна. Все было восхитительно. Парк был восхитительный, пунш был восхитительный, рыба под белым соусом восхитительная, вино восхитительное. Но всего восхитительнее была на этом празднестве сама Белла! Она весело болтала с папой, называла себя не иначе как обворожительной женщиной...

Белла похищает отца, и они наслаждаются роскошным обедом в ресторане в тайне от всех. Атмосфера радости и беззаботности утверждается с помощью многократно повторяемого слова «delightful», которое придает отрывку задуманную Диккенсом семантику, одновременно лишаясь собственного семантического веса. Определение «delightful» на третий раз уже закономерно, текст начинает тяготеть к его использованию, как к разрешению неустойчивого аккорда в устойчивый. «Delightful» ощущается как тонический аккорд, или опорное, главное по смыслу слово. Ясно, что слово не столь точно, сколь вместительно, и поэтому Диккенс не ищет ему синонимов — создать впечатление тотального восторга от всего здесь важнее, чем строгая описательность.

«Delightful» гремит, полностью подчиняет себе пространство, а затем, достигнув победы, в нем плавно растворяется: последний раз оно является в начале длинного предложения, в котором словно медленно утихает, не повторившись, несмотря на ожидания, больше ни разу. Но эффект ожидания еще жив, и это словно продлевает атмосферу поистине грозового, раскатистого восторга, созданную словом.

В романе присутствует еще несколько описаний трапезы. Самая первая из них — трапеза после получения суммы от нового жильца (тот, который окажется «общим другом», «завещанным» женихом и мужем Беллы). Здесь приготовления описаны с меньшим напором и экспрессией. Примечательна фраза: «Melodious sounds were not long in rising from the frying-pan on the fire, or in seeming, as the fire-light danced in the mellow halls of a couple of full bottles on the table, to play appropriate dance-music» («Сковородка на огне, не теряя времени, начала издавать мелодические звуки, словно наигрывая танцевальную музыку, — по крайней мере так казалось при взгляде на полные бутылки на столе, отражавшие игру пламени в своих налитых виноградным соком боках»). Если в двух предыдущих примерах Диккенс передавал веселье в том числе и специфическими приемами организации речевого тона, то здесь он прямо указывает: еда рождает музыку. Несомненно, писателю свойственно ассоциировать еду и процесс трапезы с веселой, легкой музыкой, поэтому и рассказ о ней должен быть отчасти музыкален.

Повтор — универсальный инструмент Диккенса, он может производить любое впечатление в зависимости от контекста:

Whosoever had gone out of Fleet Street into the Temple at the date of this history, and had wandered disconsolate about the Temple until he stumbled on a dismal churchyard, and had looked up at the dismal windows commanding that churchyard until at the most dismal window of them all he saw a dismal boy, would in him have beheld, at one grand comprehensive swoop of the eye, the managing clerk, junior clerk, common-law clerk, conveyancing clerk, chancery clerk, every refinement and department of

clerk, of Mr. Mortimer Lightwood, erewhile called in the newspapers eminent solicitor.

Тот, кому случалось в описываемое нами время сворачивать с Флит-стрит в Тэмпл, долго блуждать вокруг Тэмпла и, наткнувшись наконец на угрюмое кладбище, в отчаянии обвести взглядом угрюмые окна окружающих домов и в самом угрюмом из этих домов заметить угрюмого мальчика, в его лице охватывал единым взглядом старшего клерка, младшего клерка, клерка по гражданским делам, клерка по нотариальным актам, клерка по бракоразводным делам, клерка всех оттенков и разновидностей — словом, всю контору мистера Мортимера Лайтвуда, не так давно названного в газетах «известным адвокатом».

Предложение представляет собой единую фразу, сплетенную таким образом, что повторяется сразу несколько единиц. Прежде всего, это трехфазовый зачин из трех однородных грамматических конструкций в Past Perfect, создающий ощущение плавного течения рассказа о давно прошедших днях. Неспешно движение речи — и время действия вместе с ним сразу тормозится. Далее в этот своеобразный канон вступают новые голоса — дважды повторяются слова «dismal» и «churchyard». Слово «Temple», будучи именем собственным, нарочитым повтором сразу не ощущается, однако вместе с повторением «церковного двора» оба рожают ощущение еще большего замедления — пространство сужается, движения становятся невозможны. «Dismal» повторяется дальше и, по аналогии с «delightful», распространяет свою атмосферу мрачности, угрюмости, замкнутости — снова обездвиженности. И, наконец, чувство унылой бесперспективности, болота со стоячей водой достигает апогея в бесчисленных конкретизациях несчастного клерка, который оказывается единственным сотрудником этой конторы. Иллюзия множественности, создаваемая его разными специализациями, только подчеркивает бессмысленность предприятия Лайтвуда. На самом деле, оно существует на свете зря и никому не приносит пользы, оно безжизненно, — все это передано Диккенсом структурой фразы, которая, со своими повторами, будто топчется на месте, как

Лайтвуд в жизни, рождая ощущение невыносимо заунывной музыки.

Как видно, особое звуковое впечатление у читателя возникает тогда, когда речь в своих несемантических аспектах вторит семантике. Скорость речевого потока, длина предложений и слов (как такта и нот в музыке), уровень громкости (явно передаваемый Диккенсом на письме), иллюзия повтора (рефрена) — Диккенс может превратить речь в музыкальный пассаж. Слова у него, по его же собственному выражению, словно складываются в мотив («strain or tune»), как у карикатурного, злобного, алчного Вегга:

«He's grown too fond of money for that», said Wegg; «he's grown too fond of money». The burden fell into a strain or tune as he stumped along the pavements. All the way home he stumped it out of the rattling streets, *piano* with his own foot, and *forte* with his wooden leg, «He's GROWN too FOND of MONEY for THAT, he's GROWN too FOND of MONEY».

Even next day Silas soothed himself with this melodious strain, when he was called out of bed at daybreak, to set open the yard-gate and admit the train of carts and horses that came to carry off the little Mound. And all day long, as he kept unwinking watch on the slow process which promised to protract itself through many days and weeks, whenever (to save himself from being choked with dust) he patrolled a little cinderous beat he established for the purpose, without taking his eyes from the diggers, he still stumped to the tune: «He's GROWN too FOND of MONEY for THAT, he's GROWN too FOND of MONEY».

— Для этого он слишком уж полюбил деньги, — сказал Вегг, — он слишком любит деньги.

И когда он ковылял по тротуару, эти слова сложились в музыкальный мотив. Всю дорогу домой он выстукивал этот мотив по звонким улицам, тихо своей собственной ногой и громко — деревяшкой: «Он слишком любит деньги, он слишком любит деньги».

И даже на следующей день, когда Сайласа подняли с постели на рассвете, чтобы он отпер ворота целому обозу конных подвод, которые приехали свозить малую насыпь, он уте-

шался этим ритмическим напевом. И весь день напролет, неусыпно следя за неторопливой работой, обещавшей затянуться на много дней и даже недель, когда бы он ни совершал небольшой круг по кучам мусора, чтоб не задохнуться от пыли, он всегда отбивал ногой один и тот же мотив: «Он слишком любит деньги, он слишком любит деньги».

Вегг отыскивал нужные слова — а верное слово получает смысловое завершение, приобретая музыкальную форму. В этой устремленности речи Диккенс сходится со своим героем, наделяя его также прекрасной памятью на грошовые романсы, которыми тот торгует на улице, прежде чем попасть в дом Боффина. Эта память на популярные куплеты их тоже роднит, но на этом сходства завершаются — аффилированность с музыкой ни в малейшей степени не снимает с Вегга звания отрицательного героя.

Диккенсу в целом свойственно обращать внимание на звук и ритм речевого потока и соотносить его с предметом повествования. Поэтому в его тексте можно обнаружить еще множество примеров, когда музыкальная сторона речи будто умышленно педалируется, выводится на передний план:

The grating wind sawed rather than blew; and as it sawed, the sawdust whirled about the sawpit. Every street was a sawpit, and there were no top-sawyers; every passenger was an under-sawyer, with the sawdust blinding him and choking him.

Резкий ветер скорее пилил, чем дул, а когда он пилил, опилки вихрем крутились по пыльне. Каждая улица превращалась в пыльную, но верхних пыльщиков там не было; каждый прохожий был подручным, и в глаза и в нос ему летели опилки.

Глагол «saw» — своеобразная тоника этого лада, очень неприятного, раздражающего по звучанию, заунывного — в точности, как ситуация с летящими в глаза прохожим опилками. Язык оказывается будто в плену у определенного образа и обозначающего его слова. Диккенс находит нужное слово и наделяет его силой, действие которой тотально. Принцип организации речи здесь тот же, что и со словом

«delightful», — только ощущение предсказуемости речи, предвкушение очередного «saw» тоже становится раздражающим фактором, противной неизбежностью. В этом также проявилось редкое языковое чутье Диккенса: характер употребления слова выявляет, подчеркивает его смысл, — а возможно, это само слово подчиняет себе и язык, и ту реальность, которую описывает. Все эти стороны у Диккенса тесно переплетаются так, что уже становится невозможным установить, как и по какому пути действует логика.

Кроме повтора, приемом, наводящим мост между речью Диккенса и музыкой, можно назвать прием аккомпанемента¹¹. Так, автор вводит третьего, воображаемого участника в диалог супругов Лэмл: «Perhaps the skeleton in the cupboard comes out to be talked to, on such domestic occasions?» («Быть может, в таких семейных обстоятельствах злой дух выходит из шкафа и присутствует при разговоре?»)

Разворачивающийся далее диалог по сути оказывается диалогом двух голосов — реального и авторского, — между которыми наблюдается диссонанс:

«I have never seen any money in the house», said Mrs. Lammle to the skeleton, «except my own annuity. That I swear».

«You needn't take the trouble of swearing», said Mr. Lammle to the skeleton; «once more, it doesn't matter. You never turned your annuity to so good an account».

<...>

Perhaps the skeleton laughed scornfully on being intrusted with this question and this answer; certainly Mrs. Lammle did, and Mr. Lammle did.

«And what is to happen next?» asked Mrs. Lammle of the skeleton.

«Smash is to happen next», said Mr. Lammle to the same authority.

¹¹ Аккомпанемент здесь, скорее, в отличие от повтора, являющегося элементом структуры — метафорическое описание литературного явления посредством музыкального термина. Аналогичным примером является введенный В. Набоковым термин «контрапункт» для характеристики отрывка в романе «Мадам Бовари».

After this, Mrs. Lammle looked disdainfully at the skeleton — but without carrying the look on to Mr. Lammle — and drooped her eyes. After that, Mr. Lammle did exactly the same thing, and drooped *his* eyes. A servant then entering with toast, the skeleton retired into the closet, and shut itself up.

— Я не видела никаких денег в этом доме, кроме моей собственной ренты, — сказала миссис Лэмл, обращаясь к злему духу. — Могу хоть присягнуть.

— Не стоит трудиться, — ответил мистер Лэмл, обращаясь к злему духу, — повторяю, это опять-таки не имеет значения. Вам никогда еще не приходилось расходовать свою ренту с такой пользой.

<...>

Быть может, злой дух презрительно засмеялся, выслушав этот вопрос и этот ответ; но что засмеялась миссис Лэмл и мистер Лэмл засмеялся тоже, в этом нет сомнения.

— А что же будет дальше? — спросила миссис Лэмл, обращаясь к злему духу.

— Дальше будет крах, — ответил мистер Лэмл по тому же адресу. Миссис Лэмл пренебрежительно взглянула на злого духа, не обращая никакого внимания на мистера Лэмла, и опустила глаза, после чего мистер Лэмл проделал то же самое и тоже опустил глаза. Тут вошла служанка с поджаренным хлебом, и злой дух снова убрался в шкаф и притаился там.

Иначе этот прием можно охарактеризовать как фон. Действие разворачивается под аккомпанемент авторского комментария, полностью меняющего впечатление от диалога. Повествователь словно притворяется, что лишь аккомпанирует, скромно оставаясь на втором плане и ограничиваясь пояснениями. На самом деле он ведет линию повествования, представляя героев в определенном свете, — ясно, что иначе разговор просто не попал бы в объектив читательского внимания. Авторский голос, как вторая партия в дуэте или партия левой руки в фортепианном произведении, — основа и опора отрывка, он создает пространство, ту плоскость, на которой проявляют себя солисты.

Музыкальность речи Диккенса может быть понята и еще шире. Хотя он не пытается воспроизвести речью конкрет-

ных больших музыкальных форм, его речь сама складывается в большие отрывки, организуемые интонационно. Особенно это заметно на границах текста: смена одной интонации на другую обнаруживает особенности каждой, в том числе и такие определяющие их характеристики, как скорость развития речи, ритм речи и предложений, плавность, даже уровень звучания.

Интонация повествования играет огромную роль в произведениях Диккенса. Так, именно интонационно Диккенс передает скептический взгляд, которым смотрит на чету Венирингов:

The mature young lady is a lady of property. The mature young gentleman is a gentleman of property. He invests his property. He goes, in a condescending amateurish way, into the City, attends meetings of Directors, and has to do with traffic in Shares. As is well known to the wise in their generation, traffic in Shares is the one thing to have to do with in this world. Have no antecedents, no established character, no cultivation, no ideas, no manners; have Shares.

У пожилой молодой особы имеется состояние. У пожилого молодого человека тоже имеется состояние. Он держит свой капитал в бумагах. Относясь к этому занятию снисходительно, по-любительски, он ездит в Сити, бывает на собраниях директоров, покупает и продает акции. Как хорошо известно мудрецам нашего времени, покупка и продажа акций — единственное, чем стоит заниматься на этом свете. Не нужно ни предков, ни доброго имени, ни образования, ни идей, ни умения держать себя в обществе: нужно только иметь акции.

Интонацией и синтаксисом, а не только лексически, он имитирует публичные речи, призывая воображаемых богатых помогать беднякам:

The shameful accounts we read, every week in the Christian year, my lords and gentlemen and honourable boards, the infamous records of small official inhumanity, do not pass by the people as they pass by us. And hence these irrational, blind, and obstinate prejudices, so astonishing to our magnificence, and having

no more reason in them — God save the Queen and Confound their politics no, than smoke has in coming from fire!

Милорды, почтенные господа и члены попечительных советов! Позорные факты, о которых нам приходится читать в газетах круглый год, из недели в неделю, постыдные проявления чиновничьего бездушия народу забыть труднее, чем нам. И вот где корень слепых, бессмысленных, застарелых предрассудков, составляющих столь разительный контраст с нашим великолепием и имеющих столь же мало поводов для возникновения — боже, спаси королеву и посрами неблагодарных! — сколь их имеет дым, прежде чем подняться над костром.

Голос гремит, раскатистая речь гулко разносится по парламенту.

Жалостливой, иронической интонацией описывает автор симпатичных ему героев: «Of an ungainly make was Sloppy. Too much of him longwise, too little of him broadwise, and too many sharp angles of him angle-wise». («Нескладно скроен был Хлюп. Слишком вытянулся в длину, слишком узок в ширину, слишком угловат везде, где полагается быть углам».) Его речь в самом деле можно назвать мелодической в том смысле, что очень часто представляется возможным уловить и определить, объяснить ее тон, силу звучания, скорость развития. Ораторская речь гремит, накатывает — ироническо-сострадательное описание Хлюпа скромно, негромко и нескладно, будто стесняется самого себя.

Сама идея интонации, несомненно, имеет для Диккенса огромное значение, его речь должна звучать, ее тон, как найденный и повторяемый мелодический рисунок, несет огромную смысловую нагрузку. Как правило, за каждой темой и героем закрепляется своя интонация, выражающая отношение повествователя к предмету и характеризующая сущность самого предмета. О Венирингах он будет всегда говорить внешне формальным, а в действительности насмешливо-злым тоном, который рождается из иллюзии ровного, безакцентного повествования, без изменения громкости, без изменения скорости. Ровный, как бы равнодушный тон вторит ровности лицемерного общества, персонифицированного в Венирингах, — общества, для кото-

рого ничто не становится потрясением, принцип которого — условность, сохранение маски.

Способность интонировать и имитировать чужой язык свидетельствует о чуткости слуха писателя, его таланте романиста, работающего, по М. Бахтину, в русле первой стилистической линии развития романа (см. «Слово в романе»). Но вероятно, Диккенсу (именно его произведениями Бахтин предпочитал иллюстрировать теорию романного жанра как одновременного звучания разных языков — точек зрения на мир) и удастся столь красочное разноречие потому, что он наделен удивительным, в действительности музыкальным слухом, благодаря которому он словно играет на языке, как на рояле. Ведь возможности, раскрытые им в языке, когда он передает атмосферу события, настроение героев с помощью тона, ритма, скорости, громкости, рисунка речи, рожают новые интонации. Ориентируется он при этом в самом деле на звучащее слово — не только социальное, за которым скрывается говорящий, но и, порой в очень большой степени, на звук как эстетическую категорию. Написанное, предполагается, будет звучать — как при чтении вслух, так и при чтении про себя. Все возникающие оттенки речи в этом многоголосом звучании вряд ли можно определить и сосчитать, новый прием — вдруг накатывающие повторы или сочетание конкретных звуков в словах — создает новый язык, который вспыхивает и может больше никогда не возникнуть в тексте. Такие неожиданные приемы уже не назовешь имитацией — это скорее изобретение речи, появление нового оттенка в полифонии языка.

Литература / Bibliography

Bledsoe R. T. Dickens, Journalism, Music. Household Words and All the Year Round. London, New York: Continuum International Publishing Group, 2012.

Brown C. S. Music and Literature. A Comparison of the Arts. Athens: University of Georgia Press, 1948.

Burgan M. Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction // Victorian Studies. 1986. Vol. 30. No. 1. P. 51—76.

Dickens Ch. The Letters of Charles Dickens. Vol. 1. 1820–1839 / Ed. by M. House and G. Storey. London: Clarendon Press, 1965.

Dickens Ch. The Letters of Charles Dickens. Vol. 5. 1847–1849. 1981.

Ford G. H. Dickens and His Readers. Princeton: Princeton U. P., 1955.

Friedrich P. Music in Russian Poetry. New York, Washington: Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 1998.

Kitton F. G. Charles Dickens. His Life, Writings and Personality. London: T. C. & E. C. Jack Ltd., 1902.

Lightwood J. T. Charles Dickens and Music. London: Charles H. Kelly, 1912.

Lusting J. The Piano's Progress: The Piano in Play in the Victorian Novel // The Idea of Music in Victorian Fiction / Ed. by S. Fuller and N. Losseff. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004. P. 83–104.

Music and Performance Culture in Nineteenth-Century Britain: Essays in Honour of Nicholas Temperley / Ed. by B. Zon. New York: Routledge, 2016.

Quirk R. Charles Dickens and Appropriate Language: Inaugural Lecture of the Professor of English Language Delivered in the Applebey Lecture Theatre on 26 May 1959. Durham: University of Durham, 1959.

Scher S. P. Verbal Music in German Literature. New Haven: Yale U. P., 1968.

Scher S. P. Notes Toward a Theory of Music // Comparative Literature. Vol. XXII. 1970. No. 2. P. 147–156.

Scher S. P. Literature and Musicism // Interrelations of Literature / Ed. by Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi. New York: Modern Language Association of America, 1982. P. 225–250.

Scher S. P. Einleitung: Literatur und Musik. Entwicklung und Stand der Forshung // Literatur und Music: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: E. Schmidt, 1984. S. 9–26.

The Idea of Music in Victorian Fiction / Ed. by S. Fuller and N. Losseff. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004.

Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies. Vol. 4. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002. P. 16–29.

Синтез искусств

Алексей ХОЛИКОВ

СИМВОЛИКА СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО*

Аннотация. Сравнивая черновые наброски к ненаписанной мистерии «Антихрист» (как опубликованные, так и хранящиеся в Отделе рукописей РГБ) с драматическими отрывками «Пришедший» и «Пасть ночи», автор статьи сосредоточился на особенностях организации А. Белым сценического пространства. Проблема театральной условности поставлена исследователем с опорой на текстологический анализ и в прямом отношении к возрождавшемуся на рубеже XIX–XX веков драматическому жанру мистерии.

Ключевые слова: А. Белый, сценическое пространство, мистерия, символ, текстология.

Алексей Александрович ХОЛИКОВ, литературовед, доктор филологических наук, доцент кафедры теории литературы филологического факультета МГУ им. Ломоносова. Сфера научных интересов — история русской литературы рубежа XIX–XX веков, жизнь и творчество Д. Мережковского, теория литературы, текстология, история отечественного литературоведения XX века. Автор книг «Дмитрий Мережковский: Из жизни до эмиграции: 1865–1919» (2010), «Биография писателя как жанр: Учебное пособие» (2010), «История русской литературы Серебряного века (1890-е — начало 1920-х годов)» (2017) и т. д., а также множества статей по указанной проблематике. Email: alexey-kholikov@mail.ru.

* Статья написана по материалам доклада, прочитанного на состоявшейся в декабре 2016 года Международной научной конференции «Simbolismo e poetica dello spazio nell'opera di Andrej Belyj» [«Символизм и поэтика пространства в творчестве Андрея Белого»] (Сицилия, Италия).

По утверждению театроведов, «современный сценический язык своим возникновением обязан не только процессам обновления, происходившим в драматургии и актерском искусстве на рубеже веков (XIX—XX. — А. Х.), но и — реформе сценического пространства, которую одновременно совершила режиссура» [Бачелис: 148]. В этой связи внимание к пространственной организации задуманной мистерии «Антихрист» наряду с опубликованными драматическими отрывками оправдано тем, что Белый-драматург изначально мыслил как режиссер (ср. с его более поздним высказыванием: «Автор должен сам стать режиссером. Настоящее творчество его не в моменте написания пьесы, а в постановке» [Белый 1994: 166]).

До сих пор набросок к ненаписанной мистерии «Антихрист» вызывал по преимуществу историко-литературный интерес. Хотя это и не первый опыт начинающего автора в драматургии (не все рукописи более ранних текстов, навеянных Г. Ибсеном, М. Метерлинком, Г. Гауптманом, сохранились, черновые наброски к одной из них находятся в РГБ: ф. 25, к. 2, ед. хр. 3), но именно мистерия «Антихрист» была тем «юношеским произведением Белого, о котором он в зрелые годы отзывался без иронии и насмешки» [Лавров: 31]. Как установил А. Лавров, первые фрагменты текста записаны в апреле 1898 года, в январе — феврале 1899-го работа над рукописью продолжалась, а в январе — апреле 1900-го был обработан драматический отрывок «Пришедший», который в сильно отредактированном автором виде опубликован альманахом «Северные цветы» за 1903 год. Еще один драматический отрывок («Пасть ночи») из той же задуманной мистерии вышел в первом номере журнала «Золотое руно» за 1906 год. Если сравнить опубликованные фрагменты с первоначальным авторским планом («схемой всей вещи» [Belyj: 57]), то «Пришедший», вероятнее всего, соотносится с замыслом первого действия («(а) в горах (искушение диаволом<)>»); «(b) явление Антихриста»), а «Пасть ночи» — четвертого («Убийство пророков»), разворачивающегося после прихода Антихриста и осквернения Храма Славы. При этом исследователи схо-

дятся во мнении, что между опубликованными сценами, кроме темы Антихриста и образа Храма Славы, мало общего: «...если “Пришедшего” по его поэтике действительно можно считать опытом современной “мистерии”, то “Пасть ночи” находится в гораздо более близком родстве с произведениями новейшего условно-символистского театра...» [Лавров: 35]

Напомню, что значительная часть черновой рукописи, хранящейся в РГАЛИ (ф. 53, оп. 1, ед. хр. 12), была впервые подготовлена к печати и прокомментирована на итальянском языке усилиями известного слависта Даниелы Рицци [Belyj]. Однако в эту публикацию не вошли черновые рукописи, находящиеся в РГБ (ф. 25, к. 2, ед. хр. 2). Не потому, что исследовательница не знала об их существовании, а потому, что доступ в архив не был ей тогда предоставлен [Rizzi. *Premessa*: 9]. Другим ученым, специально обратившимся к этим черновым наброскам в рамках более общей темы «Андрей Белый и театр», стала Т. Николеску. Обе исследовательницы выявили многочисленные (литературные и религиозно-философские) источники образа Антихриста у Белого в контексте литературы и философии Серебряного века и в подробностях изучили реакцию современников (первых слушателей и читателей опубликованных фрагментов) на этот юношеский опыт [Николеску], [Rizzi. *Un inedito...*]. Однако до сих пор он не становился предметом специального литературоведческого анализа с точки зрения видения автором сценического воплощения художественного пространства и особенностей его организации.

Обратиться к черновым наброскам, как опубликованным, так и архивным, в качестве основного материала для исследования символики сценического пространства нас побуждает и тот факт, что сам Белый напечатанными фрагментами доволен не был. В книге «На рубеже двух столетий» читаем:

Год окончания гимназии видится плодотворным; я разработывал проект написания мистерии «Пришедший», увиденный, как мой «Фауст». Тема — пришествие Антихриста под маской Христа; первые куски драмы записаны весной 1898 года; тогда же записан отрывок «Пришедший»; в 1903 году я

испортил его, подготовляя к напечатанию в «Северных Цветах»; было стыдно выставить год написания, 1898; я выставил год правки, 1903 [Белый 1989: 380].

Сразу отмечу, что черновая «[Рукопись без начала и конца]», находящаяся в РГБ и написанная в драматической форме на 14 листах, — это и есть первоначальный («неиспорченный») вариант «Пришедшего». А поскольку опыт несостоявшегося художественного произведения в поэтологическом отношении не менее показателен для науки о литературе, чем творческая удача, то исследовательское внимание к этому незавершенному тексту может иметь еще и текстологическую, а также тесно с ней связанную теоретико-литературную направленность.

2

В наброске к ненаписанной мистерии художественное пространство описывается Белым исключительно как сценическое: «у самой рампы скала красновато-серая» [Belyj: 77]; «у скалы, что ближе к рампе<,> показывается бледное лицо» [Belyj: 84]. При этом в отношении символистского театра и ранних драматургических опытов Белого не работает знаменитый тезис Ю. Лотмана о том, что в сценическом пространстве «мера условности значительно меньше» [Лотман: 591]. «Жанр мистерии, — как отметил еще Ю. Герасимов, — освобождал Белого от забот о жизнеподобии обстановки, событий и персонажей. Действу был придан условно-декоративный облик» [Герасимов. *Жанровые...* 26].

Так и не достигнув художественной завершенности «Антихриста», Белый все же соотнес его пространственную концепцию с жанровым содержанием. И хотя позднее поэт утверждал: «Беда, когда режиссер или актер, или даже автор, осознавая символизм драмы как призыв к жизненной мистерии, станут самую сцену приближать к мистерии: разложится сцена и осквернится мечта о жизненной мистерии — мечта, глубоко запавшая в душу» [Белый 1994: 166], — организация пространства задуманного им произведения

отражает архаический тип мышления. Его построение иерархично и вертикально. В черновике условному «низу» соответствует береговая зона («берег глубокого озера» [Belyj: 61], которое далее заменяется автором на «море» [Belyj: 64]), «середине» — горы, а «верху» — небо. Как утверждает А. Мейер в «Заметках о смысле мистерии», «идея высоты подчинена вся обстановка жертвенного действия» [Мейер: 140]. Обращение к труду Мейера здесь не случайно. Хотя философ рассуждает о мистерии прежде всего как о *культовой форме жертвенного действия*, символика его пространственной организации, схему которой столь подробно характеризует Мейер, непосредственно соотносится с символикой организации сценического пространства в одноименном *драматическом жанре*. Мистерия, утверждает мыслитель, — это тайна, а «говоря о тайне, мы покидаем плоскость философских понятий и переходим к языку мифа, т. е. к символическому языку» [Мейер: 107]. Неудивительно, что, касаясь существа символа, Мейер ссылается в том числе на самого Белого. В символе осуществляется не только тайновидение, но и тайнодействие, в котором происходит общение абсолютного и относительного: «...мистерия строится по схеме личного общения с божеством» [Мейер: 114]. Вместе с тем для Мейера совершенно очевидно, что из опыта культового действия (подъема жертвенного служения) рождается и наше художественное творчество, которое «несет на себе также следы всех остальных моментов этого служения» [Мейер: 159]. «Драматическое слово и сама драма, — читаем далее, — искусство отрешенного действия, действия масок, — есть, несомненно, прямой след жертвенного выражения, действительного сказа жертвенного мифа» [Мейер: 160].

Если сравнивать черновой вариант пьесы с двумя опубликованными отрывками, то именно в «Пришедшем» (который Белый считал «испорченным») пространство наиболее отчетливо (если не сказать — схематично) разделено по вертикали:

Сцена представляет площадку. Площадка окружена отвесными, черными скалами как бы из лабрадора, отливающими зелено-синим блеском. Среди скал едва заметная тропинка

с высеченными ступенями. Из-за скал блестят два золотых купола Храма Славы. Справа от зрителей площадка оканчивается морским побережьем, потому что раздается шум прибоя, и огромный камень одиноко торчит на площадке, очевидно, выброшенный бурей. Справа же между черной скалой и морем проход. В проходе видно золотое небо. Выше оно — лазурное. Среди бледноатласной лазури туманным очертанием вырисовывается комета, хотя еще день. Ее хвост сливается с небом [Белый 1903: 2].

В рукописном варианте эти три зоны только намечены. Зато более подробно прописана сценическая обстановка. По характеру многочисленных исправлений в автографе видно, насколько тщательно писатель подбирает пространственные детали. Например, в описании ко второй картине ненаписанной мистерии читаем: «В глубине (первоначально: “Сцена представляет”. — *Примеч. публикатора*) сцены золотые царские врата прорезывают как бы некий иконостас; это не то ворота <какого-то города>, не то там престол; справа и слева от царских врат северные и южные двери, занавешенные багровым шелком; перед всеми этими вратами трон белого (перед этим словом зачеркнуто: “черного”. — *Примеч. публикатора*) мрамора; 4 мраморных ступеньки вниз; справа (перед этим словом зачеркнуто: “перед амвоном”. — *примеч. публикатора*) и слева от центральных врат по <зажженному> светильнику; перед (перед этим словом зачеркнуто: “за сценой”. — *Примеч. публикатора*) амвоном площадка, устланная каменными плитами; на плитах народ в <благолепном> ожидании...» [Belyj: 58]

И наибольшей условности в описании места действия он достигает во втором опубликованном отрывке «Пасть ночи». Приведем его целиком:

Уголок горного плато. Это — последнее убежище христиан, отделенное от всего мира провалами. Темно. Звездное кружево бледно и туманно. Справа угол кипарисовой рощи. Слева огромные камни. В глубине оканчивается горное плато. Там головокружительный обрыв. По краю обрыва каменные перила. Из глубины ночи сияют белые пятна: это ледники запровальных гор. Слева, за камнями, невидная масляная

светильня. Желтые дрожащие отблески озаряют этот уголок [Белый 1906: 62].

В связи с архаичными чертами, присущими жанру мистерии и сказавшимися в пространственной организации незаконченной пьесы Белого, важно зафиксировать не только образы высоты (горы/скалы/утес, амвон, камень), но и направление совершаемых участниками действий. «В движении к абсолюту, — полагает Мейер, — нужно различать три момента. Известно трехчастное деление греческой мистерии. Такое деление мы должны усмотреть и во всяком жертвенном действии. Отрыв от относительного — это первый шаг, за которым следует второй момент — путь, прохождение. Первый имеет значение движения “от”, второй — движение “к”. Соединение с абсолютом есть уже третий, завершающий момент» [Мейер: 119].

Помимо ритуальных знаков движения вверх («Агнец говорит “мир вам” и поднимает чашу» [Belyj: 59]; «...на скалах Никита с распростертыми руками» [Белый 1903: 22]) символом *пути* к абсолюту становится «ступенчатая тропинка». Учитывая, что жанровый потенциал мистерии в наибольшей мере реализован в отрывке «Пришедший», не приходится удивляться тому, что этот образ, соответствующий *прохождению* как второму моменту всякого жертвенного действия, прописан Белым именно здесь. Сравнение чернового и опубликованного вариантов текста говорит о том, что в процессе работы писатель стремился акцентировать внимание читателя/зрителя на указанном символе. Если в рукописи упомянутая тропинка встречается в четырех сценических эпизодах (см.: [НИОР РГБ... Л. 6, 12 об., 1 об.]), то в опубликованном отрывке — в одиннадцати (см.: [Белый 1903: 2, 8, 11, 12, 18, 22–25]).

Частые (особенно в опубликованном тексте) пространственные перемещения персонажей вверх и вниз по тропинке задают определенный ритм, напоминающий движение маятника и, очевидно, соотносящийся с сюжетообразующим для данного отрывка (и первого действия ненаписанной мистерии) мотивом ожидания, которое, как мы понимаем, оказывается обманутым. В черновом наброске к «Антихристу» недостижимость абсолюта подчеркивается пустым троном

(символ невидимо восседающего божества): «Громадный зал, посреди трон; около (здесь Белый зачеркивает слова “на нем восседает”. — *Примеч. публикатора*) трона стоит Агнец» [Belyj: 60]. И если в настоящей мистерии «исключается встреча, соединение относительного и абсолютного в каком-либо общем для них акте» [Мейер: 106], то в мистерии Белого мы должны были бы наблюдать сцену, в которой «разъяренный сын» (Антихрист) спихивает в бездну мать, упрекающую его в «самозванстве» [Belyj: 62]. Отступление от канонического представления о мистериальном действии можно усмотреть не только в отталкивании «абсолюта» от относительного, но также в его возвышении над миром, в то время как любовь («тайное существо абсолюта») должна осуществляться в «акте нисхождения» [Мейер: 123]. Появление черного монаха в наброске к «Антихристу» описывается, в свою очередь, как восхождение: «...из туману, у скалы, что ближе к рампе<,> показывается бледное лицо; показывается фигура; она взбирается на скалы и садится так, что занимает собой всю скалу; это огромного росту человек в одежде послушника в остроконечной шапке...» [Belyj: 84] В черновике к «Пришедшему», как и в опубликованном тексте, Антихрист (Грядущий/Пришедший) поднимается на «вершину скалы» [НИОР РГБ... Л. 1 об.], [Белый 1903: 25]. В опубликованном наброске к «Антихристу» он «стоит на утесе» [Belyj: 65].

Если нарушение вектора движения «абсолюта» к относительному в рамках вертикали мышления («верх — низ») оправдано не жанрово, но идейно-тематически, то выход Белого за рамки замкнутого пространства ритуала связан с актуализацией таких семантических координат, как «правое — левое» и «открытое — закрытое». И здесь начинающий драматург не следует за архаической традицией, но мыслит как современные ему реформаторы сцены, стремившиеся преодолеть замкнутость сценического пространства: «В идеале сценическая композиция должна была внушать зрителям иллюзию, что за пределами сцены действие продолжается <...> Цель, значит, ставилась очень ясная: разомкнуть пространство сцены, намекнуть зрителям, что оно имеет свое продолжение и не кончается там, где повешен живописный задник» [Бачелис: 166].

И в первоначальном, и в опубликованном тексте «Пришедшего» довольно много описаний того, что происходит «за сценой»: голоса, взрыв народного шума и т. д. В «Пасти ночи», несмотря на заданную ограниченность пространства («уголок горного плато»), визуально очертания сцены стираются. Они если и обозначены, то скорее пунктирно. Создается мерцающий эффект: «Световые пятна здесь и там показываются в глубине мрака, озаряя далекие очертания горного плато» [Белый 1906: 69], но почти сразу «зеленьские огоньки святых понемногу гаснут. Озаренные края плато снова погружаются во мрак. Снова кажется, что там нет ничего, ничего» [Белый 1906: 69]. То же стремление к расширению пространства — в опубликованном наброске к мистерии «Антихрист»: «Берег глубокого озера; далеко, далеко, по ту сторону озера два золотых купола Храма Славы» [Belyj: 61].

Поскольку вопрос о том, какая реальная театральная практика могла послужить для начинающего драматурга образцом, довольно подробно исследован в монографии Т. Николеску, ограничимся здесь кратким напоминанием и небольшим дополнением с нашей стороны. Известно, что в юности Белый часто посещал Малый и Художественный театры. В его дневниковых записях тех лет регулярно упоминаются просмотренные спектакли. При этом наибольшее впечатление на писателя произвели постановки пьес Ибсена: «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Доктор Штокман», «Дикая утка», «Бранд». Упоминается и пьеса Метерлинка «Слепые», которая вышла на русском языке в 1895-м в любительском исполнении [Николеску: 172]. «В 1897 году, — свидетельствует Белый, — я написал 2-актную драму (названия не помню), навеянную Ибсеном, Метерлинком и *“Таннеле”* Гауптмана...» [Белый 1989: 319] То, что в качестве сценического постановочного образца для автора, взявшего за мистирию, могло выступать творчество норвежского классика, никогда не обращавшегося к стилизации этого средневекового драматического жанра, не должно нас удивлять. Во-первых, для самого Белого произведения Ибсена, которые регулярно переводились и ставились (см. подробно: [Шарышкин]), были примером теургического искусства (об этом — в его более поздней статье «Ибсен и Достоев-

ский», впервые опубликованной в «Весах» — 1905, № 12; 1906, № 1). А во-вторых, связь между возрождением мистериального сознания на рубеже XIX—XX веков и наследием Ибсена действительно обнаруживается. В частности, современные исследователи усматривают «мистерию *полного* духовного преображения героя» в финале «Бранда» [Ерошкина, Хализев: 40], а также подробно анализируют именно *мистериальное пространство* отдельных пьес драматурга, например «Росмерсхольма» [Юрьев: 99—152] (в 1897 году она уже была переведена на русский язык).

Очевидно, мы можем говорить о реальном влиянии на Белого постановок Художественного театра. Однако не менее важно отметить в этом отношении типологическое сходство с концепцией освобождения пространства, одновременно складывавшейся у Эдварда Гордона Крэга (первый из известных эскизов Крэга относится к 1899-му, второй — к 1901 году) и уже позднее оказавшей влияние на мыслившего в том же направлении К. Станиславского (премьера «Гамлета», поставленного Крэгом на сцене МХТ, состоялась 23 декабря 1911 года). «Крэговское пространство, — по словам Т. Бачелис, — пример символического тождества, попытка дать физическое и зримое воплощение философских категорий бесконечности и вечности» [Бачелис: 174].

Косвенным образом близость режиссерского видения сцены Белым и Крэгом подтверждает и тот факт, что театроведы в качестве диаметрально противоположной символистской концепции по отношению к разрабатываемой англичанином называют теорию Вячеслава Иванова, который продвигал идею ритуализации сценического искусства. Белый, в свою очередь, придерживался программы эстетической ритуализации быта («Самую жизнь должны претворять мы в драму» [Белый 1994: 159]) и признавал отход драмы от культовых истоков (см.: [Цимборска-Лебода 1984]). Так и не кончив задуманную мистерию, вскоре после публикации двух сцен из нее Белый выступил в печати с признанием утопичности возрождения ритуального театра и отказал жанру мистерии как «форме творчества соборного» [Бугаев: 45] в пригодности для современных сценических представлений: «Во всех случаях тяготение к мистерии, нося в себе достаточные мотивы, вводит в искусство,

так сказать, контрабандой явно разлагающие его яды, от которых мы должны решительно предостеречь» [Бугаев: 47].

3

Тем не менее символика сценического пространства в наброске к ненаписанной мистерии Белого «Антихрист», как было продемонстрировано, во многом определяется именно жанровой природой задуманного произведения. Согласно исчерпывающей формулировке исследователей, «мистерия стала фактом литературного сознания, литературного быта и художественной практики символистов» [Цимборска-Лебода 1988: 51]. В ту пору попытки возродить этот жанр предпринимали З. Гишпиус («Святая кровь», 1901) и А. Блок («Дионис Гиперборейский», 1906). По-своему образцовым принято считать опыт Ф. Сологуба («Литургия мне», 1907). Приведенные примеры далеко не исчерпывают весь список. Здесь нет места для его подробной характеристики, однако в контексте рассматриваемой нами проблемы принципиально отметить, что на рубеже веков многих писателей привлекает не просто мистерия, а средневековая драма как некая жанровая парадигма — *универсальная модель*, реализовывавшаяся в разных формах. Например, в России, как и в Западной Европе, происходит возрождение жанра *миракль*, который чрезвычайно близок мистерии (особенно в английской, а также испанской и португальской традициях¹). В 1907 году для только что открытого «Старинного театра» в Петербурге Блок перевел «Миракль о Теофиле» Рютбефа под названием «Действо о Теофиле». В этом же ряду — переводы философских драм Кальдерона («Жизнь есть сон», «Волшебный маг», «Чистилище святого Патрика»), выполненные К. Бальмонтом. По признанию специалистов, они в не меньшей степени, чем пьесы Блока, Гишпиус или Сологуба, повлияли на театральные эксперименты начала века, в частности В. Мейерхольда. Тому же Бальмонту принадлежит

¹ В двух последних — под названием *ауто*.

второй полный перевод (первый выполнен Д. Минаевым) мистериальной драмы К. Марло «Трагическая история доктора Фауста», опубликованный в 1899 году. Отвлекаясь от жанрового содержания, можно утверждать: сама форма мистерии (и родственных ей литературных феноменов) оказалась настолько гибкой, что интерес к ней в XX столетии вышел за рамки символизма, оставаясь довольно длительным и неидентичным. Достаточно вспомнить остросоциальную «Мистерию-буфф» (1918—1921) В. Маяковского или же такие пьесы-мистерии матери Марии (Е. Скобцовой), как «Анна» (1938), «Солдаты» (1942), «Семь чаш» (1942), прочно вписанные в контекст европейской духовной культуры. Иными словами, обозначенное нами расширение перспективы представляется нелишним для дальнейшей разработки темы и расставления дополнительных акцентов в рамках общего влечения той эпохи к средневековому театру.

Думается, наиболее продуктивный подход к такого рода текстам в творчестве русских символистов намечает М. Цимборска-Лебода, когда говорит о том, что мы должны рассматривать их в контексте современных для этой эпохи «историософских утопий» [Cymborska-Leboda: 44], и предлагает называть эстетическую программу символистского «нового театра» «архаизирующей инновацией» [Цимборска-Лебода 1984: 361]. Взаимодействие архаического и новаторского в мистериальных текстах Белого, как будет показано далее, столь же отчетливо проявляется на уровне организации сценического пространства.

Возвращение к истокам искусства привлекало символистов мифотворческим характером. Однако обращение к наброску к ненаписанной мистерии, в отличие от напечатанных отрывков, дает основание утверждать, что сценическое пространство предполагалось заполнить не только мифопоэтическими символами. Белый наметил ряд бытовых сцен, конкретизирующих время и место действия:

1. Трактир; постоянный двор; все толкуют; о том и сем; о временах; об Антихристе; атеисты; социалисты; агитатор говорит о Милосердии Божиим; о том, что должна быть церковь и что она есть <...> одни становятся на сторону рабочего, другие атеисты против, завязывается спор; брань, драка...

Рабочий скрывается; является полиция... [Belyj: 63];

2. При дворе; придворные разговаривают о царе мистике
<...> Государство обращают в церковь [Belyj: 64].

Выход в современность не противоречил символистскому пониманию выбранного Белым жанра. И хотя «в своем семантическом разрезе мистерия выступает как текст мифопоэтический, ориентирующийся на архаичные <...> схемы мышления», социальная семантика в ней также может просвечивать «сквозь многослойные культурные ассоциации» [Цимборска-Лебода 1988: 55].

И все же социально-бытовые сцены оказались наименее реализованными (в опубликованные отрывки они вообще не вошли). Наиболее прописана монументальная космическая панорама в духе «Откровения». На первый план вышли «драматически овеществленные» (по формулировке Мейера) мифические образы, которые «требуют — по закону эстетического осознания их — своего закрепления в пространстве (с отвлечением от момента времени, следовательно, от изменения), т. е. закрепления в формах пластических» [Мейер: 160]. Здесь, в первую очередь, — традиционные для мистерии образы стихий и явления природы. Так, в отрывке «Пасть ночи» присутствие божественной любви выражается в расположенном справа на сцене «угле кипарисовой рощи» [Белый 1906: 62] (роща как первый храм, аналогом чему могут служить колонны храма и вертикальные строения). Символ нисходящего к людям абсолютного, как известно, «дается в огне <...> в виде светила, или в виде молнии, или огненных языков или огня, пополающего жертву» [Мейер: 123]. У Белого идея ожидаемого пришествия последовательно воплощается в образе метеора, кометы, молнии (своего рода «огненный меч»): «...падает лиловый метеор над озером; вдруг мать видит, что к ней через озеро идет ее “сын — Он — Грядущий”...» [Belyj: 62]; «Яркая огненная молния» [НИОР РГБ... Л. 12 об.]; «Когда занавес поднимается, то уже ясная холодная ночь. Тучи и буря прошла... Дует сильный и свежий ветер... На черном фоне неба блеск звезд и огромная комета с гигантским (зачеркнуто автором. — А. Х.) хвостом сияет во всем блеске величия... Площадка между скал освещена» [Белый 1906: 62].

щена легким кометным блеском...» [НИОР РГБ... Л. 13] (ср. в опубликованном варианте: «Занавес спускается на несколько мгновений и поднимается вновь <...> На сцене ясная, холодная ночь. Буря прошла. Тучи рассеялись. Дует сильный и свежий ветер. На черном фоне неба сверкают звезды и ослепительная комета с гигантским хвостом» [Белый 1903: 22]). Сопоставив высказывания Белого, относящиеся к космологии и космогонии, З. Юрьева пришла к заключению, «что для него важна не астрономическая картина мироздания, а символическое значение космического и мирового пейзажа, природа как символ» [Юрьева: 212]. И метафорическое стремление к всеединству, как видно, проявилось уже в раннем драматургическом опыте писателя, для которого небо, огонь и земля (в образе гор) находятся в тесной связи.

Но если в традиционных мистериях пейзаж дается скупое, то Белый, напротив, стремится к его максимальной живописности. Возьмем описание первой картины второго действия в черновом наброске к ненаписанной мистерии: «Берег глубокого озера; далеко, далеко, по ту сторону озера два золотых купола храма Славы (далее зачеркнуто: “серебрятся, озаренные луной”. — *Примеч. публикатора*); голубая светлая, лунная ночь, светлая как день; над безбрежной далью озера ходят туманы; носят крики водяных птиц; ровный плеск озера, у берега горячий камень и плавают желтые купавы; у берега озера багровый огонек; у огонька сидят рыбаки и разговаривают о великом неизвестном и близком дорогом...» [Belyj: 61] Белым воссоздана атмосфера, напоминающая начало «Чайки» в постановке Станиславского, у которого «театральное пространство наполнилось воздухом», и «сама природа вышла на сцену театра» [Бачелис: 159] (см. также: [Генри]). Импрессионизм, которого добивался режиссер МХТ, согласование построения мира природы (внешнего) и строя души (внутреннего) сродни тому, что именно в черновике мистерии «Антихрист» делает Белый: «...туман рассеивается и розовая (далее зачеркнуто: “золотистая”. — *Примеч. публикатора*) зоря (sic. — А. Х.) восходит над озером и вдали вырисовываются два золотых купола Храма Славы» [Belyj: 62]; «Море тумана; туман розовеет, озаренный

склоняющимся солнцем; солнце коснулось тумана на горизонте. Вдали снега и льды озарены заревом (заменяет “туманом”. — *Примеч. публикатора*) заката. Там и сям торчат из тумана верхушки скал; у самой рампы скала красновато-серая...» [Belyj: 77]. Налицо перекличка со сценическими экспериментами французских символистов. У них в качестве фона выступали «стилизованные живописные панно, с помощью которых пространство сцены как бы исчезало» [Бачелис: 171]. В свою очередь, отечественные эксперименты в этой области связывают с постановками Мейерхольда 1906—1907 годов.

Сравнивая черновые наброски к мистерии с опубликованными отрывками из нее, можно заметить, что импрессионистичность сценического пространства у Белого сохраняется. Черновик «Пришедшего» в этом отношении мало отличается от опубликованного наброска к ненаписанной мистерии (ср.: «Солнце окончательно садится, бросая кроваво-красный свет...» [НИОР РГБ... Л. 6]; «Площадка между скал освещена легким кометным блеском...» [НИОР РГБ... Л. 13]; «Когда занавес поднимается, то на площадке уже предрассветный туман, а вершины скал багровеют... Огни зари и на золотом куполе Храма Славы...» [НИОР РГБ... Л. 1]; «...золотой венец вспыхивает пунцовым блеском... Бледный профиль ясно вырисовывается на розовом фоне утра...» [НИОР РГБ... Л. 1 об.]); в опубликованной версии примеров тоже достаточно («Площадка окружена отвесными, черными скалами как бы из лабрадора, отливающими зелено-синим блеском» [Белый 1903: 2]; «В проходе видно золотое небо. Выше оно — лазурное. Среди бледноатласной лазури туманным очертанием вырисовывается комета, хотя еще день» [Белый 1903: 2]; «Все небо в огне. Розовые отсветы ложатся на черные скалы, которые искрятся зеленым, синим и огненным» [Белый 1903: 5]; «На небе темно-синие знаки вечера и бриллиантовые искорки» [Белый 1903: 13]; «Предрассветный туман. Бледнорозовое небо. Меркнущая комета кажется серебристой. Заревые огни на золоте куполов храма» [Белый 1903: 24]); а отрывок, напечатанный в «Золотом руне», в принципе отличает тот факт, что Белый в нем гораздо больше работает с символикой цвета и звука, нежели пространства. И хотя стремление автора к зрелищ-

ности пространственной организации тоже оставалось постоянным, в черновых набросках оно носит более выраженный характер. Ср.: «Опрокидывают жертвенник, но в это время открывается небо, валятся горы. Разбиваются стекла. Сияет (перед этим словом в рукописи написано и зачеркнуто слово: “Светлеет”. — *Примеч. публикатора*) Иоанн. Трубное пение. Хоры. Зеленеет Антихрист. Никита» [Belyj: 66]; «...скользит большое темное облако вдоль самой высокой скалы...» [НИОР РГБ... Л. 11]; «Море начинает выбрасывать камни...» [Белый 1903: 19].

Вероятно, для Белого-драматурга, как и для Крэга, значение имело не только доминирование вертикалей и объемность, но также освещение сцены как эстетический фактор (известно, что английский режиссер ссорился с директорами театров, которые не разделяли эту его точку зрения). В сценическом воплощении ненаписанной мистерии Белого могли быть реализованы очень яркие световые эффекты. Сравним черновой (более показательный) и окончательный тексты одного из финальных эпизодов отрывка «Пришедший».

(Яркая огненная молния и вместе с ней страшный шум... Потом снова мрак. На мгновение молния освещает такую картину... На фоне огненного неба черные абрисы скал, окаймляющих прибрежную площадку... На скале стоит Никита в какой-то неестественной позе с распростертыми руками, в самых странных позах по тропинке<,> цепляясь друг за друга<,> идут ученики. Они идут, но в мгновенном блеске кажутся застывшими... На приморском камне стоит Илия весь мокрый и туманный от стоящих возле него водяных брызг... ~~На брызгах радуга~~ (зачеркнуто автором. — А. Х.) <...> Илия стоит<,> обратив к Никите взор, полный негодования; одну руку он протягивает к Никите, другой как бы защищает прижимающихся к нему немногих учеников <...> К шуму моря примешивается шум ливня... Ливень усиливается...) [НИОР РГБ... Л. 12 об.]

Это промежуточный вариант. А вот — беловой:

Молния освещает следующую картину: на огненном фоне черные абрисы скал; на скалах Никита с распростертыми

руками. В самых странных позах по тропинке бредут вверх ученики, цепляясь друг за друга. Они бредут, но в мгновенном блеске кажутся застывшими. На приморском камне Илия <...> угрожающе протягивает руку к черным скалам, а другой рукой как бы защищает прижавшихся к нему <...> Ливень усиливается [Белый 1903: 22].

Добавим, что в отрывке «Пасть ночи», несмотря на скупость пространственных описаний, в финале также встречается ремарка, открывающая перед режиссером широкие возможности для создания пространственно-световых эффектов:

(Тьма озаряется. Световые пятна здесь и там показываются в глубине мрака, озаряя далекие очертания горного плато. Приглядевшись внимательно, можно рассмотреть в середине каждого пятна по старичку: все старички пришли на край обрыва, чтобы достойно ответить на вражеский вызов. Стоят живые светляки вдали, вдали — точно самоцветные каменья. Кажется, что по краю плато зажгли веселую иллюминацию) [Белый 1906: 69].

Разумеется, в реформировании сцены Крэг пошел дальше Белого, который вовсе не ставил перед собой такой задачи, принимаясь за написание мистерии. Но возможно, что выбранный им жанр оказался близок к воплощению идеи «кинетического пространства». Движение к абсолюту, как убедительно показывает Мейер, предполагает, с одной стороны, освобождение от власти закрепленных форм, а с другой, — должно рождать ясные и отчетливые образы: «Первое требование ведет к дионисической мелодийной протяженности и опьяняющей ритмичности, второе — к гармонийной пластичности четкой аполлоновской оформленности в пространстве» [Мейер: 147]. О том, как у Белого «танцует пространство в целом» [Спивак: 117], недавно писала М. Спивак. Стремление к ритмической организации сценического пространства можно усмотреть не только в постоянной смене вектора перемещений по «ступенчатой тропинке» (видимо, здесь следует говорить о ритмизованной статике, как и в том случае, когда ритм дает о себе знать в символических ве-

щественных знаках мистерии), но и в попытках начинающего драматурга сделать само пространство сцены более динамичным. Например, в «Пришедшем» это и проплывающие на глазах у зрителей облака [Белый 1903: 16, 21], и занавес, игра с которым позволяет автору почти молниеносно и по несколько раз за сцену менять пейзаж (ср.: «Занавес спускается на несколько мгновений и поднимается вновь» [Белый 1903: 22]; «Занавес вновь опускается и поднимается через несколько мгновений» [Белый 1903: 24]).

4

Итак, если и можно говорить об «испорченности» опубликованных Белым отрывков, то скорее в литературно-художественном, но не сценическом отношении (а в случае с «Пришедшим» — также не в жанровом). Однако несмотря на значительность роли театра в творческой биографии писателя, его драматургия, как известно, не имела успеха. Причины, по которым Белый не завершил мистерию «Антихрист», обычно усматривают в незрелости замысла (о чем, в частности, свидетельствует двойственность и противоречивость образа самого Антихриста), в чрезмерной масштабности задуманной формы и «неспособности начинающего автора соединить в органическое целое столь разнородные по своей художественной ткани сферы изображения» [Лавров: 33], наконец, в биографических факторах [Герасимов. *Драматургия...* 558]. Но если первую неудачу можно списать на неопытность, то как объяснить тот факт, что Белый, вопреки собственному желанию вернуться к юношескому замыслу и завершить драматическую трилогию «Антихрист» в 1910-е годы, так и не сделал этого, а его обращение к драматургии в 1920-е носило вторичный (по отношению к романам «Петербург» и «Москва») характер?

Думается, еще одно (не исключающее остальные) теоретико-литературное объяснение состоит в том, что в силу слишком высокой степени автобиографизма творчества писателя именно в драме, где сама форма сопротивляется сближению автора и героя (больше, чем в эпосе и уж тем бо-

лее — в лирике), полноценная эстетическая деятельность оказалась невозможной, поскольку Белый не смог (ни в юности, ни позднее) занять «внежизненную» и «вненаходимую» (по терминологии М. Бахтина) позицию, а значит, завершить художественное целое. И, кажется, он сам (безотносительно к бахтинской теории) это осознавал. В недавно опубликованных «Воспоминаниях странного человека» читаем: «...если нет у писателя той таинственной точки, откуда, как пар, поднимается лучеиспускание мифа, то он не писатель; если же он закрепит не сюжет, а самую точку рождения в нем сюжета, произвольно положенную в основу сюжета, а не самый сюжет, — перед читателем пробегут лишь одни *“негодные средства”*: обрывки, намеки, потуги, искания; ни отточенной фразы, ни цельности образа не ищите вы в них» [*«Воспоминания...»*: LVII]. И если для Белого-драматурга столкновение с жизнью² («сырой действительностью») обернулось художественной потерей, то для исследователей его творчества «обрывки», сохранившиеся после этого столкновения, стали научным приобретением.

Литература

Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства. (От Антуана до Крэга) // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1978. С. 148—212.

Белый А. Пришедший: Отрывок из ненаписанной мистерии // Северные цветы. М., 1903. С. 2—25.

Белый А. Пасть ночи: Отрывок из задуманной мистерии // Золотое руно. 1906. № 1. С. 62—71.

² Напомню, что весной 1898 года в церкви Троицы Живоначальной на Арбате (закрыта в 1930 году и вскоре разрушена; сейчас на ее месте расположено одно из крыльев здания Министерства иностранных дел) произошло, как свидетельствует Белый, следующее: «Во время великопостного богослужения разворачивается картина, как бы пророческая, — огромного будущего: я вижу 2 купола *“Храма Славы”*, к которому возойдет человечество; мне начинает казаться, что в этот Храм придет Антихрист <...> вечером этого дня я записываю план сцен “мистерии”» (цит. по: [Лавров: 31]).

Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания в 3 кн. Кн. 1. М.: Художественная литература, 1989.

Белый А. Театр и современная драма // *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республ. изд-во, 1994. С. 153–167.

Бугаев Б. <Белый А.> Искусство и мистерия // Весы. 1906. № 9. С. 45–48.

«Воспоминания странного человека» Андрея Белого / Предисл., публ. и прим. А. В. Лаврова // *Миры Андрея Белого* / Ред.-сост. К. Ичин и М. Спивак. Белград; М.: Изд. филологического факультета в Белграде, 2011. С. I–LXII.

Генри П. Чехов и Андрей Белый: (Эмблематика, символы, языковое новаторство) // *Чеховиана: Чехов и «серебряный век»*. М.: Наука, 1996. С. 80–90.

Герасимов Ю. К. Драматургия символизма // История русской драматургии, вторая половина XIX — начало XX века, до 1917 г. Л.: Наука, 1987. С. 552–605.

Герасимов Ю. К. Жанровые особенности ранней драматургии Блока: 1. Предшественники // Александр Блок: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1987. С. 21–36.

Ерошкина Е. В., Хализев В. Е. Финал «Бранда». (К столетию со дня смерти Генрика Ибсена) // Известия РАН. Сер. лит.-ры и яз. 2006. Т. 65. № 5. С. 34–44.

Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М.: НЛО, 1995.

Лотман Ю. М. Семиотика сцены // *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: Искусство—СПБ, 2005. С. 583–603.

Мейер А. А. Заметки о смысле мистерии (Жертва) // *Мейер А. А.* Философские сочинения. Paris: La Press Libre, 1982. С. 105–165.

Николеску Т. Н. Андрей Белый и театр. М.: Радикс, 1995.

НИОР РГБ. Ф. 25. К. 2. Ед. хр. 2. Л. 1–13.

Спивак М. Белый-танцор и Белый-эвритмист // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики: Сборник статей / Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Л. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 116–162.

Цимборска-Лебода М. Театральные утопии русского символизма // *Slavia. Praha*, 1984. № 3–4. С. 358–367.

Цимборска-Лебода М. О природе драматических жанров в творчестве русских символистов // *Z polskich studiów slawistycznych. Seria VII. Warszawa*, 1988. S. 51–62.

Шарыткин Д. М. Ибсен в русской литературе (1890-е годы) // Россия и Запад: Из истории литературных отношений. Л.: Наука, 1973. С. 269–303.

Юрьев А. А. Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Изд. СПбГАТИ, 2013.

Юрьева З. Космизация пейзажа у Андрея Белого // Новый журнал. 1992. № 189. С. 212–226.

Belyj A. Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto / Edizione e commento di Daniela Rizzi. Trento, 1990 (Dipartimento di Storia della Civiltà Europea: Testi e ricerche. № 3).

Cymborska-Leboda M. The mystery play in the works of the Russian symbolists: Andrey Bely's *He Who Has Come* // Scottish Slavonic Review. 1990. № 15. P. 43–58.

Rizzi D. Premessa // Belyj A. Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto. P. 9–10.

Rizzi D. Un inedito di Andrej Belyj: il mistero incompiuto *Антихрист* // Belyj A. Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto. P. 11–51.

Bibliography

Bachelis T. I. Evolyutsiya stsenicheskogo prostranstva: (Ot Antuana do Krega) [Evolution of the Stage Space: (From Antoine to Craig)] // Zapadnoe iskusstvo XX vek [Western Art. 20th Century]. Moscow: Nauka, 1978. P. 148–212.

Bely A. Prishedshiy: Otryvok iz nenapisannoy misterii [He Who Has Come: An Excerpt from the Unwritten Mystery] // Severnie tsvety [The Northern Flowers]. Moscow, 1903. P. 2–25.

Bely A. Past' nochii: Otryvok iz zadumannoy misterii [The Night's Jaws: An Excerpt from the Mystery Conceived] // Zolotoe runo. 1906. Issue 1. P. 62–71.

Bely A. Na rubezhe dvukh stoletiy [On the Boundary of Two Centuries]. Memoirs in 3 books. Book 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1989.

Bely A. Teatr i sovremennaya drama [Theatre and Contemporary Drama] // Bely A. Simvolizm kak miroponimanie [Symbolism as a World View] / Ed., foreword and comments by L. A. Sugay. Moscow: Respublika, 1994. P. 153–167.

Belyj A. Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto / Edizione e commento di Daniela Rizzi. Trento, 1990 (Dipartimento di Storia della Civiltà Europea: Testi e ricerche. No. 3).

Bugaev B. <*Bely A.*> Iskusstvo i misteriya [Art and Mystery] // Vesny. 1906. Issue 9. P. 45–48.

Cymborska-Leboda M. The Mystery Play in the Works of the Russian Symbolists: Andrey Bely's *He Who Has Come* // Scottish Slavonic Review. 1990. Issue 15. P. 43–58.

Genri P. Chekhov i Andrey Bely: (Emblematika, simvol, yazykovoe novatorstvo) [Chekhov and Andrey Bely: (Emblematics, Symbols, Linguistic Innovation)] // Chekhoviana: Chekhov i 'serebryaniy vek' [Chekhoviana: Chekhov and Russian Silver Age]. Moscow: Nauka, 1996. P. 80–90.

Gerasimov Y. K. Dramaturgiya simvolizma [Symbolist Drama] // Istoriya russkoy dramaturgii, vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka, do 1917 g. [The History of Russian Drama in the Second Half of the 19th – Early 20th Century, up to 1917]. Leningrad: Nauka, 1987. P. 552–605.

Gerasimov Y. K. Zhanrovie osobennosti ranney dramaturgii Bloka: 1. Predshestvenniki [Distinctive Features of Blok's Early Drama as a Genre: 1. Predecessors] // Aleksandr Blok: Issledovaniya i materialy [Alexander Blok: Research and Materials]. Leningrad: Nauka, 1987. P. 21–36.

Eroshkina E. V., Khalizev V. E. Final 'Branda': (K stoletiyu so dnya smerti Genrika Ibsena) [The Ending of *Brand*: (Marking Henrik Ibsen's Death Centenary)] // Izvestiya RAN. *Literature and Language* Series. 2006. Vol. 65. No. 5. P. 34–44.

Lavrov A. V. Andrey Bely v 1900-e gody: Zhizn' i literaturnaya deyatel'nost' [Andrey Bely in the 1900s: Life and Literary Work]. Moscow: NLO, 1995.

Lotman Y. M. Semiotika stseny [Semiotics of the Stage] // *Lotman Y. M.* Ob iskusstve [On the Art]. St. Petersburg: Iskusstvo—SPB, 2005. P. 583–603.

Meyer A. A. Zametki o smysle misterii (Zhertva) [Notes on the Meaning of the Mystery (Sacrifice)] // *Meyer A. A.* Filosofskie sochineniya [Philosophical Works]. Paris: La Press Libre, 1982. P. 105–165.

Nikolesku T. N. Andrey Bely i teatr [Andrey Bely and Theatre]. Moscow: Radiks, 1995.

NIOR RGB. [The Manuscripts Department of the Russian State Library]. F. 25. Book 2. Item 2. Sh. 1–13.

Rizzi D. Premessa // Belyj A. Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto. P. 9–10.

Rizzi D. Un inedito di Andrej Belyj: il mistero incompiuto *Антихрист* // Belyj A. Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto. P. 11–51.

Sharypkin D. M. Ibsen v russkoy literature (1890-e gody) [Ibsen in Russian Literature (1890s)] // Rossiya i Zapad: Iz istorii literaturnykh otnosheniy [Russia and the West: From the History of Literary Relations]. Leningrad: Nauka, 1973. P. 269–303.

Spivak M. Bely-tantsor i Bely-evritmist [Bely as a Dancer and Bely as a Eurythmist] // Andrej Bely: avtobiografizm i biograficheskie praktiki [Andrej Bely: Autobiography and Biographical Practices]: A collection of articles / Ed. K. Kriveller, M. L. Spivak. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2015. P. 116–162.

Tsimborska-Leboda M. Teatralnie utopii russkogo simvolizma [Theatre Utopias of Russian Symbolism] // Slavia (Praha). 1984. Issues 3–4. P. 358–367.

Tsimborska-Leboda M. O prirode dramaticheskikh zhanrov v tvorchestve russkikh simvolistov [On the Nature of Dramatic Genres in the Work of Russian Symbolists] // Z polskich studiów slawistycznych. Seria VII. Warszawa, 1988. P. 51–62.

‘Vospominaniya strannogo cheloveka’ Andrey Belogo [Memoirs of a Strange Man by Andrej Bely] / Foreword, publ. and notes by A. V. Lavrov // Miry Andrey Belogo [Andrej Bely’s Universe] / Ed. K. Ichin and M. Spivak. Belgrad; Moscow: Izd. filologicheskogo fakulteta v Belgrade, 2011. P. 1–62.

Yuriev A. A. Misterialnaya traditsiya v teatre Henrika Ibsena [Mysterical Tradition in the Henrik Ibsen’s Theatre]. St. Petersburg: SPbGATI, 2013.

Yurieva Z. Kosmizatsiya peyzazha u Andrey Belogo [Cosmization of the Landscape in Andrej Bely’s Work] // Noviy zhurnal. 1992. Issue 189. P. 212–226.

Политический дискурс

Сергей ФОКИН

ШАРЛЬ МОРРАС И СЛОВЕСНОСТЬ «ФРАНЦУЗСКОГО ДЕЙСТВИЯ»

Аннотация. В статье рассматриваются основные литературные источники и составные части доктрины «интегрального национализма», разрабатывавшейся в трудах французского писателя, поэта и мыслителя Шарля Морраса (1868—1952), главного идеолога общенационального интеллектуально-политического движения (Лиги) «Action française» («Французское действие»), французского патриота, приговоренного после освобождения Франции к пожизненному заключению за пособничество нацистской Германии.

Ключевые слова: «Французское действие», литература и политика, литературный национализм, интегральный национализм, средиземноморская поэтика, неоклассицизм.

Сергей Леонидович ФОКИН, филолог, переводчик, историк идей, доктор филологических наук, заведующий кафедрой немецкого, романских и скандинавских языков и перевода СПбГЭУ. Сфера научных интересов — русская и французская литература и философия, немецко-французские культурные взаимосвязи, поэтика текста, история, теория, философия перевода. Автор многочисленных работ по указанной проблематике, в том числе монографий «Жорж Батай: Философ-вне-себя» (2002), «Фигуры Достоевского во французской литературе XX века» (2013). Email: serge_fokine@mail.ru.

24 января 1945 года в городском суде Лиона начался процесс по делу Шарля Морраса (1868—1952), знаменитого французского поэта, писателя, мыслителя, главного идеолога «Action française» («Французское действие»), общенационального интеллектуально-политического движения (Лиги), влияние которого во Франции первой половины XX века сопоставимо разве что с теми вихрями коммунистической и марксистской идеологии, что захлестнули умы просвещенных французов в 1950—1970-е годы¹. Морраса судили как изменника родине; в вину писателю вменялись статьи, которые он печатал на страницах одноименной газеты «Французское действие»; таким образом, литературное слово не только не разобщалось с политическим действием, но к нему приравнивалось, можно даже сказать, к нему сводилось: слово писателя как политическая акция. Более того, Морраса судили именно за силу писательского слова, за несомненный талант, могущество мысли, искусство убеждения. Секретарь суда, зачитав несколько отрывков из газетных выступлений писателя в годы оккупации (1940—1944), сделал в конце следующее заключение:

Статьи Морраса каждодневно цитируются по радио, воспроизводятся во всех газетах, получают распространение за

* Работа выполнена в рамках проекта «Генеалогия, топология и ключевые фигуры литературного национализма во Франции XX века: Шарль Моррас, Морис Баррес, Шарль Пегги, Поль Валери, Пьер Дрие Ла Рошель, Жан Полан, Луи-Фердинанд Селин, Морис Бланшо», поддержанного РГНФ, №15-04-00478. За несколькими исключениями, отмеченными в тексте, все переводы с французского выполнены автором статьи.

¹ Движение существует до сих пор, выступая под лозунгом «Все, что национальное, — наше», не обладая, впрочем, заметным политическим авторитетом. См. сайт: <https://www.actionfrancaise.net/vie-du-mouvement>. Тем не менее недавние президентские выборы во Франции парадоксальным образом подтвердили одну из главных политических установок монархической политики — упразднение традиционных политических партий, раскалывающих единство нации в кризисной ситуации. Разумеется, современные политические аналитики «Французского действия» убеждены, что избранный президент не более чем голый король: «Франция “Шарли” выбрала шарлатана», спасовав перед реальным историческим вызовом.

границей, так что множество людей, которые ни разу в жизни не покупали ни одного номера «Action française», каждодневно знают, что думает Моррас, который отражает мысли Маршала (Ф. Петен (1856—1951) — глава французского государства в 1940—1944 годы. — С. Ф.). Итак, влияние Морраса на французское сознание было значительным; можно даже сказать, не рискуя ошибиться, преобладающим. Часть читателей, соблазнившись так называемой логикой этого изощренного софиста и его каверзной аргументацией, предоставила Маршалу то, что тогда называли «слепым доверием». Поскольку ослепленное тем самым общественное мнение было обмануто, благодаря, разумеется, этой лживой пропаганде, Маршалу и его правительству удалось принять ряд мер, которые прямо или косвенно пошли на пользу Германии [Assouline: 57].

В самой сцене суда над Моррасом проступает что-то аналогичное судилищу над Сократом: оба мудреца были осуждены за то, что воплощали угрозу национальным интересам. Правда, «развращал» французский Сократ не только круги избранной столичной и провинциальной молодежи, но, благодаря средствам технической воспроизводимости искусства убеждения, львиную долю читающих французов, очевидно прельщенных доводами новоявленного софиста; правда и то, что в изложении секретарем суда сути обвинений «демоном» Морраса выступал не внутренний голос мыслителя, а сам государь, что, в общем-то, могло бы облегчить участь обвиняемого, но столь изощренная логика была, по всей видимости, на подозрении у ревнителей французской морали; наконец, если Сократ, учивший «новым богам», был принужден выпить яд, поскольку был воплощенной угрозой старым и добрым традициям Афин, то почти восьмидесятилетнего патриарха французской словесности, члена Французской академии, изощренного блюстителя французского слога и рьяного ревнителя французского духа приговорили к пожизненному теремному заключению за... государственную измену в пользу Германии.

Наверное, трудно было бы себе представить более горькую чашу, нежели та, что уготовило французское правосудие для этого неисправимого германофоба, неустанно бившегося с идейной Германией на протяжении всей своей

многотрудной творческой жизни: сойти в могилу с позорной славой немецкого пособника. Однако Моррасу достало интеллектуального мужества не смириться, не отречься от того, что он полагал истинной Францией и истиной Францией: за семь лет, которые ему оставалось прожить во французских тюрьмах, он выпустил ряд полемических работ, руководил подготовкой издания своих «Капитальных сочинений», писал воспоминания, лирическую и философскую прозу, перерабатывал старые и писал новые стихи.

Писатель скончался 16 ноября 1952 года в клинике Сен-Симфорьен в провинциальном Туре. 20 ноября в Париже под куполом Французской академии, где кресло Морраса, несмотря на лишение писателя французского гражданства и всех официальных регалий, оставалось вакантным, знаменитый романист Жорж Дюамель (1884—1966) произнес прощальное слово перед вставшими в знак почтения «бессмертными»: «Он осуществлял реальное влияние на мысль нашей страны как раз в тот момент, когда Франция более всего нуждалась в том, чтобы заново сосредоточиться на себе» [*Charles...* 2011: 390].

Возвращаясь к злополучному процессу, который до сих волнует общественность Франции², необходимо заметить, что в вину Моррасу-журналисту вменялись, прежде всего, нападки на генерала де Голля, в 1940 году создавшего в Лондоне движение «Свободная Франция», оппозиционное правительству маршала Петена (законсообразно получившего полные полномочия от Национальной Ассамблеи в июне 1940 года. — *С. Ф.*), а также выступления в защиту милиции (что-то вроде национальной гвардии

² См., например, книгу известного французского адвоката Ж.-М. Феидида, не лишенную, правда, грубых фактологических ошибок: [Férida]. См. также более выдержанную работу другого адвоката, посвященную всем судам и всем тюремным заключениям, через которые прошел в демократической Франции яростный полемист, многократно бросавший вызов как высшим государственным сановникам III Республики, так и папской курии, за что был отлучен от католической церкви: [Wagner].

в годы оккупации. — *С. Ф.*). Помимо того — изобличение конкретных лиц, которые были противниками существовавшего режима, правда, последний пункт не подтвержден следствием. Государственный обвинитель, комиссар Временного правительства, в своей речи поспешил сделать упор на том, что процесс никоим образом не является политическим: Франция-де судила не идеолога «Французского действия», властителя дум десятков тысяч французов — членов Лиги по всей стране, а выразителя идей коллаборациониста маршала Петена, что само по себе было грубой натяжкой, так как у мыслителя были собственные идеи, далеко не во всем совпадавшие с точкой зрения Маршала, которую, впрочем, в 1940—1943 годах пассивно или активно принимало подавляющее большинство французов.

При этом прокурор уточнял, что в литературной борьбе, которую писатель вел со своими политическими противниками, необходимо различать два этапа — довоенный, когда жесткая полемика могла иметь место с обеих сторон, и собственно военный, когда оппоненты «Французского действия» не могли ответить на критику. Заметим, что в последнем аргументе также присутствовала доля лукавства: противники режима Виши имели в своем распоряжении голос «Свободной Франции» де Голля, который доносился из Лондона и который время от времени тоже указывал участникам Сопротивления на слишком рьяных сторонников Маршала, а также нелегальная пресса, в том числе знаменитая подпольная газета «*Lettres Françaises*» («Французская словесность»), где начиная примерно с 1943 года, то есть с шока Сталинградской битвы, стали звучать призывы к «чисткам».

Как это ни парадоксально, но в слове «чистки», до боли привычном для русского уха, следует признать прямое лингвистическое заимствование, которое пришло в русскую культуру из политического словаря эпохи Французской революции. Действительно, исторические словари французского языка фиксируют словоупотребление существительного «чистка» («*épuration*» — от глагола «*épurer*» — чистить) в значении «очищать» государственные органы, политическую партию, публичные профессии от нежелательных элементов в 1791 году, когда якобинцы взялись за

чистки революционных рядов. В «Истории Французской революции» Ж. Мишле (1798—1874) верно передал неукоснительную логику «чисток», которая среди прочих элементов предполагает известную и неустранимую общность между корпусом «чистильщиков» и теми, от кого они стремятся себя очистить:

Если друзья свободы видят, что ряды их тают, значит, они сами этого хотели. Многие придумали себе на голову систему последовательных чисток, отличающуюся изощренной ортодоксальностью и направленную на то, чтобы из партии сделать секту, крошечную церковь. Сначала отбрасывают одно, потом другое; в изобилии являются ограничения, различия, исключения. Каждый день открывают какую-то новую ересь [Michelet: 36].

Помимо установленной общности, связывающей инициаторов чисток с жертвами, в определении Мишле следует обратить внимание на неискоренимо религиозный характер процесса: негодных устраняют во имя некоей «чистой» идеи — свободы, справедливости, Франции. В сущности, в ходе «интеллектуальных чисток» во Франции 1944—1945 годов французы судили французов за то, что последние были не такими «чистыми» французами, которыми мнили себя первые.

Парадокс этой ситуации только усугублялся тем обстоятельством, что Моррас и его последователи все прежнее время полагали, что именно они, а не другие, представляли истинную Францию, которую они всемерно стремились очистить от всяких инородных элементов: английских, германских, еврейских, славянских влияний. Таким образом, всякому французу, сколько-нибудь знакомому с доктриной «интегрального национализма», обвинение Морраса в интеллектуальном пособничестве Германии могло показаться не просто противоречием в терминах, но воплощенным абсурдом. Так или иначе, но, по всей видимости, комиссару Временного правительства не было дела до подобных тонкостей; во всяком случае, можно думать, что он просил смертного приговора именно на том основании, что обвиняемый был бесспорно талантливым писателем:

Ответственность Морраса не подлежит сомнению. Этот старик обладает совершенной ясностью мысли. Он теоретик, абсолютный доктринер. Когда ему говорили во время слушания дела: ваши теории заводят далеко, вы некоторым образом благоприятствуете Германии, он отвечал: что я могу с этим поделаться? Это зашоренный доктринер, он витает в облаках, но на деле: патриотов расстреливают, избивают, наша армия и наши военачальники подвергаются оскорблениям. Моррас причинил неимоверное зло Франции, прежде всего своим талантом, своим академическим гением <...> Он скажет вам, как любой доктринер: мои ученики переврали мои мысли. Но когда ты полемист, когда ты так часто пишешь, когда все могут читать твои статьи, зачастую их не понимая — поскольку многие статьи Морраса не так легко понять, — ты возлагаешь на себя ответственность не только перед жертвами, не только перед участниками Сопротивления, но также и перед теми, кто сражался с Сопротивлением, кого сейчас судят, приговаривают и иной раз казнят [Assouline: 58].

Как уже говорилось, недостоверные обвинения в доносительстве, выдвинутые сомнительными личностями, в зале суда не рассматривались; кардинальный вопрос об ответственности писателя за свои слова почти не обсуждался; два главных пункта обвинения — измена родине (статья 75 Уголовного кодекса) и печатные выступления, порочащие честь и достоинство французской армии или нации, «направленные на оказание помощи иностранной державе» (статья 76), вызвали самые горячие дискуссии между стороной обвинения и адвокатами³. В последнем слове Моррас справедливо обращал внимание на то, что в зале суда больше говорилось об Англии и Германии и «так мало о том, что является центральным и жизненным пунктом этого дела, то есть о Франции, одной только Франции, вечной Франции, которая столько всего натерпелась, столько настрадалась» [Assouline: 59].

³ Полностью материалы дела доступны в факсимильном переиздании ставшей редкостью публикации 1946 года: [Charles... 1994].

После оглашения вердикта суда, согласно которому почти восьмидесятилетний писатель был приговорен к пожизненному заключению, Моррас выкрикнул: «Это реванш Дрейфуса!» Судя по всему, не все в зале поняли, о чем идет речь: зимой 1945 года у французов были иные заботы и иные тревоги, нежели воспоминания о пятидесятилетней давности деле капитана Дрейфуса, некогда всколыхнувшем всю страну. По замечанию французского историка А. Руссо, «осуждение престарелого германофоба за “пособничество Германии” было не столько реваншем Дрейфуса, сколько концом целого мира» [Rousso: 79]. Это суждение, в общем и целом верное в историографическом плане, нуждается в уточнении в плане истории идей: осуждение Морраса, увиденное самим писателем, прежде всего, как триумф левых интеллектуалов, для которых имя Дрейфуса стало своего рода политическим знаменем и опознавательным знаком, отнюдь не означало конца литературной, политической и философской традиций, объединенных в творческом сознании мыслителя, всю свою жизнь бившегося за чистую, идеальную Францию.

Нельзя, разумеется, сказать, что учение Морраса и «Французского действия» бессмертно, потому что оно верно; тем не менее следует признать, что обращение к наследию писателя является не только оправданным, но во многих аспектах весьма актуальным, особенно если принять во внимание то обстоятельство, что в современной Франции интерес к творчеству Морраса характеризуется такой динамикой, что вполне законно будет говорить о своеобразном «ренессансе» моррасизма, в котором, в свою очередь, трудно не заметить отражений более общих тенденций французской культурно-политической жизни, тяготеющей к тому, что можно было бы назвать «новой консервативной революцией»⁴.

В задачи настоящей работы не может входить сколько-нибудь пространный обзор «трудов и дней» Морраса, тем более что заинтересованного читателя можно отослать

⁴ Помимо уже цитировавшегося альманаха «Cahier de l'Herne», выход в свет которого означал признание за писателем статуса безусловного классика не только французской, но и мировой литературы

к обстоятельному философскому анализу основных его политических идей, представленному А. Руткевичем в послесловии к русскому переводу книги «Будущее интеллигенции», вышедшему в свет в 2003 году [Руткевич]. В этом этюде нам бы хотелось сосредоточиться главным образом на рассмотрении нескольких собственно литературных импульсов, что бились в сердцевине основного философского учения писателя — доктрине «интегрального национализма», ставшей одним из главных знамений литературного национализма во Франции XX века.

Паскаль: pro et contra

С самого начала творческого пути некая идея литературной Франции находилась в центре всех эстетических построений писателя, в интеллектуальном плане столь тяготевшего к классическому рационализму, что не приходится удивляться тому, что самым злым гением французской традиции стал для него Блез Паскаль (1623—1662), мыслитель глубокий, но непоследовательный, страстный, но бессистемный, религиозный, но слишком мятущийся. Моррас многократно откликался на «Мысли» Паскаля как в литературной критике, так и в переписке, но его «адская сказка» «Наказанный Паскаль», написанная в тюремной камере на закате жизни и опубликованная посмертно в следующем году, оказалась своего рода «последним сло-

[*Charles...* 2011], приведем здесь ряд новейших университетских исследований и публикаций более широкого плана, посвященных рассмотрению различных сторон многогранного наследия Морраса и наглядно свидетельствующих о том, что моррасизм снова находится на переднем плане интеллектуальной жизни Франции: [Goyet], [*L'Action...* 2001], [Prévotat], [*Ce...*], [*L'Action...* 2008], [*Charles...* 2009], [*Entre...*], [*L'Action...* 2010], [*L'Action...* 2011]. Отметим также новейшую биографию Морраса, выпущенную профессором кафедры новейшей истории Сорбонны О. Дардом, где развенчивается целый ряд мифов и «прописных истин», связанных с интеллектуальным обликом мыслителя, в частности то общее место, что Моррас и Петен были якобы духовно близки: [Dard]. О «новой консервативной революции» в современной Франции см.: [Lindenberg].

вом» в нескончаемом «судебном процессе» над паскалевским началом французской мысли, которое составляло один из главных импульсов литературного становления Морраса [Maurras 1953]. Он не мог простить автору «Мыслей», что тот открыл для него бездны метафизики, заставив усомниться как в вере, так и в разуме. В беседах со своим верным учеником А. Массисом (1886—1970) мэтр признавался, что «паскалевский кошмар» мучил его, начиная с уроков философии в выпускном классе лицея:

Наследуя через Монтеня скептикам, Паскаль первым открыл мне окно, выходящее на философское сомнение; он звал меня к субъективному идеализму, хотя сам я об этом даже не подозревал. Паскаль, этот Блез Паскаль, что жил нашими душами за два века до нас, нес в себе зерно неизлечимых болезней, которыми мы страдаем. Вот что я называю *дурной партией* Паскаля [Massis: 20].

Моррасу не хватало в Паскале признания естественной способности интеллектуального суждения, он винил его в том, что *свидетельство* своего собственного религиозного отчаяния мыслитель поставил выше *разума*. Вместе с тем, со временем сам настрой мысли Морраса проникался одной стихией познания, которую он мог воспринять от Паскаля, — установкой на то, чтобы искать истину «в стенаниях»: речь не о том, чтобы поставить чувство выше разума, но о том, чтобы исполнить разум чувственностью, яростным горением искателя истины. Как верно заметил в свое время французский мыслитель и публицист П. Бутан (1916—1998), остававшийся одним из самых убежденных последователей Морраса во французской философии XX века, антипаскалевская жилка настолько больно и настолько долго билась в сознании Морраса, что незаметно для себя мыслитель со временем превращался в Паскаля своего века: подобно тому, как в доктрине «интегрального национализма» соединялись, правда с большим трудом, *два языка* — католический и не католический [Boutand: 617], в сознании мыслителя, устремленном к торжеству способности ясного критического суждения, все время оставался более тем-

ный, более трагический образ «атлета Ночи, Зла и Смерти», каким ему представлялся, наверное, Паскаль:

Красота, торжество ясного разума над тенью всемирной,
Что душу заставляет вновь ожить и тело возрождает,
Ты жалости не лишена к смиренной искре,
Атлет Ночи, Зла и Смерти.

(«В защиту латинского духа»)

Красоты и торжества ясного разума Моррас искал в том, что современные исследователи называют «средиземноморской поэтикой», в отдельных отношениях совпадающей с той неоклассицистической тенденцией во французской литературе XX века, что стала ответной реакцией на темноты символизма в творчестве С. Малларме и сказалась, помимо творчества Морраса, в поэтических исканиях П. Валери и романном эксперименте М. Пруста; последний, впрочем, испытывая глубокую благодарность к предводителю «Французского действия» за то, что тот некогда заметил его первую книгу «Утех и дни» (1896), и всю творческую жизнь оставался ценителем литературной критики и прозы автора «Райской стези» (1921).

Эта поэтика, подразумевающая ряд рекуррентных литературных мотивов и общих мест (топосов), сказывающихся как в поэзии, так и в прозе — автобиографической, художественной, политической, — обнаруживает себя, прежде всего, в определенной интеллектуальной картографии: на первый план здесь выходит, разумеется, родной Прованс и столь же родной провансальский язык, характеризующийся своеобразной приморской мелодичностью, солнечной чувственностью, живой свободой, отрадно отличающими родную речь от подчиненного строгим академическим канонам французского языка [Maugras 2011]; вторая родина Морраса — древняя Греция, прежде всего Афины классического V века, где стиль писателя набирается вкуса к грации, изяществу, легкой или, наоборот, злой иронии; наконец, Моррас мыслит себя потомком Данте и, следовательно, Вергилия. Как будто откликаясь на идеи о «латинском гении», продолжающем жить в классической французской литературе, которые в свое время вынашивал Анатоль

Франс, его собственный провожатый в литературе, Моррас писал о столь далеких и столь близких ему поэтах:

Возможно, нет никаких латинских рас, мы говорим об этом вот уже тридцать лет, или же они существуют не иначе, как в глубинах той истории, что предваряет историю; зато есть латинский дух, который можно и должно культивировать и развивать. Но до сих пор это развитие было дурно почато, дурно упорядочено в своих законах. Эти законы можно наблюдать, когда мы вместе чествуем Данте и Вергилия. А также их можно наблюдать, когда мы приветствуем в них мэтров классического порядка как в политике, так и в искусстве [Pinchard: 87].

Очевидно, что в «латинском гении» Моррас ценит больше всего способность следовать закону, который равно необходим как в искусстве, так и в политике. Вместе с тем в этих размышлениях сказывается давнее убеждение писателя в том, что как не может быть «чистой поэзии», сторонящейся политики, так не может быть и политики, абсолютно чуждой поэзии, разумеется, когда речь идет о поэтах. Поэт, хочет он того или нет, всегда является политиком, правда, если он этого не хочет, политику вместо него творят сами политики. Вот почему в Вергилии для Морраса важна именно воля к власти, закону, порядку:

Поэт порядка, поэт государства и нации, поэт империи, поэт мира, заново обретенного по истечении меланхолий войны, лишений, перемещений, поэт любви и ее горестей, традиции и ее надежд, Вергилий отвечал всем актуальным темам нашего времени и всех времен [Pinchard: 86].

Разумеется, Моррас актуализирует, осовременивает Вергилия, но это не значит, что он бросает поэзию на потребу дня: наоборот, всемерно выявляя злободневность классической поэзии, писатель стремится не только к тому, чтобы утвердить преемственность античной и классической литературных традиций, но и к тому, чтобы указать на неизбывную связь поэзии и политики. Вот почему Пьер Ронсар (1524—1585) является для него, подобно Вергилию, поэтом «нации, ее идей, ее нравов, ее веры, ее короля».

Лицом к лицу с «вечной Германией»

Идея французской нации, положенная в основание концепции «интегрального национализма», основана не на концепции расы, хотя Моррасу, как и многим его современникам, случалось употреблять два слова как синонимы, а на концепции французской культуры или, точнее будет сказать, французской цивилизации, если вспомнить, что слово «культура» ассоциировалось в современном интеллектуальном сознании Франции прежде всего с культурой немецкой. Более того, можно сказать, что именно в противопоставлении французской цивилизации немецкой культуре находится один из главных ключей к литературному национализму Морраса, который с самых первых печатных выступлений неустанно изобличал романтический идеализм немецкой мысли, своеобразно преломлявшийся в политическом пангерманизме, всегда готовом подчинить живую действительность абстрактной идее.

В ранней статье «Русский нигилизм и немецкая философия», представляющей собой рецензию на книгу французского историка, профессора «Свободной школы политических наук» Ф. Функ-Бретано «Немецкие софисты и русские нигилисты» (1897), Моррас, следуя тому же благоприобретенному антикантианству, которое было характерно для многих французских писателей и мыслителей того времени, не без иронии отмечал эту характерную склонность немецкой мысли к приземленной реализации абстрактных идей:

Каков бы ни был уровень уважения, с которым мы относимся к зарейнским системам, нельзя отрицать сокровенной опасности, что заключают в себе эти доктрины для любой социальной среды, в которую они проникают. Влияние Канта было деморализующим для всех, кто ему прямо следовал; однако не следует думать, что его воздействие было ничтожным вне этой сферы высокой культуры. Кант обрабатывал массы через своих последователей и через учеников этих последователей. Его учение вульгаризировали, применяли ко всем возможным наукам, особенно к тем, что чужды чистой абстракт-

ции, к таким наукам о жизни, как социальная экономия или политическая мораль: Штраус отрывается от гегельянского древа и порождает Фейербаха, который, в свою очередь, производит на свет Бруно Бауэра, выступая его духовным отцом. С философа, который грезит, мы ниспадаем до публициста: от публициста только шаг до агитатора⁵ [Maurras. *Nihilisme...*].

Необходимо заметить, что немецкий идеализм Моррас критикует не столько за тяготение к абстракциям, сколько за стремление воплотить абстракции в жизнь через новейшие гуманитарные науки, обладающие ярко выраженным практическим, прикладным характером. Можно было бы даже сказать, что он не приемлет этого смешения «критики чистого разума» с «критикой практического разума», которое, как это ни парадоксально, с течением времени стало характеризовать его собственную мысль. Действительно, подобно тому, как, все время пытаясь преодолеть в себе мятущегося автора «Мыслей», Моррас творил с «Паскалем в душе», нескончаемые антигерманские борения превращали его сознание в своеобразный французский сколок пангерманизма. Более того, в силу известного интеллектуального миметизма, в самой радикальности доктрины «интегрального национализма» так или иначе воспроизводились наиболее кардинальные тенденции немецкого философского национализма⁶.

В наиболее ярком виде эти интеллектуальные сцены, которые Моррас постоянно устраивал немецкой философии, представлены в передовой статье «Индивидуализм и пангерманизм», напечатанной в газете «Французское действие» в самом начале Первой мировой войны, названной по окончании «Великой». Очевидно, что сама ситуация войны ожесточила позиции французских литературных и философских националистов, однако даже на фоне общего патриотического подъема статья Морраса выделялась

⁵ Подробнее о критике Канта и немецкого понятия «Kultur» см.: [Hanna].

⁶ О понятии «философского национализма» в связи с немецкой философией см.: [Деррида].

крайне резким неприятием самой немецкой культуры, на которую он возлагал ответственность за развязывание европейской бойни. Исходя из чрезвычайно жесткого положения, согласно которому «немецкая культура радикально отличается от того, что человечество понимает под культурой и цивилизацией», Моррас-полемист делал заключение, что именно столпы немецкой культуры — Лютер, Кант, Фихте — заложили интеллектуальные основания той логики политического индивидуализма, следствием которого стала европейская катастрофа.

В этом ходе мысли автора статьи «Индивидуализм и пангерманизм» присутствовало несколько промежуточных звеньев, опустив которые мы рискуем не понять самой концепции «интегрального национализма»: первое из них заключается в культе контрреволюционной традиции, который, подобно культу аттической Греции, питал мысль Морраса⁷; второе представляет собой противопоставление самой традиции культу индивидуализма, порожденному как Просвещением, так и протестантизмом; третье, наконец, сводится к идее, что только монархия способна обеспечить мирное сосуществование индивида, все время тяготеющего к хаосу свободы, и традиции, сохраняющей государственный строй и культурную преемственность национального существования. К монархизму Морраса мы вернемся в заключение этой работы, а сейчас заметим, что мыслитель действительно делал довольно изощренный, если не извращенный, интеллектуальный ход, объявляя Канта... якобинцем.

В самом деле, связывая Канта, с одной стороны, с немецким национализмом, при том что, с другой — с революционным якобинством, Моррас давал понять, что и первый, и второе были следствием самой идеи Революции, оказавшейся разрушительной не только для французской, но и для европейской традиции политической жизни. Не то чтобы Моррас хотел замолчать то обстоятельство, что сама Революция 1789 года вызвала к жизни разного рода национа-

⁷ Подробнее об этом: [Kunter].

лизмы, но он явно стремился показать, что само событие Революции было не столько «французским действием», сколько логическим следствием немецкого протестантизма и наследовавшего ему немецкого Просвещения: именно Лютер, поставивший под сомнение идею религиозного авторитета, церковной иерархии, латинский канон Священного писания, положил начало хаосу индивидуализма и революционным взрывам. Американская исследовательница французской правой мысли М. Ханна остроумно замечает, что такая интеллектуальная уловка позволяет Моррасу не только подвергнуть жесткой критике немецкий национализм, но и указать своим французским оппонентам-республиканцам на то, что они не могут быть истинными французскими националистами [Hanna: 123]. Разумеется, что в построении Морраса имела место определенная надуманность, продиктованная, судя по всему, самой ситуацией войны, когда мышление философов, предавая забвению наказ Спинозы «не смеяться, не плакать, не проклинать, а понимать», было исполнено горением возбужденного национального чувства, что само по себе, однако, вовсе не исключает возможности верного прозрения сути вещей.

Действительно, как бы ни относиться к определенным тенденциям немецкой культуры, суммированным Деррида в понятии «философского национализма», необходимо признать, что Кант действительно не был чужд ни идее Революции, что энергично подчеркнул в своей работе о Ф. Гельдерлине французский философ-германист Ф. Федье [Fedier], ни идее такой революционной свободы индивида, что сопоставима с философией насилия, проповедовавшейся маркизом де Садом, о чем в свое время убедительно писал Ж. Лакан [Lacan]. Словом, Моррас был, возможно, не так далек от истины, когда объявлял Канта идейным вдохновителем великой европейской войны: косвенные подтверждения определенной верности такового взгляда на вещи можно увидеть как в ставшей со временем скандально знаменитой статье «От Канта к Крупну», опубликованной в том же 1914 году русским немцем В. Ф. Эрном, так и в манифесте «Против немецкого духа: от Канта к Крупну», который был опубликован чуть позднее талантливым литературным критиком и полемистом Л. Доде, ближайшим сподвижником Морраса

по «Французскому действию»; характерно, что и заглавие, и характер антинемецкого манифеста Доде если не восходили к работе Эрна, то очевидно перекликались и пересекались с логикой русского философа, возводившего современный германский империализм к идеям кенигсбергского идеалиста⁸.

О главных источниках и составных частях доктрины «интегрального национализма»

Как уже было сказано, доктрина «интегрального национализма» строилась в основном не на расовой теории, а на сравнительной истории цивилизаций. Более того, в самом основании учения Морраса лежало определенное понятие французской словесности, наследующей классической латинской традиции. Согласно авторитетному замечанию К. Рейно-Палиго, признанного специалиста по истории расизма во французской культуре, Моррас счастливо избегал той невероятной зачарованности, которую испытывало французское интеллектуальное сообщество конца XIX века в отношении естественных наук и, в частности, расовой антропологии и этнопсихологии:

Он остается в стороне от этого естественнонаучного поветрия мысли, которым соблазнились и питались многие писатели, философы, филологи и историки XIX века, включая Ренана, Тэна, Фуйе, но также Барреса. Моррас остается, прежде всего, литератором, поэтом, более зачарованным литературой, историей цивилизаций, нежели естественными науками [Reynaud-Paligot: 113—114].

Неприятие современных гуманитарных, естественных и социальных наук было продиктовано не только литературной по преимуществу стихией мышления Морраса; в немалой степени ему поспособствовали политические

⁸ Подробнее о Моррасе и германизме см.: [Mège].

убеждения монархиста и традиционалиста, поскольку приверженцы нового знания были чаще всего республиканцами, прогрессистами, материалистами, дарвинистами. Но самое неприемлемое для Морраса заключалось в том, что некоторые из теоретиков расовой антропологии были отъявленными германофилами, защитниками теории превосходства германской расы или идеи сверхчеловека.

Вместе с тем в обсуждении доктрины «интегрального национализма» невозможно обойти молчанием одно положение, которое, наряду с воинственным антигерманизмом, образует ее неотъемлемую составляющую часть: речь идет об идее «государственного антисемитизма», посредством которого мыслитель предполагал защитить и «очистить» французскую нацию. Заметим сразу: в антисемитизме Морраса нет идеи естественного, природного превосходства латинской расы над еврейской, германской или над какой-то другой; вместо этого в нем присутствует идея *исторического* или *культурного* превосходства одной расы или, точнее, нации, которая могла, например, предопределять его вызывающе высокомерные суждения о русской культуре. В отношении еврейского мира его мысль, наоборот, предельно напряжена именно потому, что исторически он ни в чем не уступает латинскому миру:

Речь не о том, чтобы ослабить какую-нибудь расу. В еще меньшей мере речь о том, чтобы преследовать и порочить какую-то религию. Речь о том, чтобы предохранить народ, французский народ, от соседства с другим народом, который, в общем и целом, живет в нем как отличное от него тело, ибо еврейские характеристики в евреях более активны, нежели французские во французах, повторяю, в общем и целом. Мне кажется, что мне известны и прекрасные и знаменательные исключения. В течение многих лет я наблюдал, правда, другое. Я видел, во что превращается еврейская среда, прежде патристичная и даже националистическая, когда вдруг разгораются страсти вокруг собственно еврейских интересов: тогда почти сразу все меняется, духовные и сердечные обыкновения, приобретенные за одно или два поколения, вмиг отменяются из-за пробуждения естественных, более глубоких факторов, идущих от самого еврейского бытия [Joubert: 317—318].

В заключении одной из самых взвешенных работ по теме «государственного антисемитизма» Морраса, из которой был позаимствован этот фрагмент и которая представляет собой печатный вариант доклада на международной конференции «Просвещенный антисемитизм», организованной в марте 2001 года в Университете Хайфы, автор приходит к следующему выводу:

В сознании многих Моррас был антисемитом и расистом, поскольку антисемитизм и расизм неотъемлемы друг от друга. Реальность, однако, сложнее. Если Моррас действительно наследовал идиотскому и — как бы то ни было — *варварскому* антисемитизму, который все время пронизывал французское общество, он никогда не давал повода думать, что евреи представляли собой низшую расу [Joubert: 317—318].

Очевидно, что в сознании мыслителя еврейский мир является своего рода камнем преткновения, грозящим обрушить всю его теоретическую постройку, призванную интегрировать разрываемый внутренними противоречиями французский мир. Именно в силу глубочайшей укорененности в национальной истории, культуре, религии, языке «еврейское бытие» живо противится тому усилию по интеграции французской нации, на которую направлен интеллектуально-политический проект Морраса.

Сама формулировка «интегральный национализм» восходит к коллективному манифесту, опубликованному в первом номере газеты «Французское действие», вышедшем в свет 21 марта 1908 года. В силу различных культурно-исторических обстоятельств этот литературный документ столетней давности не обсуждался сколько-нибудь подробно в русской литературной и философской критике. Вот почему имеет смысл привести его в нескольких характерных отрывках, анализом которых хотелось бы завершить эту работу:

Интегральный национализм

Незаметно, но терпеливо, с упорством настоящей страсти, вот уже несколько лет как работает «Французское действие»: оно постоянно повторяет, что вызывает ко всему французскому народу.

Оно говорило это в своем журнале. Учило этому в своем Институте. Кричало об этом на своих собраниях и афишах. В передовице своей газеты, призванной ежедневно распространять свои идеи, «Французское действие» обязано повторить, что оно не обращено ни к одной партии. Вы чувствуете себя французом? Давайте поговорим о делах Франции только с точки интересов всей страны. Вот язык, на котором мы всегда говорили и теперь будем говорить ежедневно. Речь не о том, чтобы продвигать вперед наши личные предпочтения, наши вкусы или отвращения, наши склонности или наши волеизъявления. Мы берем то, что нас объединяет, — родина, историческая раса — и просим читателя занять ту же братскую точку зрения.

Нам не важны ни социальное положение, ни политические нюансы. Истина обязана продвигаться во всех кругах. Нам известно, что патриотизм есть повсюду и что доводы разума повсюду могут быть услышаны. Каковы бы ни были различия в нравах или идеях, существуют высшие принципы и сообщество самых глубоких чувств: здесь исчезает идея классовой борьбы или борьбы политических партий. Все наши политические выводы идут от этого фундаментального принципа: *важно, чтобы наша Франция жила*, а также от этого вопроса, поставленного не нами, а обстоятельствами: *как предохранить Францию от всех этих смертоносных сил?*

Разумеется, подобно нашим товарищам из националистической и консервативной прессы, мы будем всеми силами бороться с анархией. Если каждый французский патриот нам друг, а всякая серьезная идея нам представляется достойной обсуждения и рассмотрения, мы ни на шаг не отступим перед идеями, людьми, партиями, которые строят заговоры против страны. Да здравствует национальное единство! И пусть сгинут все разделяющие нас интересы. Мы не пощадим ни парламентской анархии, которая аннулирует саму власть, ее разделяя, ни экономической анархии, от которой жесточайше страдает французский рабочий, ни так называемой либерально-буржуазной анархии, причиняющей нам больше бед, нежели бомбы анархистов.

Мы будем бороться, как мы это делали всегда, с космополитической анархией, в силу которой управление Францией передается иностранцам по рождению или по сердцу, с университетской анархией, доверяющей воспитание юных французов

учителям-варварам, то евреям, то протестантам, которым следовало бы самим поучиться в соприкосновении с цивилизацией, духом и вкусом Франции. Мы покажем с ясностью, которой будет довольно, чтобы вызвать у них стыд, язвы домашней анархии, убивающей авторитет отцов или супружества, а самое главное — религиозной анархии, быющей над тем, чтобы разрушить католическую организацию или пытающуюся настроиться против Церкви некое моральное единение, основанное на призрачных сущностях.

Идем же вглубь истины: поскольку нас разделяет не что иное, как республиканский режим, и поскольку этот исключительный в своем роде разделительный элемент организует и увековечивает эксплуатацию страны, которую он разделяет, «Французское действие» призывает всех настоящих граждан выступить против Республики <...>

Наши политические истины не восходят к запасам нашего личного воображения. Они живут в душах наших слушателей и наших читателей. Единственное, что здесь может быть важно, это заставить читателя-патриота открыть в глубинах собственных мыслей и собственных чувствований, возведенных до максимума ясного сознания, некую мысль... — О чем речь? — *О необходимости прибегнуть к Королю* <...>

Именно в этом заключается интегральный национализм. Он упорядочивает французские проблемы, обеспечивает их понимание; в нем прекрасно согласуется то, что в них есть противоречивого без него; например, очень сильная центральная Власть, но также полностью свободные города, провинции, коммуны должны будут посредством операции монархии, вместо того чтобы разрушаться, как это происходит в Республике, оказывать друг другу взаимопомощь и консолидироваться... [Maurras. *Le nationalisme*...]

Манифест был подписан целым рядом молодых журналистов, литераторов, публицистов националистического толка, имевших, правда, различные политические оттенки и уклоны, которых Моррасу удалось сплотить двумя понятиями, принадлежавшими собственно ему, — «интегральный» и «монархия». Впрочем, учитывая ту бесспорную роль подлинного властителя дум, которую он стал с успехом исполнять уже в ходе дела Дрейфуса, когда также близко сошелся

с Морисом Барресом (1862—1923), не разделявшим, однако, монархической идеи своего сподвижника, следует полагать, что в «Интегральном национализме» своеобразно отразились главные черты образа мысли и самого стиля существования Морраса: постоянная защита и прославление французского вкуса, французского духа, французской ясности и толика аттической иронии, которая чуть сдобривает рассуждение в наиболее патетических пассажах; резкое неприятие республиканского идеала, разрываемого борьбой различных политических партий, и парадоксальная демократичность самой направленности мысли, исключающей социальную иерархию; неизбыточная забота о национальном единении и последовательное исключение всех чужеродных элементов, представляющих смертоносные для Франции силы; характерное беспокойство в отношении традиционных семейных, образовательных и религиозных ценностей и квазиавангардистская манера письма, во многом предвосхищающая стиль сюрреалистических манифестов и памфлетов; наконец, отчетливая антибуржуазность, парадоксальным образом сочетающаяся с категорическим отрицанием теории классовой борьбы. В свете очерченных противоречий легче, наверное, представить те смыслы, которые Моррас вкладывал в понятия «интегральный» и «монархия»: в сущности, они почти синонимы, поскольку монархия призвана интегрировать те реальные социальные оппозиции, которые порождены разного рода анархиями — политическими, но также религиозными, семейными, университетскими, экономическими и... литературными.

Действительно, в заключение необходимо подчеркнуть, что какие бы трансформации ни претерпела доктрина «интегрального национализма» на протяжении почти сорока лет своего активного существования, какие бы исторические потрясения ни пришлось пережить Франции в эти годы, какие бы персональные перипетии ни омрачали труды и дни Морраса, неизменной в его мысли оставалась забота о слове, словесности, которые, собственно говоря, составляли истинную силу «Французского действия». Как совершенно справедливо заметил однажды Т. С. Элиот, «для некоторых из нас Моррас представлял собой своего рода Вергилия, который вел нас к вратам храма» [*Charles...* 2011: 32].

Литература

Деррида Ж. Национальность и философский национализм // Деррида Ж. Позиции / Перевод с франц. В. В. Бибикина. М.: Академический проект, 2007. С. 126—144.

Руткевич А. М. Политическая доктрина Шарля Морраса // Моррас III. Будущее интеллигенции / Перевод с франц. и послесл. А. М. Руткевича. М.: Праксис, 2003. (Серия «Идеологии»). С. 79—157.

Assouline P. L'Épuration des intellectuels. Bruxelles: Complexe, 1996.

Boutand P. Maurras. La destinée et l'œuvre. Paris: Plon, 1984.

Ce qu'est la monarchie: programme politique et social / Précédé de Dom Besse, Maurras et la monarchie / J.-M. Besse, Y. Chiron (éds.). Lyon: Saint-Joseph, 2005.

Charles Maurras et Maurice Pujo devant la Cour de justice du Rhône: les 24, 25, 26 et 27 janvier 1945. Paris: Trident, 1994.

Charles Maurras et l'étranger, l'étranger et Charles Maurras: l'Action française — culture, politique, société II / O. Dard, M. Grunewald (éds). Bern, Berlin, Bruxelles: Peter Lang, 2009.

Charles Maurras. Cahier de l'Herne. 2011. No. 96.

Dard O. Charles Maurras: le maître et l'action. Paris: Colin, 2013.

Entre la vieille Europe et la seule France: Charles Maurras, la politique extérieure et la défense nationale / G. Soutou, M. Motte (éds). Paris: Institut de stratégie comparée, 2009.

Fédida J. M. L'Affaire Maurras Lausanne: L'Âge d'Homme, 2015.

Fédier F. Hölderlin Révolution Modernité // Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse / S/d de J. Rancière. Paris: Albin Michel, 1992. P. 65—83.

Goyet B. Charles Maurras. Paris: Presses universitaires de Sciences Po, 2000.

Hanna M. Contre Kante et la Kultur // L'Action française, culture, société, politique. III. Le maurrassisme et la culture / Olivier Dard, Michel Leymarie, Neil McWilliam (éds.) Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010. P. 121—130.

Joubert J.-M. L'Antisémitisme d'État de Charles Maurras // Charles Maurras. Cahier de l'Herne. P. 317—318.

Kunter T. Charles Maurras: la Contre-Révolution pour héritage. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 2009.

Lacan J. Kant avec Sade // Lacan J. Écrits. Paris: Seuil, 1966. P. 765—790.

L'Action française et l'étranger: usages, réseaux et représentations de la droite nationaliste française / C. Pomeyrols, C. Hauser (éds). Paris: L'Harmattan, 2001.

L'Action française: culture, société, politique / M. Leymarie, J. Prévotat (éds). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

L'Action française, culture, société, politique. III. Le maurrassisme et la culture / O. Dard, M. Leymarie, N. McWilliam (éds.). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

L'Action française, culture, société, politique. IV. Maurrassisme et littérature [Texte imprimé] / O. Dard, J. Guérin, M. Leymarie (éds). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

Lindenberg D. Le Rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires. Paris: Seuil, 2016.

Massis H. Charles Maurras et notre temps. Paris-Genève: La Palatine, 1951.

Maurras Ch. Pascal puni. Paris: Pierre de Tartas, 1953.

Maurras Ch. La langue provençale // Charles Maurras. Cahier de l'Herne. 2011. N° 96. P. 93–95.

Maurras Ch. Le nationalisme intégrale // URL: <http://maurras.net/textes/142.htmlnote1>.

Maurras Ch. Nihilisme russe et la philosophe allemande // URL: <http://maurras.net/textes/202.htmlp5>.

Mège Ph. Maurras et le germanisme. Paris: Éditions de l'Encre, 2004.

Michelet J. Préface (1847) // Œuvres complètes de J. Michelet. Histoire de la Révolution française (7 tomes). T. 1. Paris, s. d. (1893–1898). P. 31–46.

Pinchard B. Maurras entre Dante et Virgile. Essai gibelin // Charles Maurras. Cahier de l'Herne. 2011. No. 96. P. 85–88.

Prévotat J. Les catholiques et l'Action française: histoire d'une condamnation: 1899–1939 / Préf. de René Rémond. Paris: Fayard, 2001.

Reynaud-Paligot C. Maurras et la notion de race // L'Action française, culture, société, politique. III. Le maurrassisme et la culture. 2010. 113–114.

Roussio H. Vichy, le grand fossé // Vingtième siècle. 1985. No. 5. P. 55–80.

Wagner G.-P. Maurras en justice. Etampes: Clovis, 2002.

Bibliography

- Assouline P.* L'Épuration des intellectuels. Bruxelles: Complexe, 1996.
- Boutand P.* Maurras. La destinée & l'œuvre. Paris: Plon, 1984.
- Ce qu'est la monarchie: programme politique et social / Précédé de Dom Besse, Maurras et la monarchie / J.-M. Besse, Y. Chiron (éds.). Lyon: Saint-Joseph, 2005.
- Charles Maurras et Maurice Pujo devant la Cour de justice du Rhône: les 24, 25, 26 et 27 janvier 1945. Paris: Trident, 1994.
- Charles Maurras et l'étranger, l'étranger et Charles Maurras: l'Action française — culture, politique, société II / O. Dard, M. Grunewald (éds.). Bern, Berlin, Bruxelles: Peter Lang, 2009.
- Charles Maurras / S. Giocanti, A. Tisserand (éds.). Cahier de l'Herne. 2011. No. 96.
- Dard O.* Charles Maurras: le maître et l'action. Paris: Colin, 2013.
- Derrida J.* Natsionalnost' i filosofskiy natsionalizm [Nationality and Philosophical Nationalism] // *Derrida J.* Pozitsii [Positions] / Translated from French by V. V. Bibikhin. Moscow: Akademicheskii proekt, 2007. P. 126—144.
- Entre la vieille Europe et la seule France: Charles Maurras, la politique extérieure et la défense nationale / G. Soutou, M. Motte (éds.). Paris: Institut de stratégie comparée, 2009.
- Fédier F.* Hölderlin Révolution Modernité // Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse / S/d de J. Rancière. Paris: Albin Michel, 1992. P. 65—83.
- Goyet B.* Charles Maurras. Paris: Presses universitaires de Sciences Po, 2000.
- Hanna M.* Contre Kante et la Kultur // L'Action française, culture, société, politique. III. Le maurrassisme et la culture / Olivier Dard, Michel Leymarie, Neil McWilliam (éds.) Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010. P. 121—130.
- Joubert J.-M.* L'Antisémitisme d'État de Charles Maurras // Charles Maurras. Cahier de l'Herne. P. 317—318.
- Kunter T.* Charles Maurras: la Contre-Révolution pour héritage. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 2009.
- Lacan J.* Kant avec Sade // *Lacan J.* Écrits. Paris: Seuil, 1966. P. 765—790.
- L'Action française et l'étranger: usages, réseaux et représentations de la droite nationaliste française / C. Pomeyrols, C. Hauser (éds.). Paris: L'Harmattan, 2001.

L'Action française: culture, société, politique / M. Leymarie, J. Prévotat (éds). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

L'Action française, culture, société, politique. III. Le maurrassisme et la culture / O. Dard, M. Leymarie, N. McWilliam (éds.). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

L'Action française, culture, société, politique. IV. Maurrassisme et littérature [Texte imprimé] / O. Dard, J. Guérin, M. Leymarie (éds). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

Lindenberg D. Le Rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires. Paris: Seuil, 2016.

Massis H. Charles Maurras et notre temps. Paris—Genève: La Palatine, 1951.

Maurras Ch. Pascal puni. Paris: Pierre de Tartas, 1953.

Maurras Ch. La langue provençale // Cahier de l'Herne. 2011. No. 96. P. 93—95.

Maurras Ch. Le nationalisme intégrale // URL: <http://maurras.net/textes/142.htmlnote1>.

Maurras Ch. Nihilisme russe et la philosophe allemande // URL: <http://maurras.net/textes/202.htmlp5>.

Mège Ph. Maurras et le germanisme. Paris: Éditions de l'Encre, 2004.

Michelet J. Préface (1847) // Œuvres complètes de J. Michelet. Histoire de la Révolution française (7 tomes). T. 1. Paris, s.d. (1893—1898). P. 31—46.

Pinchard B. Maurras entre Dante et Virgile. Essai gibelin // Charles Maurras. Cahier de l'Herne. 2011. No. 96. P. 85—88.

Prévotat J. Les catholiques et l'Action française: histoire d'une condamnation: 1899—1939 / Préf. de René Rémond. Paris: Fayard, 2001.

Reynaud-Paligot C. Maurras et la notion de race // L'Action française, culture, société, politique. III. Le maurrassisme et la culture / Olivier Dard, Michel Leymarie, Neil McWilliam (éds.) Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010. 113—114.

Roussio H. Vichy, le grand fossé // Vingtième siècle. 1985. No. 5. P. 55—80.

Rutkevich A. M. Politicheskaya doktrina Sharlya Morrasa [Charles Maurras's Political Doctrine] // *Maurras Ch.* Budushchee intelligentsii [The Future of the Intelligentsia] / Translation from French and afterword by A. M. Rutkevich. Moscow: Praksis, 2003. (Ideologies Series). P. 79—157.

Wagner G.-P. Maurras en justice. Etampes: Clovis, 2002.

Филология в лицах

Дарья МОСКОВСКАЯ

ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЛИТИКИ XX ВЕКА

*«Литературное наследство»
как академическая школа**

Аннотация. Статья посвящена обзору содержания редакционного архива академической серии «Литературное наследство», находящегося в Отделе рукописей ИМЛИ РАН. По архивным материалам — внутренней переписке, отзывам и рецензиям, по расшифровкам устных воспоминаний организаторов научной серии восстанавливается история создания и развития «Литературного наследства» как академической школы научной археографии. Предметом рассмотрения становится история редакции в условиях меняющейся конъюнктуры литературной политики 1930—1970-х годов.

Ключевые слова: И. Зильберштейн, С. Макашин, «Литературное наследство», история литературоведения 1930—1970-х годов, литературная политика, научная эдичия, исторический факт, архив, цензура.

Дарья Сергеевна МОСКОВСКАЯ, литературовед, доктор филологических наук, заведующая отделом рукописей ИМЛИ РАН. Сфера научных интересов — источниковедение и археография русской литературы XX века, поэтика русского авангарда и поставангарда, история отечественного литературоведения, идеологические контексты литературного процесса 1920—1930-х годов, архивное дело, библиотековедение, музееведение. Автор монографии «Н. П. Анциферов и художественная местнография русской литературы» (2010), а также многочисленных статей по указанной проблематике. Email: darya-mos@yandex.ru.

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ; проект № 15-04-00297а «“Литературное наследство”: научная школа и академическая серия в истории отечественного литературоведения 1930—1980-х гг.».

Предлагаемая вниманию читателей статья — фрагмент из истории «Литературного наследства», подсказанный обработкой его редакционного архива¹. Составивший при передаче в Отдел рукописей ИМЛИ РАН 37 метров архивной россыпи, он сформировал фонд № 575. По своему составу это «корзина для бумаг» с «отходами лаборатории» подготовки очередного тома. Среди попавших сюда разрозненных машинописей, рукописей, писем, хронологические рамки которых ограничены периодом 1960—1980-х годов, встречаются уникальные документы, характеризующие умонастроения эпохи и состояние академической науки позднего советского периода.

Но прежде — немного о том, с чего все начиналось.

«...и тут не только молодость, тут одержимость...»

Моментом рождения в СССР новой институции науки и культуры «Литературного наследства» («ЛН») стал август 1931 года, когда Отдел агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) принял решение об издании нового историко-литературного и археографического журнала. Свидетельством о рождении явились вышедшие под грифом РАПП и Комакадемии в 1931—1932 годах в «Журнально-газетном объединении» первые его номера.

Дедом новорожденного был редактор историко-археографического журнала «Былое» (1906—1907, 1917—1926), по которому «широкие слои населения впервые узнавали правду о царских тюрьмах» [И. З.: 14], — П. Щеголев. Отцом — «богатый на всякого рода инициативы» [*Отдел устной... № 871*] Илья Самойлович Зильберштейн (1905—1988).

¹ Благодарю М. Фролова за тексты выявленной А. Галушкиным и К. Азадовским в СПбФ АРАН стенограммы заседания Ученого Совета Института Литературы АН СССР от 29 июня 1949 года и расшифровки бесед И. Зильберштейна и С. Макашина, предоставленные в его распоряжение заведующим Отделом устной истории НБ МГУ Д. Споровым.

«Кто такой Илья Зильберштейн?» — на вопрос приемной комиссии Московской писательской организации ответил Сергей Александрович Макашин, более чем полстолетия составлявший с Зильберштейном редакционный дуэт «ЛН»:

Это, прежде всего, талантливый человек, оригинальный и яркий характер. Определяющие черты его личности — огромная, не иссякающая с годами энергия и предельная целеустремленность в ее использовании, беспредельный энтузиазм. Когда люди, не знающие или плохо знающие Зильберштейна, спрашивают меня о нем, я отвечаю так: это человек, способный (разумеется, в пределах объективных реальностей) достигнуть любой цели, которой он страстно захотел достигнуть <...> Он работает в разделе литературоведения, который можно назвать документальным литературоведением или источниковедением. Его пафос, его стихия — поиск новых источников для творческих биографий писателей и художников и обработка их. В этой области он действительно маг и волшебник. У него какой-то нюх на документы, и он действительно накопил для советского литературоведения обширное количество документов, не только накопил, он их исследовательски обработал и опубликовал.

Какие, с моей точки зрения, основные заслуги Зильберштейна? <...> Главная его заслуга заключается в том, что он был инициатором «Литературного наследства» [ОР ИМ-ЛИ. Ф. 575. Карт. 88].

Двадцатишестилетний Зильберштейн задумал и набросал проспект нового журнала архивных публикаций в 1931-м, в переходный третий год сталинской пятилетки, который в докладе секретно-политического отдела ОГПУ характеризовался как год «разгрома контрреволюционных организаций интеллигенции», в том числе «в издательском деле СССР» [*Власть...* 160].

Зильберштейн был убежден, что потребность в архивных разысканиях не покрывают давно специализировавшиеся в этой области «Красный Архив», «Каторга и ссылка», «Минувшее», подвизавшиеся на поле публикации документальных материалов «Пролетарская революция»,

«Звезда», «Новый мир» и издательство «Academia». Он полагал, что важнейший участок архивно-поисковой работы все еще не освоен: это громадное число государственных и частных литературных архивов, доступ к которым открыла революция, с ценнейшими творениями писателей и публицистов, с личными документами и перепиской большого культурно-исторического значения. Он знал, что большинство этих фондов не только не разработано, но и неизвестно. Он утверждал, что публикуемое из фондов Центрархива, Пушкинского Дома, Исторического музея, рукописных отделений Всесоюзной Ленинской библиотеки, Ленинградской публичной библиотеки и Библиотеки Академии наук СССР, Института Ленина, Института Маркса и Энгельса, Бахрушинского музея, Музея Л. Н. Толстого и проч. не отвечает требованиям научной эдиции, и полагал, что способен изменить положение.

Момент для старта нового археографического журнала, на первый взгляд, был выбран крайне неудачно. Ленинская программа сохранения и приумножения культурного прошлого ушла вместе с нэпом, ее сменила установка реконструктивного периода на сугубо прикладной характер искусства как развлечения для трудящихся масс и источник вдохновения в социалистическом строительстве. Характер перемен отразила смена руководства Наркомпроса: место либерала-интеллигента А. Луначарского в 1929 году занял пропагандист и комиссар, начальник Политуправления Красной армии А. Бубнов. Смену социально-антропологической парадигмы в разгар первой пятилетки филигранно определил В. Шкловский в своем выступлении 14 сентября 1931 года на Дискуссии ВССП о творческом методе: «Вся эта старая литература, на которую мы ссылаемся, ее не было, это сейчас пустое место. Ударник в литературе — это не смена литературы и не резерв литераторов, а другой тип человека» [ОР ИМЛИ. Ф. 157... Л. 16]. В стране развернулось «шахтинское дело» научной интеллигенции, и в эпицентре направленного взрыва оказалась сфера гуманитарных наук, ученые-архивисты, историки дореволюционной формовки.

Обнаружение в 1929 году в фондах Пушкинского Дома и Археографической комиссии незарегистрированных исторических документов царского периода [*Летопись...* 685]

было воспринято ЦК как предательство идей социализма со стороны ведущих членов Академии наук, в 1931-м подвергшихся как враги народа репрессиям — расстрелам и ссылкам. В том же 1931 году дала о себе знать политическая порочность неконтролируемой архивно-разыскательской деятельности. Опасность обнаруживалась буквально на каждом шагу документальных разысканий, например в ходе реализации горьковского научно-популярного проекта «Истории фабрик и заводов» (поддержан постановлением ЦК ВКП(б) 10 октября 1931 года), одного из тех, с которыми писатель вернулся из эмиграции в СССР. Заводские старожилы были воодушевлены возможностью всколыхнуть прошлое. На собраниях звучал призыв «создать такую историю, в которой не было бы исторического вымысла, которая была бы исторической правдой» [ГА РФ. Ф 7952... Л. 32 об. — 33]. РАПП, взявший на себя роль толкователя генеральной линии партии в литературно-художественной сфере, уточнял:

Работа над историей заводов не должна быть такой, какой была работа Золя над материалом <...> Золя подходил к материалу как буржуазный реалист и натуралист, который, стремясь к «объективному» отражению жизни, не понимал движущих классовых противоречий <...> Нам нужно, чтобы завод сам заговорил о себе [Либединский: 13].

Но, «заговорив», завод сказал много лишнего. Факты не подчинялись концептуальным установкам — и, например, в отчете о работе по истории Ленинградского металлического завода им. Сталина за 1932 год обнаружилась «опасно выпячивавшаяся» роль эсеров в революционном прошлом. Старики-заводчане на возражения партруководства отвечали: «Как же вы хотите замолчать роль эсеров, которые за революционную деятельность по 20 лет сидели в тюрьмах?» [ГА РФ... Ед. хр. 39. Л. 24] Понадобились дополнительные разъяснения, с которыми выступил все тот же РАПП: «Как нужно собирать материал для истории заводов? Мы не должны забывать о том, что <...> мы воспитываем <...> писателя, который имеет большевистское мировоззрение» [ГА РФ... Ед. хр. 33. Л. 6—8].

Разыскания в области недавней российской истории остро ставили вопрос о месте документа в историческом познании. В ответе на него запутался даже чуткий к политической конъюнктуре Е. Ярославский, автор двухтомной истории ЦК ВПБ(б). С одной стороны, ссылаясь на М. Покровского, он писал: «В нашей исторической литературе мы имеем дело с систематической и чрезвычайно тонкой фальсификацией», которая связана с фетишизацией документов историками, с другой, тоже с отсылкой к Покровскому, — убежденно цитировал: «...историк, который абсолютно не верит документам, не будет историком» [*Об ошибках...* 194—195], и в этой путанице поддержки Сталина не получил. Конец разномыслию в отношении исторического факта был положен статьей вождя «О некоторых вопросах истории большевизма» [Сталин: 3—12], и довод «всякий большевик знает...» стал достаточным аргументом в споре с теми, кто фетишизировал документ. Документальные материалы и архивы в свете этого тезиса остались уделом «архивных крыс» и «либеральных историков-фальсификаторов». Так на момент создания «ЛН» во второй половине 1931 года архивно-издательский вопрос из плоскости научной перешел в социально-политическую, став синонимом испытания на марксистско-ленинскую зрелость, которое, как известно, не все выдержали.

Однако Зильберштейн, «человек неунывающий» [Кроленко] и осторожный, — поддерживая борьбу за существование и самобытность «Academia» и жестко выступая в своих письмах П. Щеголеву против сместившего А. Кроленко ставленника Главнауки Я. Назаренко, он не был, однако, среди подписантов коллективного письма в защиту издательства для «Ленинградской правды» [Кроленко], — не отступил. Понадобились опыт и связи в издательском деле — сотрудничество с «Academia», дружба с П. Щеголевым и М. Кольцовым, вера в собственные силы и, конечно, молодость с ее «поисками оптимизма», к которому в те годы призывал впавших в политическую депрессию интеллигентов К. Зелинский [Зелинский].

Что же касается роли М. Кольцова в организации «ЛН», то Зильберштейн ставил ее исключительно высоко:

Я задумал это издание как специально предназначенное для публикаций неизданных материалов по истории русской литературы и общественной мысли. Помог мне осуществить эту мечту замечательный человек, лучший фельетонист Советского Союза за все время существования нашего государства, блестящий писатель, автор «Испанского дневника» Михаил Ефимович Кольцов. Этот легендарный человек одновременно был директором Журнально-газетного издательства, где печатались около сорока пяти периодических изданий. В частности, именно Кольцов основал журнал «Огонек», который выходил в Журнально-газетном издательстве приложением — «Библиотечка “Огонька”», которая до сих пор существует. Это все дело ума и рук этого чудесного человека, остроумного, на редкость многогранного, человека, который, как все хорошо знают, провел в Испании во время гражданской войны от первого и до последнего дня.

За полгода до этого Михаил Ефимович меня перевел из Ленинграда, где я жил, в Москву. Я даже жил некоторое время, покуда не обменял квартиру, у него. Так что «Литературное наследство» прежде всего обязано энергии этого человека, который сумел получить в вышестоящих инстанциях разрешение на выпуск трех первых номеров. И нам сказали: «Вот выпустите три номера, а дальше будет видно».

Первая беседа И. Зильберштейна с В. Дувакиным.

3 мая 1981 года.

[Отдел устной... № 801]

Весной 1931 года Зильберштейн обратился за поддержкой своему начинанию к Российской ассоциации пролетарских писателей и предложил план издания. Это был смелый и продуманный шаг. В 1929—1931 годы РАПП последовательно вел борьбу за гегемонию среди (и внутри) литературно-художественных организаций и объединений в том числе «со всевозможными видами извращения марксизма в области литературоведения» и создания «на основе органической связи с практикой пролетарского литературного движения» [ОР ИМЛИ. Ф. 40... Л. 62 об.] института марксистской критики, контролирующего деятельность организованного в июне 1930-го Общества марксистов-литера-

туроведов при Президиуме Комакадемии и критиков из Института Красной профессуры. Зильберштейн, одержимый своей идеей ученый-профессионал («...тут не только молодость, тут одержимость» [*Отдел устной...* № 801] — такую самохарактеристику содержат его воспоминания о 1930-х годах), в методологическом начинании РАПП увидел возможную перспективу для воплощения политически двусмысленного и уже во многом скомпрометированного замысла.

В развитой перед руководством РАПП программе им было обозначено, что в журнале будут представлены запрещенные царской цензурой антимонархические и антирелигиозные произведения, в научный оборот будут введены черновики, варианты и редакции литературных памятников, созданных пером писателей-демократов, их публицистика, эпистолярный и мемуары. Он справедливо указал на то обстоятельство, что архивные разыскания и публикации до той поры не простирались далее пушкинской эпохи, и на то, что актуальные темы современной литературы или недавнего ее революционного прошлого оставались без должного внимания и научного освещения. По этой причине, подчеркивал он, важнейший участок литературоведения остался целиком захваченным правыми литературоведческими группами. Аргументы, использованные для обоснования актуальности издания, были оформлены в политической риторике, созвучной методологической программе РАПП: проект был якобы направлен против антимарксистских и буржуазных литературоведов, в чьих руках до сих пор оставались архивные публикации.

В начале 1931 года по Москве уже ходили слухи о создании нового журнала. С. Макашин вспоминал, как сразу после освобождения из заключения по ложному обвинению в связях с меньшевиками, в первых числах мая 1931 года он отправился к главному редактору Большой советской энциклопедии О. Шмидту с просьбой разрешить продолжить службу в Энциклопедии.

Отто Юльевич сказал: «Пожалуйста, я могу это сделать, но только я вам не советую: вы переросли эти рамки, что же

вам писать без конца эти маленькие заметки по литературе и по музыке. Поищите что-нибудь интересное. Кроме того, по-видимому, у вас есть какие-то враги, которые, так сказать, написали на вас и вот так для вас закончилось. Знаете что, мне Анатолий Васильевич Луначарский говорил, что есть какое-то очень интересное новое начинание, связанное с публикацией историко-литературных документов. Сходите к нему. Я не помню, что это такое». Я поблагодарил <...>

Анатолий Васильевич выслушал меня, он ко мне хорошо относился, и сказал: «Да, Отто Юльевич прав. У Михаила Кольцова затевается очень интересное издание, нечто вроде литературного “Былого” с публикацией документов» <...> Когда я пришел в кабинет Михаила Ефимовича Кольцова как директора «Жур.-газ. объединения», его секретарша сказала, что его сейчас нет <...> и сказала, что этим делом занимается некто Илья Самойлович Зильберштейн, указала мне его комнату небольшую, и я пошел туда. Так состоялось мое первое знакомство с Ильей Самойловичем Зильберштейном. Это была одна комната, сидела там машинистка, сидел Илья Самойлович и уже диктовал планы «Литературного наследства».

Первая беседа С. Макашина с М. Радзишевской.

14 мая 1984 года.

[Отдел устной... № 871]

Это были события начала мая, а 17 июня 1931 года на заседании секретариата РАПП под председательством Л. Авербаха уже рассматривался вопрос о создании нового архивного (в стенограмме исправлено на «историко-литературного») журнала. Было принято решение о необходимости «издания историко-литературного журнала. Поручить т. Ситковскому и Макарьеву написать соответствующую докладную записку, поставив окончательный вопрос на ближайшем заседании секретариата» [ОР ИМЛИ. Ф. 40. Ед. хр. 49. Л. 42]. Докладная записка РАПП и ИЛИЯ, как вспоминал Зильберштейн, «была отправлена Алексею Ивановичу Стецкому в ЦК (он заведовал Агитпропом), и было дано разрешение на три номера: попытаемся, посмотрим, что выйдет». Переговоры со Стецким вел М. Кольцов, и 1 августа 1931-го Зильбер-

штейн уже приступил к работе в качестве заведующего редакцией «ЛН».

Редакционная статья, о которой с отвращением вспоминал Макашин, обещала читателям не «академический» журнал, убежище «архивных крыс», а боевой большевистский орган [*От редакции*: 2]. Но рапповская программа была немедленно скомпрометирована публикацией без «серьезной обработки ответственного материала по истории марксизма в России» [*Большая...* 227—229], вызвавшей недовольство Сталина. И подборка писем марксистов к Н. Михайловскому была вырезана из уже сверстанного и переплетенного тома. Это был не единственный «прокол» редакции. Вторым стала попытка опубликовать записи выступлений Ленина, где цензурой были выявлены «троцкистские» суждения вождя большевиков о перманентной революции. По воспоминаниям Макашина, «ЛН» удалось тогда сохраниться лишь благодаря поддержке того же Сталина:

Ну зачем запрещать? Издание хорошее. Они делают полезное дело: публикуют документы исторического прошлого. Только нужно строго указать редакции, чтобы оно не занималось не своими делами. Это «Литературное наследство», и их дело заниматься литературой, историей литературы, а не политическими документами. Для этого у нас есть свои издания. Предлагаю объявить строгий выговор главному, ответственному редактору Авербаху.

Четвертая беседа С. Макашина с М. Радзишевской.

4 октября 1985 года.

[Отдел устной... № 871]

В дальнейшем «ЛН» не только отойдет от установок РАПП, но опровергнет их, и не классовая борьба пролетариата, а «любая, незначительная записка писателя, снабженная крохоборческими биографическими “изысканиями”-комментариями», над которыми в редакционной статье к первому тому глумился Авербах, станет предметом источниковедческих поисков и публикации в научной серии «ЛН». Освободившееся в 1932-м после постановле-

ния ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от рапповского ига, «ЛН» начало последовательное воплощение в жизнь творческих замыслов Зильберштейна — «раскрыть архивные недра», «издать неизданное», «искать новое, неопубликованное, неизвестное, забытое, затерянное, собрать воедино несобранное» [Андрионов].

«Но как, откуда, какими путями добываются эти новинки?» — поинтересовался у С. Макашина в юбилейный для «ЛН» год один из историографов. «Это целая археографическая эпопея», — отвечал Макашин. Действительно, школа Щеголева не прошла даром для Зильберштейна, у него, по словам П. Лебедева-Полянского, для разыскания материалов особый нюх имелся. В. Десницкий добавлял: «Щеголев говорил, что у него больше нюха, чем у него самого: “Там, где у меня не выходит, пошлю Илью, и — найдет”» [НА ТГОМ. Ф. Р-13]. Нюх и настойчивость были необходимы «ЛН»: архивы не сразу и неохотно раскрыли для него свои недра.

Спустя год после принципиального решения о создании журнала Зильберштейн, уже на фирменном бланке «ЛН» с указанием адреса редакции по Страстному бульвару, д. 11, обращался в ЦАУ с конкретными заказами на архивные разыскания. Его интересовал в рукописном фонде бывшей «собственной императорской библиотеки» альбом Александры Федоровны, супруги Николая I, в котором имелся автограф Гёте и др. документы великого веймарца. «ЛН» готовился вместе с Академией наук к празднованию столетия смерти поэта и сделал гётевский том, первый, где «ЛН», вышло за пределы национальных архивов.

Летом 1932 года запросы шли на фонды Петербургского цензурного комитета. Зильберштейн интересовался местонахождением романа Д. Гирса «Старая и юная Россия», который при печатании подвергся «цензурным репрессиям». Предметом разыскания стали автографы Салтыкова-Щедрина в провинциальных отделениях ЦАУ, в Рязани, Туле, Твери, Вятке, Пензе, где протекала служебная деятельность писателя, и рукописи А. Герцена.

Зильберштейн не только просил: на счет ЦАУ им был внесен аванс в размере 1000 рублей для организации ра-

зыскательской работы. Сумма по тем временам немалая: к примеру, писательский гонорар в советских журналах и издательствах колебался от 35 (И. Ясинский) до эксклюзивных 350 (К. Федин) и 500 рублей за лист (А. Горький) в зависимости от общественного статуса писателя; а портрет Каратыгина кисти В. Тропинина оценивался в 10000 рублей. Но результат был ничтожен. Когда очередное письмо не возымело действия, в феврале 1933 года Зильберштейн обратился в коллегию Центрархива СССР уже не с просьбой, а с жестким требованием.

Несмотря на неоднократные попытки редакции «Литературного наследства» привести в систему свои взаимоотношения с Центрархивом, до последнего времени нами не достигнуто окончательной договоренности о принципах нашей совместной работы. Если журнал «Литературное наследство» с первого же своего номера явился, по отзывам таких авторитетных органов, как «Правда», большим завоеванием марксистско-ленинской критической мысли, то с выходом в свет гетевского тома этот первый советский историко-литературный журнал получит, несомненно, мировое признание. Правильное политическое осмысление историко-литературных материалов и высокое полиграфическое оформление его служат основаниями для того, чтобы, как в СССР, так и на Западе, наша культурная миссия дала большие результаты <...> Буквально со всеми основными архивохранилищами Союза мы вступили уже в договорные отношения по вопросам разысканий и публикаций материалов, хранящихся у них <...> А с Центрархивом СССР, кроме одного договора на письма Тургенева к Анненкову, у нас нет никакой конкретной, а тем более договорной связи <...>

Мы сейчас широко развернули свою работу — кроме перечисленных выше специальных номеров, которые выпускаются нами в текущем году, мы с января месяца получили разрешение на выпуск специальной Библиотеки «Литературного наследства», отдельные книжки которой будут давать тематически объединенное в единое целое материалы по истории русской литературы и по истории русской общественной мысли. Это начинание наше дает возможность Центрархиву СССР выпускать у нас крупные связки историко-литератур-

ных материалов под собственной маркой <...> За все эти мелкие публикации мы оплачиваем за право печатания их текстов по выходе номеров из печати [ГА РФ. Ф. Р-5325... Л. 100].

Очевидно, был прав Макашин: «не было тех целей и задач, которые он (Зильберштейн. — Д. М.) не мог бы достигнуть» [*Отдел устной...* № 908]. В 1936 году он уже чувствовал себя вправе обращаться с протестом к ответственному секретарю Союза писателей СССР В. Ставскому в связи с «вопиющей несправедливостью» руководства секции критиков и литературоведов, отказавшего ему в приеме в члены Союза советских писателей несмотря на рекомендации М. Кольцова. За пять лет существования под бессменным руководством Зильберштейна «ЛН» издало 24 номера, два из которых, щедринские тома, получили высокие оценки «Правды». Зильберштейн с гордостью их цитировал:

Можно сказать без всякого преувеличения, что за все десятилетия после смерти Щедрина либерально-буржуазная и народническая литература о Щедрина не проделала такого огромного и плодотворного труда, какой представлен в этих сборниках <...> Он сделан подлинными друзьями Щедрина — тт. И. Зильберштейном и С. Макашиным. И по подбору материалов, и по его обработке щедринский сборник представляет ценное достижение советской культуры в области литературоведения [*Между молотом...* 567—568].

На счету Зильберштейна оказался и успех «пушкинского тома», который был признан лучшим из всего созданного к столетию поэта.

«Отказ от ставки на “самотек” в приобретении материалов, сотрудничество исследователей — не только специалистов в своей области, но и больших энтузиастов своего дела, планомерная и терпеливая работа с ними» [Ломунов: 170] — черты, столь характерные для деятельности молодого Зильберштейна, в дальнейшем стали «фирменным стилем» редакции «ЛН». Они превратили любимое детище Зильберштейна в образцовое, по многим параметрам, академическое издание, которое завоевало ав-

торитет, приобрело признание мировой научной и литературной общественности. Более того. Существование в условиях цензуры и контроля со стороны ЦК КПСС наделило редакцию «ЛН» приемами и свойствами влиятельного «литературного агента», умевшего отыскать авторов и местонахождение архивов, произвести отбор актуального научного и литературного материала, организовать рабочий процесс, проверить качество продукции, обеспечить достойную оплату труда и распределить гонорары. «ЛН» скоро стало своеобразным магнитом, к которому тянулись литературоведы, библиофилы, архивисты, для которых было удачей и честью войти в творческий коллектив очередного тома. С другой стороны, «ЛН» институционализировало себя как школа текстологии и источниковедения, создавшая интеллектуальную и идеологическую платформу, на которой вызревала новая генерация советских историков литературы.

«Вполне ли “главлитны” эти письма?»

Оглядываясь на пройденный «ЛН» путь, Макашин заметил, что «Литературное наследство» существовало и развивалось вместе со всей советской историко-литературной наукой, и пояснил характер этой связи:

Положение «Литературного наследства» зависит не только от его, так сказать, внутренних сил, то есть от деятельности того редакционного и авторского коллектива <...> но и от состояния всего нашего литературоведения, от положения, в котором оно находится [*Стенограмма...*].

Работа на одном из самых опасных участков литературного фронта сталинской эпохи — публикации архивных документов — обнаруживает исключительную способность «ЛН» к борьбе и выживанию. Вызывает вопросы, как удалось Зильберштейну в 1937 году опубликовать прекрасно иллюстрированный том «ЛН», целиком посвященный русскому символизму, с публикацией исследований поэтики, эстетических программ, политической позиции

символистов, с обзорами, указывающими местонахождение архивов, с опытами библиографии литературного наследия А. Блока, В. Брюсова и недавно умершего А. Белого. Как вызов власти можно рассматривать прием на работу подвергавшегося аресту и заключению дворянина Макашина в 1931 году, вызволение из ссылки и создание всевозможных условий для появления на свет фундаментальной работы С. Дурылина «Русские писатели у Гете в Веймаре» в начале 1930-х гг., разрешение на участие в герценовских томах трижды судимого как «каэра» Н. Анциферова в 1941-м и, наконец, попытки в 1948-м опубликовать работы отбывавшего ссылку Ю. Оксмана. В письме последнему Зильберштейн рассказывал о давлении, которое оказывалось на редакцию «ЛН»:

После того, когда почувствовал, что в этих сигналах есть нечто такое, что действительно может нас привести к катастрофе, — а нам с Макашиным, как Вы сами понимаете, сейчас нужно смотреть в оба — я решил пойти на последний шаг — написать официальное письмо в ЦК ВКП (б) <...> В душе я таил надежду, что мы получим положительный ответ. Надежда моя не оправдалась. Вчера нам позвонили — и в просьбе нашей отказали [*Стенограмма...*].

1947, 1949, 1959 годы были для «ЛН» тяжелыми, когда редакции грозила серьезная опасность со стороны партийного руководства. Его продукция неоднократно подвергалась репрессиям. Редакционный портфель не вписывался в «генеральную линию» партии культивирования классики. Издание в условиях борьбы с космополитизмом лермонтовского тома с «порочными» статьями компаративистского толка Б. Томашевского и Л. Гроссмана вызвало разборки в прессе [Иванов] и обсуждение на Ученом совете ИМЛИ. Четыре неудачных попытки издания пережил блоковский том. Цензурные изъятия коснулись уже упомянутых 1 и 7/8 томов и 80 тома «Ленин и Луначарский».

Но все это несравнимо с травлей 65-го тома «Новое о Маяковском», подготовка которого пришлась на хрущевскую оттепель. В журнальной периодике уже звучали имена

Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко, Ф. Искандера, Ю. Мориц, В. Федорова, Б. Окуджавы, В. Гордейчева, Ю. Казакова, Ю. Трифонова, М. Щеглова, публиковались стихи Б. Корнилова, П. Васильева, Д. Кедрина, Вс. Багрицкого, П. Когана. Но «бронзовому монументу на Триумфальной площади Страна Советов не могла позволить <...> лирическую слякоть» [Галушкин] любовных писем. Зильберштейн и сотрудники «ЛН» лишь по счастью избежали судьбы, в 1940—1950-е годы постигшей профессорско-преподавательский состав советских вузов [Хализев и др.]. Точнее было бы сказать — не по счастью, а благодаря харизме, профессионализму, авторитету и широким деловым и дружеским связям Зильберштейна. Инициированная Л. Маяковской критическая проверка содержания тома получила поддержку в Политбюро, а 31 марта 1959 года Комиссия ЦК КПСС по вопросам идеологии, культуры и международных партийных связей признала грубой ошибкой Отделения языка и литературы Академии наук СССР, под эгидой которого существовал «ЛН», выпуск 65-го тома «Новое о Маяковском». Удар был перенаправлен на Зильберштейна. Однако заступничество лауреата Ленинской премии Луи Арагона с его родственными связями с Л. Брик погасило волну. Зильберштейн остался редактором издания, выход второго тома о Маяковском был запрещен (не опубликован он и до сих пор), а для «ЛН» с этого момента начался третий этап институционального существования, теперь уже под юрисдикцией ИМЛИ РАН — в те времена флагамена партийного литературоведения.

Естественно, что и тогда, и позже вопросы цензуры и автоцензуры оставались неизбежными спутниками эдичионной практики «ЛН». Однако Зильберштейн, в самых неблагоприятных условиях ведший себя с властью смело, если не сказать заносчиво, в чем роднился со своим коллегой и другом В. Бонч-Бруевичем [Московская], в делах рабочих «не поступался принципами», умело сочетая любовную атаку с разумным маневрированием и умеренным конформизмом. В 1970 году в работе над томом «Ленин и Луначарский» он внял совету заведующего Центральным партийным архивом А. Соловьева: «Ну, чего вы настаиваете? Ну, выбросите», и «выбросил» записку Ленина

к Менжинскому с просьбой отпустить за границу умирающего Блока и злой ответ ему Менжинского. Не столь кроток он был в реакции на разнос, učinенный ему Главлитом за том «Горький и Леонид Андреев». В ОР ИМЛИ сохранился автограф его письма от 10 ноября 1964 года:

Уважаемые товарищи! Редакция «Литературного наследства» внимательно ознакомилась с Вашими пометками на листах 72-го тома «Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка». Графический характер пометок и отсутствие объяснительной записки затрудняет во многих случаях пояснение мотивов, по которым те или иные места текста привлекали к себе Ваше внимание, так и Ваших конструктивных предложений или пожеланий. Подавляющее большинство пометок относится к тем местам в публикуемых архивных документах, в которых содержатся куски и характеристики явлений и деятелей прошлого, не совпадающие с нашим современным отношением к ним. Не ясно, однако, чего же хочет здесь Главлит. Не изъять же полностью или частично — этих историко-литературных документов? Тогда вообще нужно было бы взять под сомнение публикацию историко-литературных документов? Тогда вообще нужно было бы взять под сомнение публикацию историко-литературных материалов далекого уже исторического прошлого [ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

В другом варианте того же письма он уже откровенно шел ва-банк: «Уважаемые товарищи! Большинство Ваших замечаний имеет сугубо формальный и антиисторический характер».

Материалы архива не содержат информации о том, какой именно текст поступил в Главлит, однако сочетание наступления с готовностью пойти на уступки, в частности, на изъятие из верстки публикации А. Наумовой с выступлениями Горького по делу Бейлиса, как ни старался их сохранить Зильберштейн («Борьба Горького против национальной политики царизма, против организаторов еврейских погромов связана со всей революционной деятельностью Горького. Взгляды Горького по этому вопросу полностью совпадают с позицией Ленина. Горький не мог не выступать против погромов, так как был вели-

ким гуманистом. Абсолютно непонятно, почему Главлит берет под подозрение соответствующие высказывания Горького» [ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96]) — дали желаемый результат. Публикация тома с оговоренными купюрами была разрешена.

Следы необходимой осторожности раскрывают материалы фонда № 575 ОР, крайней нижней датой которых является 1960 год, когда «ЛН» оказался в ведении Института мировой литературы. Сюда попал «отсев» — публикации, по различным причинам не вошедшие в тома, а также доцензурные версии работ. Среди них, в папке № 96, был выявлен отзыв И. Черноуцана, литературного критика, чья связь с литературой была также и личной — он был женат на Маргарите Алигер, — пользовавшегося уважением и доверием Зильберштейна. Приведем его оценку коллеги, в которой есть доля заслуженного самолюбования:

И, конечно, огромную радость доставили две статьи: Черноуцана Игоря Сергеевича, работника ЦК в недавнем прошлом, теперь он на пенсии, он очень культурный человек, у него несколько изданий книг «Ленин и литература». Причем он написал слова, которые почти никогда не писались о «Литнаследстве». Первая статья была небольшая в «Правде», и большая статья, листа на полтора, она открывала номер «Вопросов литературы», журнала. Там была фраза, начало этой статьи: «Выход этого тома — событие духовной жизни нашего народа».

Первая беседа И. Зильберштейна с В. Дувакиным.

3 мая 1981 года.

[Отдел устной... № 805].

В отзыве Черноуцана на рукопись тома «Горький и советские писатели. Неизданная переписка» (т. 70, 1963) одно из замечаний касалось переписки с А. Платоновым: «В письме к <Андрею> Платонову говорится о цензуре и Воронском, лучше его не давать, т. к. кроме этого ничего в письме нет». Однако Зильберштейн всегда старался пробить публикацию именно тех материалов, которые были на грани дозволенного. Об этом его свойстве очень точно сказал Макашин:

Внутри этого человека спрятана какая-то пружина огромного сжатия, которую в необходимый момент Илья Самойлович распускал, и именно она снабжала его энергией совершенно <...> направляла его к достижению тех целей, которые он ставил перед собой.

Двенадцатая беседа С. Макашина с М. Радзишевской.

1 июня 1988 года.

[Отдел устной... № 908]

И «сомнительное» письмо Горького от 18 сентября 1929 года с отказом в поддержке «Чевенгура» и упоминанием способности находящегося «не у дел» Воронского оценить роман все же было опубликовано [*Горький...* 313].

Иначе обстояло дело с попыткой публикации писем Б. Пильняка, когда над томом работал секретарь редакции Н. Трифонов. Недатированное письмо (вероятно, вторая половина 1970-х) к неустановленному адресату (Владимиру Ивановичу) от Трифонова, где рассматривается предложение опубликовать письма Бориса Пильняка к редактору петроградского «Ежемесячного журнала», после революции журнала «Артельное дело», В. Миролубову, комментирует этот сюжет. Трифонов оценил историко-литературную ценность писем: «Они помогают понять характер творческих исканий писателя, его взгляды и настроения 20-х годов, и в частности, его многочисленные ошибки и заблуждения». В то же время он с учетом возможной перлюстрации выражает сомнение: «Но у меня, скажу откровенно, есть сомнения, вполне ли “главлитны” эти письма».

Как Вы помните, Пильняк прямо признается, что чужд коммунизма, который он, впрочем, отделяет от большевизма. Писателю представляется, что коммунизм якобы «кастрирует» национальную Россию; он уподобляет «веру» коммунистов вере своей прабабки-староверки и т. д.

Пильняк симпатизирует выступлениям «внутреннего эмигранта» Питирима Сорокина, о котором Ленин писал, что он «искажает правду в угоду реакции и буржуазии». Автору «Голодного года» по сердцу журнал «Экономист», который Ленин назвал «явным центром белогвардейцев». Писатель

именует «общественной весной» связанное с НЭПом вживание буржуазных общественных элементов.

28 декабря 1977 года.

Машинопись [ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

Письма Пильняка к Миролубову в 93-й том «Из истории советской литературы 1920—1930-х годов» «ЛН» включены не были и вышли в свет в 1989 году во втором номере журнала «Русская литература» со вступительной статьей и комментариями Н. Грякаловой.

Заметим здесь, что разная позиция в отношении «опасных» тем и текстов Трифонова и Зильберштейна может прокомментировать внутренний разрыв в редакции «ЛН», когда, как вспоминал в 1987 году Макашин, Зильберштейн, он и Трифонов вели свои тома самостоятельно, не зная, «что делается за соседним столом. Он (Зильберштейн. — Д. М.) не вмешивается в дела моего тома, так же как я не вмешиваюсь в его дела» [*Отдел устной...* № 902]. По-видимому, Трифонов, партиец и педант, был чужд Зильберштейну, который в беседе с В. Дувакиным в 1981-м заметил: «Есть у нас в редакции такая дрянь, как Николай Алексеевич Трифонов» [*Отдел устной...* № 805]. В настоящей публикации мы оставим за скобками непростые взаимоотношения И. Зильберштейна и С. Макашина, которые распространились и на отношение Зильберштейна к Трифонову. Однако, как бы ни были они в последние годы трудны и мучительны, в своих воспоминаниях оба отца-основателя оставили объективные, очень высокие оценки вклада друг друга в общее дело созидания «ЛН».

«В этой связи позвольте предложить публикацию...»

К «ЛН» тянулись библиографы, книгочеи-библиофилы, извлекавшие из архивной пыли, из забытой периодики, почти из небытия, исторические свидетельства и новые литературные факты. Эта тенденция особенно ярко явила себя при подготовке уже упомянутого 93-го тома «ЛН» «Из истории советской литературы 1920—1930-х годов: Новые материа-

лы и исследования» (1983), работа над которым была инициирована в 1967 году. Ее течение отражает новое состояние культуры, перешагнувшей границы хрущевской оттепели. Тогда в памяти живы были и обретенное ненадолго право на протест против «казенщины, нетерпимости и помпезности» (В. Аксенов) в литературе периода культа личности, и осторожная реабилитация имен Бабеля, Пильняка, Булгакова, Цветаевой, Платонова, и призыв отменить «угнетение, которому наша художественная литература из десятилетия в десятилетие подвергается со стороны цензуры» (А. Солженицын). Разгром «Нового мира», ознаменовавший в 1970-м конец либеральной оттепели, был еще впереди, и интеллигенция, по выражению Н. Хрущева, «металась» [Лакшин: 17] — в редакцию «ЛН» шли предложения к публикации запрещенных авторов. Действовала и редколлегия «ЛН», со своей стороны выступая инициатором обнародования замолченных текстов и удивляя своей дерзостью архивистов. Один из подобных сюжетов, не получивший, впрочем, развития, раскрывает переписка «ЛН» конца 1960-х годов по поводу публикации «взрослой» поэзии А. Введенского.

Летом 1967-го Н. Трифонов адресовал Т. Никольской в известной мере неожиданное для официальной переписки предложение.

Уважаемая Татьяна Львовна!

Редакция «Литературного наследства» действительно приступила к подготовке тома «Из истории советской литературы 20-х — 30-х годов». Но (курсив наш. — Д. М.) основу этого тома, как всегда, составят тексты литературных произведений, писем, документов тех лет с соответствующими предисловием и комментариями.

Если в Вашем распоряжении есть такие тексты К. Вагинова, мы охотно ознакомимся с ними и рассмотрим вопрос о возможности их включения в том.

27 июня 1967 года.

Машинопись [ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

В 1969 году на предложение редакции ответил М. Мейлах:

Уважаемая Татьяна Георгиевна (Динесман. — Д. М.),

Татьяна Никольская сообщила мне о том, что вы хотите напечатать обэриутов. Я могу предложить Вам публикацию Введенского <...> Прошу Вас сообщить, сколько стихотворных строк можно предложить, а также несколько слов о характере издания и предполагаемых сроках. По получении этих сведений я немедленно пошлю заявку. Те же сведения о Хармсе интересуют, по-видимому, Александрова.

3 октября 1969 года.

Автограф [ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

Как следует из публикуемого ниже отрывка письма М. Мейлаха 1969 года, инициатором публикации в «ЛН» прозы и поэзии ленинградского позднего авангарда был все тот же Зильберштейн. Именно он в 1967-м провел переговоры об издании обэриутов — Введенского и Хармса, а с ними, вероятно, и Вагинова с Добычиним.

Уважаемая Татьяна Георгиевна,

по возвращении в Ленинград в конце сентября Т. Никольская сообщила мне, что Вы просите меня прислать заявку на публикацию Введенского в томе, посвященном двадцатым годам. Я немедленно написал Вам письмо с просьбой объяснений, с вопросами об объеме публикации и т. д. До сих пор я не получил на письмо ответа. Не переставая этому удивляться и допуская возможность недоразумения, я высылаю эту заявку Вам и одновременно И. С. Зильберштейну, с которым я уже говорил два года назад об издании Введенского в Лит. Наследстве. Хочу надеяться, что наша дальнейшая переписка окажется более успешной.

16 ноября 1969 года.

Авторизованная машинопись
[ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

В заявке сообщалось:

...произведения для детей занимают лишь второстепенное место в творческом наследии Введенского. В середине двадцатых годов Введенский входил в группу «Левый фланг», основанную поэтом Александром Туфановым, печатался в сборниках ленинградского Союза поэтов («Собрание

стихотворений, Л., 1926, стр. 14; Костер», Л., 1927, стр. 23) <...> В 1928—1930 гг. Введенский был членом группы «Обэриу» (Объединение реального искусства), куда входили также Д. Хармс, Н. Заболоцкий, К. Вагинов и другие (программа обэриутов напечатана в «Афишах Дома печати», 1928, № 2). О возросшем интересе к творчеству Введенского можно судить хотя бы по тому, что его имя все чаще находит место на страницах воспоминаний <...> Знакомство с поэтическим наследием Введенского убеждает в том, что мы имеем дело с крупной самобытной фигурой, которая не только должна быть включена в современный литературный процесс, но и освещает по-новому некоторые его стороны.

16 ноября 1969 года.

Машинопись [ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

К публикации предлагались стихотворения Введенского: «Элегия», «Гость на коне», «Приглашение меня подумать», «Мир», «Сутки», поэмы малые и большие: «Очевидец и крыса», «Четыре описания», «Где и когда», «Потец», «Кругом возможно Бог» и пьеса «Елка у Ивановых». Ответственный секретарь «ЛН» Трифонов реагировал со свойственной ему осмотрительностью:

Дать Вам положительный или отрицательный ответ мы можем, разумеется, только после ознакомления с этим материалом. Поэтому пришлите нам в начале будущего года те тексты А. Введенского, которые Вы предлагаете опубликовать (или некоторые из них) — пока без Ваших комментариев и предисловий.

24 ноября 1969 года.

Машинопись [ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

В конце концов, «ЛН» от Введенского отказалось. Не были приняты и предложенные Никольской сборник стихов К. Вагинова «Звукоподобие» (включая стихотворную драму «1925»), фрагменты из неопубликованного его романа «Гарпагониа́на» и малая проза Л. Добычина (цикл «Вечера и старухи»). О Добычине Никольская писала:

...Проза Добычина отличается резким своеобразием, крайней лаконичностью стиля. Предлагаемый цикл относится к

раннему периоду его творчества и, не уступая позднему в литературных достоинствах, интересен как показатель его литературной генеалогии, восходящей к Флоберу и Чехову.

<декабрь 1969>

Авторизованная машинопись
[ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

Однако и Добычин был корректно отвергнут Трифоновым:

Уважаемая Татьяна Львовна,

мы получили две Ваши заявки с предложением включить в том «Из истории советской русской литературы 1920-х годов» неопубликованные произведения К. Вагинова и Л. Добычина.

Конечно, нас в первую очередь интересуют материалы, связанные с более крупными и известными деятелями литературы тех лет. Однако не исключено, что и предлагаемые Вами тексты могут нас заинтересовать.

Но на основании этих кратких заявок мы ничего не можем решить. Ответ может быть дан только после ознакомления с самими текстами.

12 декабря 1969 года.

Машинопись [ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

Затребованные тексты, по-видимому, были высланы. Но время возвращения Добычина к читателю настало лишь спустя два десятилетия и не на страницах литнаследских томов. «Гарпагониана» рассматривалась долго и получила положительный отзыв неустановленного рецензента лишь в 1977 году.

Время действия «Гарпагонианы» — годы первой пятилетки, точнее 1931—1932 гг. (см. стр. 125 (149) и 188). Автор характеризует его как «время, когда новые сеятели вышли на святую ниву, приготавливая новую жатву и торжество нового принципа» (стр. 122(146)). Однако рядом с «сеятелями нового» существуют осколки ушедшего в прошлое мира, они-то и являются предметом исследования автора.

«Гарпагоониана» — произведение остро гротескное. Ее персоналии, утروившие связь с прошлым и не принявшие ничего из того, что пришло ему на смену («старый мир вы презираете, новый мир вы ненавидите», стр. 99 (94)), существуют в некоем вакууме, вне окружающей их реальной жизни. Единственное, что вынесено ими из прошлого и что составляет самое их существование, — инстинкт собственности и торгашества. Однако в условиях новой жизни собственность теряет былую реальность, превращается в призрак, в мираж. В результате персонажи «Гарпагоонианы» живут в призрачном мире выдуманных или иллюзорных ценностей (они продают, покупают, воруют и коллекционируют ногти и волосы, высохшие букеты и сломанные вещи, ругательства и сновидения). Живая жизнь обрекает их на выморочное, лишенное истинного смысла существование, превращающее их самих в призраки, в «Мертвые души», которым нет места в мире живых людей.

Таков замысел «Гарпагоонианы» — безусловно интересный и занимательный, освещающий одну из граней сложной эпохи становления нового общества. Воплощение его носит печать незаурядного дарования автора, несмотря на то, что «Гарпагоониана» не завершена, а написанные части недостаточно обработаны. Следует отметить отчетливо ощутимую связь «Гарпагоонианы» с русской классической традицией, с одной стороны, и с теми тенденциями, которые существовали в прозе 1920—1930-х гг., с другой стороны — ее персонажи — прямые наследники героев «Мертвых душ» и «Иудушки Головлева», действующие в новых исторических условиях. Ряд параллелей, безусловно, сознательно проведенных автором, только подчеркивают эту связь (ср.: комнату Жулонбина и юность Чичикова; разговор продавца и покупателя сновидений и разговор Собакевича с Чичиковым). Вместе с тем «Гарпагоониана» перекликается с такими произведениями, как «Зависть» Олеси, а также предвосхищает некоторые страницы «Мастера и Маргариты».

Все это делает целесообразным публикацию «Гарпагоонианы» в «Литературном Наследстве».

Однако, принимая во внимание незавершенность этого произведения, в частности, необработанность некоторых глав и неясность их места в предполагавшемся развитии замысла, эти главы (XI, XIII, XV) целесообразно опустить и ограничиться линией Локонов — Анферьев — Жулонбин — Торопу-

ло, которая завершается гибелью Локонова. Внутри глав, составляющих эту линию, также возможны и даже необходимы отдельные сокращения, а именно мест, которые носят характер черновых набросков для памяти и никак не связаны с повествованием (напр., о найме работницы — стр. 38, или стр. 92—93, и т. д.). Отсутствие связанного повествования и единичного сюжетного развития, клочковатость, «разорванность» композиции, которая закономерно вытекает из содержания, в результате которого публикация может занять не 9, а 5—6 печатных листов.

12 марта 1977 года.

Авторизованная машинопись.

Подпись <нрзб> [ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

О содержании отрицательных отзывов, которые в конечном счете не допустили к публикации уникальные тексты русского запрещенного и замолчанного авангарда, можно лишь догадываться. Главным и не названным в них была общая программа 1970-х по консервации советской идеологии, борьбе против «диверсий» на литературном фронте, сворачиванию дискуссий и формализации литературно-критической печати. Для истории литературной науки важно другое: высочайшая эрудиция как авторов, так и рецензентов «ЛН» превращала редакцию в площадку, на которой аккумулировались архивные открытия, задачи и замыслы современности, определившие на десятилетия вперед развитие литературной науки. Затронутая вскользь в отзыве К. Муратовой на 93-й том тема истории литературных группировок 1920—1930-х годов («необходим развернутый комментарий о “Новом мире”, его отличии от “Красной нови” <...> надо дать объективную справку об Авербахе <...> Где-то следует особо сказать о позиции “На посту” и “На литературном посту”») станет предметом обсуждения Муратовой с Трифоновым как проект нового тома по истории литературных организаций и объединений 1920—1930-х годов, но осуществление самой идеи войдет в историю литературоведения уже следующего — XXI — столетия:

Относительно нового тома «Литературного наследства», предложенного Вами: «1917—1932 годы по воспоминаниям,

письмам, дневникам и документам». Думаю, что надо прибавить документы. Без этого трудно по-настоящему понять дальнейшее. РАПП был сокрушен, но посеянное им осталось и уже по-иному, но врывалось в литературу. Конечно, не одно рапповское: «Кузница» с ее ограниченностью также подминала своих членов. А рядом «расцветали все цветы». Увлекательное время!!! ЦГАЛИ в конце 50-х или начале 60-х годов обещали издать сборник литературных документов, но ничего не сделали. А это так важно. Сужу по «Манифестам до Октября». У нас такой небольшой сборник вышел в 1925 году, кажется, а за границей уже два более полных об этом времени издали, и приходится для справок привлекать их. Следите такой том, будет настольным справочником.

Но наберете ли том дневников и воспоминаний неизданных о том времени?? Боялись писать их тогда или некогда был в сутолоке литературной жизни.

15 декабря 1979 г.

Авторизованная машинопись
[ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

93-й том, увидевший свет в разгар брежневского застоя, был ярким и... политкорректен. Из литературы недавнего прошлого были допущены «рабочие тетради» к «Стране Муравии» А. Твардовского, рукописные материалы Н. Асеева, не вошедшие в текст поэмы «Маяковский начинается», дополненные статьями о взаимоотношениях Маяковского с Хлебниковым и Пастернаком, эпистолярный А. Воронского и Б. Пастернака, воспоминания Л. Рейснера и не вышедшая книга С. Федорченко «Народ на войне».

«Откуда все это известно?

Не является ли это домыслом авторов?»

Отдельный пласт документов архива 93-го тома составили отзывы, которые раскрывают характерные для брежневской эпохи научно-идеологические стратегии формирования томов. Каждый из них — многостраничные произведения, сочетающие жанр научной статьи и

мемуара, т. к. в своем большинстве рецензенты были знакомыми тех, чье творчество стало объектом разыскания и публикации в «ЛН». Их ценность не ограничивается жанровыми особенностями. Она определена ситуацией, когда литература была «отдана на растерзание бюрократам и самым отсталым элементам народа», когда направление художественного творчества указывала «группа невежд, за исключением немногих честных людей, находящихся в состоянии такой же затравленности и потому не могущих сказать правду» [*Предсмертное...* 147—151].

В этих условиях одним из способов сказать правду были внутренние рецензии: они не предназначались автору, авторов знакомили лишь с редакционным заключением. Так недоступность и анонимность текста невольно оказывались конечным критерием честности рецензента. Не секрет, что «главлитные» отзывы надолго лишили литературу наследия А. Платонова, Е. Замятина, М. Булгакова, Б. Пастернака... и не сразу имена тех, кто закрыл им доступ к читателю, стали достоянием гласности. Честность редакции «ЛН» может быть измерена тем, что при решении вопроса о публикации она не обращалась к мнению партийных бюрократов, а выбирала для отзывов самых требовательных и квалифицированных рецензентов. Честность рецензентов «ЛН» может быть оценена по тому, как чуждались они крайностей идеализации и были равно свободны от псевдолиберальной и партийной конъюнктуры в отношении текстов, которые на волне оттепели были вынесены на поверхность — в печать, к широкому читателю. Равно независимо они держались и в отношении именитых публикаторов и комментаторов этих текстов.

Архив 93-го тома хранит уникальные отзывы-статьи, составленные в 1977—1983 годах. Напомним, что первые шаги по собиранию тома приходятся на 1967-й. Конечная дата выхода тома, 1983 год, указывает верхнюю границу эпохи стремительной смены «теплой» политической палитры к болотно-ледяной. Рецензия З. Паперного, посвященная переписке Бориса Пастернака с советскими писателями, в целом положительная, скрупулезно фиксирует недочеты, обнаруживая высокую компетентность и требовательность автора:

Прежде всего отмечу, что они <комментарии> сделаны чрезвычайно добросовестно и квалифицированно, почти не оставляют «белых пятен»; содержат столь живой и ценный материал, что читаются как бы заодно с основным текстом, как его неотъемлемая часть.

Но кое-что с моей точки зрения требует уточнения.

Начну с первой фразы вступительной статьи к переписке: «Начало двадцатых годов застает Бориса Леонидовича сложившимся писателем, добившегося желанной независимости от литературных течений и групповых интересов». Это неверно. С 1923 г. выходит журнал «ЛЕФ» и на первых порах Пастернак в нем участвует. Он пишет по предложению Маяковского — вместе с другими поэтами — стихи на заданную революционную тему, печатает другие вещи и т. д. Да и сами комментаторы сообщают на с. 104 — Пастернак «с 1923 г. печатался в этом журнале “ЛЕФ” как его сотрудник. По мере того, как все четче обрисовывался групповой характер этого журнала, Пастернак все более тяготился сотрудничеством в нем. Отношения особенно обострились в 1927 г., когда стал выходить “Новый ЛЕФ”», далее приводятся слова самого Пастернака: «долгое время я допускал соотносительность с Лефом ради Маяковского».

Не ясно ли, что первая фраза предисловия о том, что уже в начале 20-х годов Пастернак добился «желанной независимости от литературных течений и групповых интересов» — что эта фраза чересчур категорична и не соответствует реальному положению вещей.

Но дело не только в одной фразе. Отношения Пастернака с «ЛЕФом» и Маяковским освещены несколько односторонне. Говорится только, что Пастернак стремился высвободиться из-под лефовского влияния <...> Мне кажется, что вместе с тем надо было бы сказать, как Маяковский высоко ценил Пастернака. Привести его высказывания о Пастернаке, его лирике, его поэтическом синтаксисе и т. д. У Маяковского было несправедливое отношение к Булгакову, к Цветаевой, тенденциозные оценки и т. д. Но к Пастернаку он относился с устойчивым интересом и симпатией, эта сторона не должна быть упущена в примечаниях.

Кроме того, если говорить о групповых пристрастиях «Лефа», которые, конечно, были, нельзя не сказать, что они

проявились и в статье В. Полонского «Леф или Блеф», напечатанной в «Известиях».

Сейчас же получается, что на Пастернака покушались «групповщики» и он еле от них отбился. Однако ведь ЛЕФ к саморекламе не сведешь. Это была весьма определенная и ярко выраженная литературная группировка. И тот факт, что Пастернаку было не по пути с Лефом, не означает, что мы сегодня должны зачеркивать «ЛЕФ», как это делал полвека тому назад Полонский.

Еще одно место, связанное с Маяковским, вызывает у меня сомнение <...> Тихонов пишет Пастернаку: «Футуристский гиперболизм Маяковского перешел в самый осмысленный и строгий анекдот или в сюжет».

В примечании <...> перечисляются стихи Маяковского, которые он публиковал в 1923—24 гг. и которые мог иметь в виду Тихонов, стихи сатирические — это подходит. Но — «Вон самогон!», «Ни знахарь, ни бог...» — эти агитки вряд ли могут служить иллюстрацией к словам о «строгом анекдоте»!

Спорным мне представляется то место, где речь идет о Бахтине как о человеке, которого имеет в виду Пастернак в письме к П. Медведеву.

На с. 151 читаем: «Неизвестно, насколько был посвящен Пастернак в ситуацию авторства книги “Формальный метод в литературоведении”, но о причастности Бахтина к ее созданию он мог догадываться». Почему, на основании чего делается такой вывод? «О Бахтине и характере его отношений с Медведевым он мог знать, возможно, от самого Медведева». Мог знать, но мог и не знать — все очень гадательно. «На это предположение наводит несколько загадочная фраза в п. 4, намекающая на некоторое определенное лицо, в котором можно угадать Бахтина». Сами комментаторы называют фразу Пастернака загадочной, и они же используют ее как основание для доказательства. Далее идет ссылка на свидетельство Бахтина — он встречался с Пастернаком в послевоенное время. Это вообще не имеет отношения к теме и не ясно, зачем приведено.

Но обратимся к самой загадочной фразе Пастернака: он говорит в указанном письме: «Я возьму с вас слово, что вы на нее (рукопись) не взглянете, а от вас она поступит к кому-нибудь близкому вам и более свободному человеку и, может быть, такому, ради досуга которого вы поступились своим»

<...> Речь совсем не обязательно идет об «определенном лице» — сказано: «кому-нибудь близкому вам». Тем не менее авторы берут на себя смелость писать: «Вероятно, Пастернак имеет в виду М. М. Бахтина» <...> Доказательство: слова Бахтина о том, что он дружил с Медведевым и Волошиновым.

Все это крайне зыбко. Можно понять желание комментаторов, чтобы «кто-нибудь близкий» оказался Бахтиным, но нет ощущения доказательности в этом предположении. Оно повисает в воздухе.

В сущности, эти два замечания — об отношении с Маяковским и о Бахтине — самое существенное из моих пожеланий.

9 июля 1979 года.

Авторизованная машинопись
[ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

В рецензии на статью А. Наумовой и Г. Пржиборовской к публикации автобиографического романа Л. Рейснер Трифонов не без раздражения отмечает:

Например, на стр. 2 мы читаем о том, что замысел автобиографического романа был «давно задуман» Ларисой Рейснер, что она в 1919 году «постоянно обращалась» к этому произведению, а с другой стороны, писала его в 1919 г. «с большими перерывами». Откуда все это известно? Не является ли это домыслом авторов?

20 ноября 1977 года.

Авторизованная машинопись
[ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

Надо сказать, что редактора и рецензенты «ЛН» не отличались беспристрастностью, и определенность, доходящую до резкости, можно считать фирменным стилем редакционной переписки, как, например, отзыв Н. Харджиева:

Ознакомившись с 93-м томом журнала («Из истории советской литературы 1920—1930-х гг.»), считаю необходимым отметить ряд неточностей и ошибок, совершенно недопустимых в научном издании. Все отмеченные мною дефекты содержатся в обширной публикации об Асееве. Остальных материалов я не касаюсь, т. к. они не входят в круг моих научных

интересов <...> Портрет Маяковского воспроизведен по достаточно топорной перерисовке И. Клюна (в сб. «Живой Маяковский» изд. А. Крученых, 1930). Существует, однако, первоисточник — автолитография Д. Бурлюка в сб. «Требник троих» (М., 1913, с. 35) <...> Фотопортрет Хлебникова (испорченный ретушью) впервые воспроизведен не в сборнике, изданном А. Крученых в 1925 г., а в книжке Хлебникова «Доски судьбы» (М., 1922), где репродукция отличная <...> Некий писатель Розанов (без инициалов!), упомянутый Асеевым в «Беседе со студентами Лит. института» (1939), безусловно не В. В. Розанов (самый известный из многочисленной плеяды однофамильцев). С трогательной наивностью комментатор сообщает, что «о своем знакомстве с писателем Василием Васильевичем Розановым (1856—1919) Асеев нигде больше (!) не упоминает». Но о своем знакомстве именно с Василием Васильевичем Розановым Асеев вообще нигде не упоминает. А допустить возможность напечатания литературного наследия В. В. Розанова советскими издательствами — нелепость, не нуждающаяся в опровержении. Комментатору, умудрившемуся обручить талантливому советскому поэту с реакционным религиозным мыслителем, следовало бы также знать, что в 1919 г. (когда умер В. В. Розанов) Н. Н. Асеев был на Дальнем Востоке <...>

Сообщение вдовы поэта о том, что Асеев считал печатный текст поэмы Хлебникова «Синие оковы» смонтированным из трех самостоятельных произведений, опровергается белой рукописью, находящейся в ЦГАЛИ. Текстологическим анализом рукописей Хлебникова Асеев никогда не занимался.

Столь же необоснованным является приводимое А. Дымшицем суждение Асеева о поэме Хлебникова «Уструг Разина» («Это три стихотворения»), белой автограф поэмы также находится в ЦГАЛИ.

Вопреки заверению комментатора, никакой работы по редактированию текстов Хлебникова Асеев не предпринимал. Записанные же отдельные строфы из произведений Хлебникова Асеев использовал или предполагал использовать (как цитаты) в своих статьях о Велимире <...>

История с «литератором» Альвэком не столь благоприятна, как она представляется комментатору. Альвэка, бездарного стихоплета и полукрестина (я имел удовольствие его

лицезреть), художник Митурич привлёк к участию в омерзительной интриге, направленной против Маяковского.

Совершенно игнорируя характеристику, данную Альвэку Асеевым, комментатор почтительно отмечает, что романс Альвэка «Утомленное солнце» пользовался «большой популярностью». У кого? Здесь нельзя не вспомнить строку из стихотворения Пастернака «Шекспир»: «Чем вам не успех популярность в бильярдной?». Небесполезно также сообщить незадачливому комментатору, что образ «Утомленного солнца» похищен Альвэком у Бальмонта <...> Комментатору, очевидно, осталось неизвестным, что «Открытое письмо Маяковскому» П. Митурича, содержащее в себе абсолютно лживые обвинения, впервые напечатано не в пасквильной брошюре Альвэка «На-хлебники Хлебникова» (1927), а в «органе» ничевоков «Собачий ящик» (1923). Вообще в позорнейшей борьбе с Маяковским Митурич не пренебрегал услугами различных околослужбистских подонков. «Ничевоки», незадолго до того подвергнутые Маяковским «чистке», осмелились печатно назвать его «сволочью» <...>

Асеев вернулся в Москву (из Сибири) не в январе, а в марте 1922 г.

Сведения вдовы Асеева о том, что Хлебников жил «некоторое время» в их квартире на Мясницкой, неточны. В то время у Асеевых была одна комната, а московские адреса Хлебникова 1922 г. установлены с документальной достоверностью <...> В комментарии почему-то отсутствуют точные библиографические сведения о книге «Неизданные произведения В. Хлебникова» (1940). В опубликованной в «Лит. Наследстве» рецензии на это издание Асеев говорит, что тексты Хлебникова «тщательно проверены и подобраны любовной редакторской рукой» <...> Это не безымянное издание, а результат большой исследовательской работы, проделанной Харджиевым и Т. Грицем. Это первый критический анализ текстов Хлебникова, получивший высокую оценку и у нас, и в зарубежных странах. О тех, кто собрал и подготовил к печати большой том неизданных произведений Хлебникова (490 страниц!), комментатор не счел нужным сообщить, в преамбуле же ограничился пренебрежительно-куцым упоминанием в примечании <...>

В журнале «Творчество» (1920) Асеев опубликовал не полный текст поэмы Хлебникова «Вила и леший», а отрывок

из черновика <...> На этой странице воспроизведена запись Хлебникова на обороте каталога выставки Яна Цiongлинского. С какой целью? Чтобы доказать, что Хлебников отрекся от литературных соратников?

Так как «отречение» осталось только на обложке каталога, то сей казус нужно было объяснить. Но этого не мог сделать и К. Чуковский: запись Хлебникова была опубликована в 1979 г. в альманахе «Чукоккала» с анекдотически-абсурдным комментарием владельца. Дело в том, что «Чукоккала» — не цельный Альбом, а монтаж. Чуковский вклеивал в свой «альманах» и материалы, полученные от разных лиц. Каталог по-смертной выставки Цiongлинского, которая состоялась не в 1915 г., а в 1914 г., попал к Чуковскому случайно.

Не могу не отметить и собственную причастность к творческой истории этого стихотворения. В заключительной строфе вторая строка первоначально читалась: Неугасима купина. Я предложил прибавить один слог («неугасимая»), и эту поправку Крученых принял.

20 августа 1983 года.

Авторизованная машинопись
[ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 96].

Подводя итог, отметим важнейшую для истории отечественного литературоведения XX века роль «ЛН» в возрождении абсолютной научной ценности исторического факта. Это был новый для эпохи «авторитетного стиля» (Г. Белая) характер научно-исследовательской и публикаторской деятельности рабочего коллектива одного поколенческого и культурного круга. В то же время существование «ЛН» в условиях постоянного контроля со стороны партийных органов и цензуры — «жизнь в условиях осады», как охарактеризовал этот симбиоз один из историков «ЛН», представляет собой результат приложения различных, не всегда известных нам, политических сил, продукт личной заинтересованности, борьбы амбиций, научного сотрудничества и соперничества, — всего того, что не только сохранило «ЛН», но и очертило перспективы развития литературной науки XXI столетия.

Литература

Андроников И. Более трети века // Литературная газета. 1965. 3 августа.

Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956. М.: МФД: Материк, 2005.

Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК–ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. М.: МФД, 2002.

Галушкин А. Слишком «Новое о Маяковском» // Новая газета. 2009. 3 апреля. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2009/04/03/43335-slishkom-novoe-o-mayakovskom>.

ГА РФ. Ф. 7952. Оп. 1. Ед. хр. 33, 39.

ГА РФ. Ф. Р-5325. Оп. 9. Ед. хр. 2565.

Горький и советские писатели: Неизданная переписка / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; ред. И. С. Зильберштейн и Е. Б. Тагер. М.: АН СССР, 1963.

Зелинский К. Что делать, или О новой теории социальной обреченности // На литературном посту. 1931. № 2. С. 35–39.

И. З. <Илья Зильберштейн>. П. Е. Щеголев <некролог> // Огонек. 1931. 10 февраля. С. 14.

Иванов С. Еще раз о комментаторах Лермонтова // Октябрь. 1949. № 5. С. 187–191.

Кроленко А. А. Дневник за 1928 год / Предисл., публ. и коммент. И. В. Дацюк // Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам: Материалы проекта. ИРЛИ, 2011. URL: www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=10460.

Лакшин В. «Новый мир» во времена Хрущева. М.: Книжная палата, 1991.

Летопись Российской Академии наук в 4 тт. Т. 4. 1901–1943. СПб.: Наука, 2007.

Либединский Ю. «История заводов» // На литературном посту. 1931. № 27. С. 4–5.

Ломунов К. Уникальное издание (к 50-летию «Литературного наследства») // Вопросы литературы. 1981. № 12. С. 148–171.

Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1. 1925 – июнь 1941 гг. М.: РОССПЭН, 2001. С. 567–568.

Московская Д. С. О времени и о себе. Из переписки В. Д. Бонч-Бруевича с Н. П. Анциферовым // Вторые московские Анцифе-

ровские чтения. Сб. статей по материалам международной конференции, посвященной 140-летию В. Д. Бонч-Бруевича. М.: ГЛМ, Три квадрата, 2014. С. 88—131.

Об ошибках действительных и ошибках выдуманных. О том, как не следует критиковать научные работы в научных журнала. Ответ т. К. Сидорову // Пролетарская революция. 1931. № 1—2. С. 194—195.

ОР ИМЛИ. Ф. 40. Оп. 1. Ед. хр. 25, 40.

ОР ИМЛИ. Ф. 157. Оп. 1. Ед. хр. 124.

ОР ИМЛИ. Ф. 575. Карт. 88, 96.

От редакции // Литературное наследство. 1931. № 1. С. 2.

Отдел устной истории ИБ МГУ. № 801, 805, 871, 902, 908.

Предсмертное письмо А. А. Фадеева в ЦК КПСС. 13 мая 1956 г. // Известия ЦК КПСС. 1990. № 10. С. 147—151.

Сталин И. О некоторых вопросах большевизма. Письмо в редакцию журнала «Пролетарская революция» // Пролетарская революция. 1931. № 6. С. 3—12.

Стенограмма заседания Ученого Совета Института Литературы АН СССР от 29 июня 1949 г. // Научный архив Тверского государственного объединенного музея (НА ТГОМ). Ф. Р-13.

Хализев В. Е., Холиков А. А., Никандрова О. В. Русское академическое литературоведение: История и методология (1900—1960-е годы). М.—СПб.: Нестор-История, 2015.

Bibliography

Andronikov I. Bolee treti veka [More than a Third of a Century] // Literaturnaya gazeta. 3 August, 1965.

Bolshaya tsenzura: Pisateli i zhurnalisty v Strane Sovetov [Great Censorship: Writers and Journalists in the Soviet Land]. 1917—1956. Moscow: MFD: Materik, 2005.

Division of Audio Records, the Scientific Library of Moscow State University. No. 801, 805, 871, 902, 908.

Galushkin A. Slishkom 'Novoe o Mayakovskom' [*New Findings on Mayakovsky are Too Much*] // Novaya gazeta. 3 April, 2009. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2009/04/03/43335-slishkom-novoe-o-mayakovskom>.

Gorky i sovetskie pisateli: Neizdannaya perepiska [Gorky and Soviet Writers: Unpublished Correspondence] / AN SSSR. In: *t miro-*

voy lit. im. A. M. Gor'kogo [USSR Academy of Sciences; A. M. Gorky Institute of World Literature]; ed. I. S. Zilbershtein and E. B. Tager. Moscow: AN SSSR, 1963.

I. Z. <Ilia Zilbershtein>. P. E. Shchegolev <nekrolog> [obituary] // Ogonek. 10 February, 1931. P. 14.

Ivanov S. Eshche raz o kommentatorakh Lermontova [Once Again on the Commentators of Lermontov] // Oktyabr'. 1949. Issue 5. P. 187–191.

Khalizev V. E., Kholikov A. A., Nikandrova O. V. Russkoe akademicheskoe literaturovedenie: Istoriya i metodologiya (1900–1960-e gody) [Russian Academic Literary Criticism: History and Methodology (1900–1960s)]. Moscow – St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2015.

Krolenko A. A. Dnevnik za 1928 god [Diary for 1928] / Foreword, publication and comments by I. V. Datsyuk // Instituty kulturey Leningrada na perelome ot 1920-kh k 1930-m godam: Materialy proekta [Leningrad Art Institutes on the Brink of the 1930s: Materials for the Project]. IRLI [The Institute of Russian Literature]. 2011. URL: www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10460.

Lakshin V. 'Noviy mir' vo vremena Khrushcheva [Noviy mir under Khrushchev]. Moscow: Knizhnaya palata, 1991.

Letopis' Rossiyskoy Akademii nauk [The Yearbook of the Russian Academy of Sciences]. In 4 vols. Vol. 4. 1901–1943. St. Petersburg: Nauka, 2007.

Libedinsky Y. 'Istoriya zavodov' [The History of Factories] // Na literaturnom postu. 1931. Issue 27. P. 4–5.

Lomunov K. Unikalnoe izdanie (K 50-letiyu 'Literaturnogo nasledstva') [A Unique Edition (In Honour of the 50th Anniversary of the Literary Heritage)] // Voprosy literatury. 1981. Issue 12. P. 148–171.

Manuscript Department of the Institute of World Literature. F. 40. Inv. 1. Item 25.

Manuscript Department of the Institute of World Literature. F. 157. Inv. 1. Item 124.

Manuscript Department of the Institute of World Literature. F. 575. Card 88.

Mezhdru molotom i nakovalney. Soyuz sovetskikh pisateley SSSR. Dokumenty i kommentarii. Vol. 1. 1925 – June 1941 [Between the Hammer and the Anvil. USSR Union of Writers. Documents and Commentaries]. Moscow: ROSSPEN, 2001. P. 567–568.

Moskovskaya D. S. O vremeni i o sebe. Iz perepiski V. D. Bonch-Bruevicha s N. P. Antsiferovym [About the Time and about Myself.

From the Correspondence between V. D. Bonch-Bruевич and N. P. Antsiferov] // Second Moscow Antsiferov Readings. Proceedings of the International Conference Dedicated to V. D. Bonch-Bruевич's 140th Birth Anniversary: A collection of articles. Moscow: GLM, Tri kvadrata. 2014. P. 88–131.

Ob oshibkakh deystvitelnykh i oshibkakh vydumannykh. O tom, kak ne sleduet kritikovat' nauchnie raboty v nauchnykh zhurnalakh. Otvet t. K. Sidorovu [On Real and Trumped-Up Mistakes. The Wrong Way to Criticize Scientific Works in a Scientific Journal. Reply to Comrade K. Sidorov] // Proletarskaya revolyutsiya. 1931. Issues 1–2. P. 194–195.

Ot redaktsii [Editorial] // Literaturnoe nasledstvo [Literary Heritage]. 1931. Issue 1. P. 2.

Predsmertnoe pis'mo A. A. Fadeeva v TSK KPSS [A. A. Fadeev's Deathbed Letter to the Central Committee of the CPSU]. 13 May, 1956 // Izvestiya TsK KPSS. 1990. Issue 10. P. 147–151.

Stalin I. O nekotorykh voprosakh bolshevizma. Pis'mo v redaktsiyu zhurnala 'Proletarskaya revolyutsiya' [On Some Issues Concerning Bolshevism. Letter to the Editorial Board of the *Proletarskaya Revolyutsiya* Journal] // Proletarskaya revolyutsiya. 1931. Issue 6. P. 3–12.

Stenogramma zasedaniya Uchenogo Soveta Instituta Literatury AN SSSR ot 29 iyunya 1949 g. [Shorthand Notes of Proceedings of the Academic Board, USSR Academy of Sciences Institute of Literature] // The Tver State United Museum Academic Archive. F. R-13.

The State Archive of the Russian Federation. F. 7952. Inv. 1. Item 33.

The State Archive of the Russian Federation. F. R–5325. Inv. 9. Item 2565.

Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya. Dokumenty TsK RKP (b) – VKP (b), VCHK – OGPU – NKVD o kulturnoy politike [The Regime and the Artistic Intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RCPb – the All-Union Communist Party (b), All-Russian Special Commission for Combating Counter-revolution, Sabotage, and Speculation – Joint State Political Directorate – NKVD on Cultural Policy]. 1917–1953 Moscow: MFD, 2002.

Zelinsky K. Chto delat', ili O novoy teorii sotsialnoy obrechennosti [What Shall We Do, or On a New Theory of Social Fatality] // Na literaturnom postu. 1931. Issue 2. P. 35–39.

Публикации. Воспоминания. Сообщения

Елена ДУБРОВИНА

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ТЕМА В СТАТЬЯХ ЮРИЯ МАНДЕЛЬШТАМА*

Аннотация. Статья раскрывает основное направление литературы первой волны эмиграции, опираясь на работы поэта и литературного критика Юрия Владимировича Мандельштама. Здесь рассматриваются причины возникновения нового направления и метафизический подход к творчеству прозаиков русской диаспоры, основанный на современных философских учениях. Именно тема духовного развития четко прослеживается почти во всех статьях Юрия Мандельштама, что дает нам возможность лучше понять ту

Елена ДУБРОВИНА, поэт, прозаик, эссеист, литературовед, переводчик, автор девяти книг на русском и английском языках, включая двуязычную антологию «Russian Poetry in Exile. A Bilingual Anthology», а также автор-составитель готовящегося к печати собрания сочинений Юрия Мандельштама в 3 томах. Печатается в русскоязычной и англоязычной периодике. Главный редактор американских журналов «Зарубежная Россия: Russia Abroad Past and Present» и «Поэзия: Russian Poetry Past and Present» (Charles Schlacks, Publisher). Email: yelena_dubrovin@yahoo.com.

* Настоящая подборка представляет подготовленное к печати издание: [Мандельштам 2018].

«метафизическую атмосферу», которая царила в эмигрантской литературе 1920—1930-х годов.

Ключевые слова: Ю. Мандельштам, метафизика, онтология, литература первой волны эмиграции, философские учения 1920—1930-х годов, религиозное прозрение.

Легкого пути у литераторов русской диаспоры не было. Из послереволюционной, разрушенной России, спасая свое искусство, многие из них направлялись в центр европейской культуры — Париж. По статистике, с 1917-го по 1922 год из России удалось уехать более чем миллиону человек. Юрий Мандельштам в статье «Письмо молодому поэту» подчеркивал, что «поэт не имеет права выбирать легкий путь, ибо только труднейший — правильный и праведный» [Мандельштам. *Письмо...*].

Для эмигрантского писателя встал вопрос выживания на чужой земле, и каждый решал его по-своему, обращаясь к собственной совести. Недаром поэт Юнг назвал это поколение поколением «обнаженной совести». В изгнании оказалась значительная часть интеллектуальной элиты России. Покидая страну, русская интеллигенция спасала не только себя, она спасала творческую свободу, увозила с собой творческие традиции Серебряного века, сознательно или бессознательно сохраняя русскую культуру. Вырваны корни, под ногами зыбкая чужая земля — неприветливая, не распаивающая объятий, но открывающая черную пасть нужды и лишений. В 1939 году в статье «Конец Зарубежья», напечатанной в «Современных записках», Ю. Рапопорт писал:

Покинув родную землю, беглецы вовсе не считали, что покинули родное государство: они унесли его с собой. Русские на чужбине — не разрозненные толпы, но некоторое единство, символически представляющее весь русский народ и образующее государство без территории — Зарубежье [Рапопорт: 374].

За границей оказались многие выдающиеся литераторы, которые сейчас известны в России. Однако еще остаются в забвении имена многих поэтов и прозаиков, достойных нашей памяти. Возможно, когда-нибудь и их вклад в мировую

литературу будет оценен по достоинству. «...Понятие творчества в эмиграции искажено не было, духовная энергия на чужой земле не иссякла и когда-нибудь сама собой включится в наше вечное, общее русское дело», — писал Г. Адамович в книге «Одиночество и свобода» [Адамович 1955: 11].

Имя Юрия Владимировича Мандельштама, поэта, журналиста и литературного критика первой волны эмиграции, в России забыто, хотя вклад его в русскую литературу несомненен. В 1920 году, в 12-летнем возрасте Юрий Мандельштам покинул страну своего детства с мечтой когда-нибудь снова туда вернуться. Но судьба распорядилась иначе. Поселившись в Париже, Юрий окончил русскую гимназию с серебряной медалью, одним из первых в потоке — Сорбонну и полностью посвятил свою жизнь русской литературе. Юрий Мандельштам свободно владел пятью иностранными языками и публиковал свои критические статьи в русских и французских периодических изданиях. С 1939 года, после смерти В. Ходасевича, он заменил его на посту главного редактора критического отдела «Возрождения», наиболее популярной газеты русского Парижа. Но литературная жизнь его прервалась с вторжением немецких захватчиков во Францию. Юрий Владимирович Мандельштам погиб в Освенциме в 1943 году, через неделю после своего 35-летия.

Только в одной русской зарубежной периодике он опубликовал более 400 статей, где основное внимание обращал на поиск новых форм в литературе, на развитие *метафизической темы*, ибо его главная задача была в исследовании сокрытых душевных процессов, отразившихся в литературе того периода, а также в том, чтобы проследить связь между произведениями автора и его душевной и духовной жизнью и, самое главное, дать читателю почувствовать характер той эпохи и описать состояние героев с точки зрения метафизического и антологического подхода.

Юрий Мандельштам ясно понимал, что драма человеческая в огромном чужом мире, жизнь в постоянной нужде, отсутствие читателя, родной почвы обостряли восприятие мира и взаимоотношения человека с человеком. Изолированность, одиночество, горе, потери, оторванность от родины заставляли эмигрантских писателей глубже всматриваться в себя, анализировать свое мироощущение. Личная

драма Юрия Мандельштама — смерть от туберкулеза молодой жены, Людмилы Стравинской, дочери Игоря Стравинского, — заставила его переосмыслить и свой собственный духовный путь, глубже понять движение души от неверия в высшие духовные силы — к Богу. В одном из своих стихотворений он признается:

Хор за стеною пел
Странные песни.
Молился монах:
Знал я сомненье и медленный страх.
Боже, прости мне, что темной тропюю
Я не решался идти за Тобою!

В такой момент душевных и духовных исканий новые философские учения открыли Юрию Мандельштаму глаза на тот подход к литературному творчеству, который был ему близок, ибо каждое рассматриваемое им произведение служило ему иллюстрацией принятой им философии. Особенно отмечал он в своих статьях путь героя к религиозному прозрению, так как через постепенное духовное созревание, религиозное искание герой в конечном итоге должен прийти к религии. Новые литературные формы, считал он, могут появиться лишь при новом восприятии мира и себя.

В статье «Вымышленные воспоминания» Юрий Мандельштам поддерживает точку зрения французского писателя Дюамеля о том, что цель человеческой правды — преобразование жизни в свете высших духовных ценностей. И только духовное прозрение выведет человека из мрака к свету, Богу и Истине. Духовные и житейские волнения, считает Юрий Мандельштам, должны привести к религии, ибо «естественное разрешение духовных конфликтов обращено к вере» [Мандельштам 1934: 5–6].

Неоднократно употребляет в своих статьях Юрий Мандельштам термин «онтологизм», непосредственно связанный с понятием метафизики. Согласно онтологизму, сознание человека находится внутри бытия, и приобретение знаний идет через интуитивное познание Бога. Через мистический и религиозный опыт человек может установить связь с Богом и найти свою Истину и Правду. Николай Бердяев утверждал в своих писаниях, что личность существует только в том случае, если есть Бог, а Истина — это освещение тьмы.

С такой же особой меркой подходил Юрий Владимирович и к литературному творчеству своих современников. Значимость метафизической темы в литературе того времени, не только русской эмигрантской, но и французской, была для него неоспорима.

У эмиграции есть — в принципе, конечно (но не слишком ли мы забываем о принципе?), — свое духовное дело, своя культурная и, в каком-то смысле, даже религиозная миссия, своя метафизическая тема. Не случайно эмигрантская литература столько говорит о чувстве одиночества человека в мире, о пребывании в безвоздушном пространстве [Мандельштам. *«Отрыв»...*].

Если рассматривать литературу как духовное творчество, то творческое восприятие и познание мира и искусства, внимательное всматривание в душу человека и слияние ее с божественным началом стали основной темой писателя-эмигранта. Задача писателя, считал Юрий Мандельштам, — прикоснуться к духовности, убедить себя самого и других в своей причастности к ней, сделать читателя сопереживателем своих духовных поисков и страданий. Душа писателя должна как бы слиться с душой читателя, найти общую точку сопереживания и взаимопонимания, то есть из души единичной стать душой мировой, приобщенной к божественному.

Важно отметить, что «духовное беспокойство», духовный путь и рост героев романа для Юрия Мандельштама были ближе, чем занимательная канва произведения. Так, например, он отмечает, что в романах Бориса Зайцева «духовные и житейские волнения его героев приводят почти всех их к религии» [Мандельштам. *Дом...*]. Критика привлекает герой романа, «тревожимый религиозными и мистическими откровениями». Говоря о героине романа Надежды Городецкой¹ «Дети в изгнании», Мандельштам пишет: «После любовных разочарований и неудачи общественной она обращается к вере, хотя и почти бессознательно. Ее ду-

¹ Надежда Городецкая (1901—1985, Англия) — писатель, публицист, доктор философии, профессор. Печаталась на русском, французском и английском языках. Уехала из России в 1919 году.

ховный путь обрисован Городецкой, пожалуй, убедительнее всего» [Мандельштам. *Дети...*]. Естественное разрешение духовных конфликтов, считал он, — обращение к вере.

Однако, попав в новые, непривычные для себя условия, окунувшись в мир нищеты, каждодневной борьбы за выживание, русская интеллигенция часто воспринимала эмиграцию в искаженном виде. Г. Адамович отмечает, что в своих романах Г. Газданов изображает «годы своего ночного шоферства в Париже, блуждания по городу, встречи с чудаками и пьяницами, беседы с людьми, ночью живущими, а днем спящими: мир причудливый и совсем особый...» [Адамович 1939]. Или взять, к примеру, высказывания Г. Иванова в «Распаде атома» о том, что духовная жизнь кончилась, перегорела в этом распавшемся атоме, человеке: «...огромная духовная жизнь разрастается и перегорает в атоме, человеке, внешне ничем не замечательном, но избранном, единственном, неповторимом». Искание Бога кончается стойким чувством — Он оставил человека наедине с собой, и умирает в душе гармония:

Так болезненно отмирает в душе гармония. Может быть, когда она совсем отомрет, отвалится, как присохшая болячка, душе станет снова первобытно-легко. Но переход медлен и мучителен. Душе страшно. Ей кажется, что одно за другим отсыхает все, что ее животворило. Ей кажется, что отсыхает она сама. Она не может молчать и разучилась говорить. И она судорожно мычит, как глухонемая делает безобразные гримасы («Распад атома»).

Нота метафизическая, исповедальная и упаднически-безнадежная звучала неоднократно в произведениях писателей-эмигрантов. Суть своей личной трагедии и трагедии всего поколения выражали они в своем творчестве. В романе Эммануэля Бова² автора волнует тема освобождения человека от всего наносного, общественно-житейского во имя

² *Эммануэль Бов (франц. Emmanuel Bove, настоящее имя Эммануэль Эммануилович Бобовников (франц. Emmanuel Bobovnikoff), 1898—1945)* — французский писатель и художник русского происхождения. Входил в первый ряд французской литературы 1920—1930-х годов, был почти полностью забыт после Второй мировой войны. Стал снова известен только в 1970-х годах.

душевной правды. Роман Надежды Городецкой «Дети в изгнании», написанный на французском языке, трактует тему, очень близкую и болезненно задевающую поколение молодежи, которая покинула Россию в раннем детстве или родилась уже в изгнании. Сущность романа — моральные искания молодежи, почти не знающей своей родины, иногда плохо говорящей по-русски. Во всех тревоблениях главных героев, в трагедии их неприспособленности к жизни неперестанно присутствует Россия — «ее образ и имя, память или мечты о ней», отмечает Юрий Мандельштам. Проза молодых литераторов русской диаспоры внесла свой вклад в познание и понимание духовной жизни поколения, не знавшего своей родины.

Исследуя творчество своих соотечественников и французских писателей, Юрий Мандельштам особенно интересовался тайной творческого процесса у автора, попавшего в новые условия жизни. Он пытался понять и расшифровать его тайнопись, ухватить суть его мысли, раскрыть для читателя то потаенное, личное, что скрывал писатель за образом своего героя, то есть проникнуть в психологию самого творчества. Его занимал чувственно-духовный мир писателя — к разбору произведений он подходит с метафизической точки зрения, ибо чувственно-духовный мир человека непосредственно связан с его материальным бытием.

Здесь важно отметить, что на искусство Юрий Мандельштам смотрел как на эмоциональное переживание, отрицая при этом «индивидуализм» в литературном процессе как философию и объясняя это тем, что преодоление индивидуализма возможно лишь в раскрытии иной, более глубокой личности, в стремлении к онтологической сущности в духовном, а не душевном искании. Именно поэтому основное внимание в своих статьях Юрий Мандельштам обращал на поиск новых форм в литературе, на развитие метафизической темы, на выражение «духа» того времени, в котором жили сами писатели. «Монтерлан не исследователь душ, — пишет Юрий Мандельштам, — он — искатель. Он весь и постоянно в движении, в одном глубоком внутреннем стремлении. Человеческие души ему нужны лишь постольку, поскольку сквозь них он различает свою цель,

уже не психологическую, а онтологическую» [Мандельштам. *Монтерлановские...*]. Недаром сам Мандельштам назвал сборник своих очерков «Искатели» (1938).

На вопрос, почему метафизическая тема заняла такое важное место в эмигрантской литературе, Юрий Мандельштам отвечает:

Разочарование в коммунизме — следствие, во всяком случае, лишь один из элементов огромного сдвига, душевного и духовного, происходящего в эмигрантской литературе и столь разительного, что диву даешься, как именно его не заметила литературная критика. В «Моей Вине», кроме политического мотива, звучит серьезнейшая, трагичнейшая метафизическая тема [Мандельштам. *Эволюция...*].

О французском писателе Жане Фэга, выпустившем роман о Кронштадтском восстании 1921 года, Мандельштам пишет: «Жан Фэга заслужил благодарность русских, благодарность будущей России, благодарность всех, чувствующих не одно лишь фактическое, а метафизическое зло коммунистической власти» [Мандельштам. *Мампрос...*]

В силу «эмигрантских особенностей» направление и тема литературы приобретают все более важный и обостренный смысл. Явление это Мандельштам назвал «метафизическим заказом». И хотя два понятия — «метафизическая тема» и «метафизический заказ» — тесно связаны, смысл их разнится. Под «метафизическим заказом» Мандельштам понимает уход от литературы заказной, принудительной, от коммунистической направленности, но при этом не исключает заказ естественный, направленный на интересы читателей, свободный от насилия партийных указаний. «Заказ социальный» остался в России, но писателю, свободному от этих уз, нужна другая тема, другое направление в литературе, поэтому и приняла литература эмигрантская заказ и тему метафизическую. Приход в русскую зарубежную литературу темы метафизической нераздельно связан со свободой творчества.

При внимательном прочтении статей Мандельштама бросается в глаза тот факт, что почти все они объединены одной темой — метафизической, которая явилась порожд-

дением времени, то есть тех обстоятельств, в которых оказались эмигрантские писатели. Об этом он говорит в статье «“Метафизический заказ” в эмигрантской литературе»:

Тема эмигрантской литературы остается метафизической, темой вечной мировой трагедии, разлитого в мире неблагополучия и стремления это неблагополучие преодолеть. Тема труднейшая и ответственнойшая, ибо никаких готовых решений не признающая. Без подлинного духовного переживания, без собственного, личного, в каждом данном случае неповторимого опыта она превращается в словесное кружево, в пустые формулы, то есть просто-напросто перестает существовать [Мандельштам. *«Метафизический...»*].

В начале мая 1930 года в Париже, в объединении писателей «Кочевье» состоялся вечер, на котором разбирался недавно вышедший сборник поэзии Георгия Иванова «Розы». Вступительное слово дали Борису Поплавскому. Он говорил о метафизической сущности поэзии Георгия Иванова, о его стремлении «подыскать свой собственный ключ» [Поплавский: 102]. О своем поколении Поплавский писал, что оно обогатило эмигрантскую литературу «новым совместным открытием, касательно метафизики “темной русской личности”» [Поплавский: 102]. И у самого Поплавского, как подчеркивал Мандельштам, была «своя метафизическая атмосфера, порою даже остро ощущаемая» [Мандельштам. *Заметки... 37*].

Притягательная для литераторов русского Парижа, метафизическая тема приравнивается Мандельштамом к духовному устремлению, исканию смысла жизни, к тенденции мистико-религиозного постижения, концентрации на внутреннем духовном опыте. В 1939 году, переосмыслив творчество литераторов и художников своего поколения, он писал в газете «Возрождение»:

Всякое искусство можно рассматривать в двух планах: в плане так называемого «чистого искусства», т. е. как совокупность средств и приемов, которыми оно пользуется (сюда входит и самый «материал» ее — словесный, образный, звуко-

вой — и распределение его, т. е. «архитектоника» и вся техническая сторона), и в плане метафизическом или, как его называл покойный Ходасевич, «онтологическом», т. е. в его духовной устремленности, основного его импульса и конечной направленности [Мандельштам 1939].

Формированию метафизической темы способствовала и интеллектуальная атмосфера предвоенного Парижа. В 1933 году в Париже выходят записки французского ученого и писателя Габриэля Оноре Марселя, одного из первых французских философов-экзистенциалистов. Основными его произведениями были «Метафизический дневник» и «Опыт конкретной философии». Эти записки отразили направление литературного процесса 1920—1930-х годов прошлого столетия. Мандельштам был, по всей вероятности, хорошо знаком с философскими работами своих современников, включая Габриэля Марселя, Анри Бергсона, Николая Бердяева, Бориса Вышеславцева, Николая Лосского, Льва Шестова и других. Юрий Владимирович серьезно относился в своих статьях к литературному процессу, освещая такие актуальные для того периода литературы темы, как «метафизический заказ» в эмигрантской литературе, «иссякновение вымысла», любовь в современном романе, возрождение новеллы, судьба романа, критики о критике и другие, подходя к ним с точки зрения современной философии.

Опыт выхода человеческого сознания в метафизические пространства очень сложно поддается формализации и логическому описанию, но здесь как раз актуально направление, которое было задано поэтами и прозаиками-метафизиками. Уход в себя, поиск духовного видения мира, осмысление смерти на метафизической основе, субъективные переживания таких понятий, как бессмертие, вечность, Бог, ставили поэзию и прозу первой волны эмиграции на новый художественный уровень. Бердяев писал, что постигнуть смысл жизни есть самое важное дело, что смысл этот лежит за пределами мира, а мир упирается в тайну, в которой рациональное мышление кончается.

«Творческая тайна испокон веков тревожит человеческое воображение и любопытство не меньше, чем само

стремление к творчеству. Читатель, сам к искусству непричастный, хочет извне исследовать его признаки и, таким образом, проникнуть в его суть и приобщиться к непонятому секрету» [Мандельштам. *Писатель...*]. Эти строки из статьи Юрия Мандельштама раскрывают суть его мировоззрения и собственного подхода к литературному творчеству. Постижение Тайны и проблема доказательств бытия Бога прослеживаются в произведениях молодого поколения эмиграции. Герой рассказа Сергея Шаршуна «Добро зло» так выразил эту философскую концепцию: «Жизнь его была как-то пришибленно дика, перепутанная с непрощаемым высокомерием, полная мучительных, подсознательных потуг, переживаний мистического устремления в тайны жизни и смерти — т. е. он был религиозен».

Для того чтобы понять Тайну, считал Марсель, требуется направленность всех внутренних сил, полная сосредоточенность на своем «я». В статье о французском писателе Анри де Монтерлане Мандельштам пишет о том, что автор понимает ту единственную ценность, которую нельзя изменить, — «глубокое пение» в душе человека, его целостную и неделимую личность, его первичное, метафизическое и божественное «я» [Мандельштам. *Анри...*]. Под «сосредоточенностью» Марсель понимает медитативное состояние обращенности в себя, уход от всего внешнего и чуждого, установление «внутренней тишины». Способность к сосредоточению заложена, по словам автора, в «самой метафизической структуре бытия». «Сосредоточенность и глубину» отмечает Мандельштам и в произведениях современных авторов: Вирджинии Вульф, Дюамеля и других. Из этого корня, утверждает автор, вырастает всякое надрациональное постижение — музыка, поэзия, пророческое видение. В статье о романах французского писателя Дюамеля Мандельштам пишет: «Там была сосредоточенность, тревожное и пристальное искание; теперь — несомненная духовная опытность, человеческая и писательская зрелость» [Мандельштам. *Хроника...*].

Рассматривая философские учения 1920—1930-х годов, нельзя не упомянуть имя религиозного философа Бориса Вышеславцева. Одна из тем, которая глубоко интересовала

Вышеславцева, — это взаимоотношения между христианством и теософией. Тема эта особенно была близка русским литераторам, увлекавшимся антропософией австрийского философа Рудольфа Штейнера. Среди учеников Штейнера и его слушателей были поэты, писатели, актеры, как, например, Андрей Белый, жена его — Ася Тургенева, Максимилиан Волошин, актер Михаил Чехов и многие другие. Одной из проблем, рассматриваемых Вышеславцевым, была тема бессмертия души, которую он осветил в статье «Бессмертие, перевоплощение и воскресение». Здесь он идет дальше учения Рудольфа Штейнера, углубляясь в понятие «подсознание». Главное, на что он указывает, — научный оккультизм, парапсихика — таинственная и неисследованная мощь подсознания. Как отметил Мандельштам в одной из своих статей, «не верящий в бессмертие не уничтожает самого бессмертия» [Мандельштам. *Алгебра...*].

Определение метафизического подхода к литературе, особенно роль подсознания, можно проиллюстрировать на рассказе Б. Вышеславцева «Париж»³ (1923), который отвечает всем требованиям метафизической философии. Герой писателя Петр Иванович одарен неким метафизическим чутьем и слухом. Он едет в Париж на встречу с любимой женщиной, но, попав туда, теряет «чувство времени». Как очарованный, смотрит герой на «эту мировую сцену» и угадывает тысячи трагедий и комедий.

Какое множество индивидуальных душ, жизней, судеб, миров! Все индифферентно друг к другу и непроницаемо, все таинственно слито в единую душу мирового города. Я осязал тело Парижа, его камни, его влагу, его деревья; я заглянул в его душу — заглянул и загляделся, задумался, потерял волю.

Герой мучается тайной человеческой души, возможностью постижения ею неведомого и слияния с мировым пространством. «Душа моя бесконечно размножилась, влилась во все души и растеклась до пределов вселенной;

³ См.: [Вышеславцев].

и, вместе с тем, не теряла своего творческого центра, откуда дух как бы играл образами — фантазировал, угадывал, шутил...» — говорит автор устами своего героя. Цена этого мгновенного опыта, мистические переживания души стали для него — бессмертием, блаженством, таинственным, потусторонним светом, вдруг озарившим его существование. Невольно на ум приходят строки Георгия Иванова:

Сиянье. Душа человека,
Как лебедь, поет и грустит.
И крылья раскинув широко,
Над бурями темного века
В беззвездное небо летит.

Юрий Мандельштам писал о поэзии Георгия Иванова: «Странная вещь поэзия — в момент, казалось бы, полного отказа от просветления она вдруг засияет самым ярким и таинственным светом, залогом полного освобождения и преображения» [Мандельштам. *Заметки...*]. Тот же таинственный свет, который искал он в романах своих современников, видим мы и в поэзии Юрия Мандельштама.

Какая ночь! Какая тишина.
Над спящею столицею луна
Торжественною радостью сияет.
Вдали звезда неясная мерцает
Зеленым, синим, розовым огнем.

Часто Мандельштам в статьях выделяет именно того автора, который указывает своему герою «путь к свету»: «Почти без сомнения, он даст новую капитальную книгу, которая если и не рассеет ночной мрак, то в самом протесте против него укажет и наметит некий трагический путь к свету» [Мандельштам. *Эволюция...*].

Герои многих романистов того времени идут по этой тернистой и мистической дороге в поиске «света» и своего истинного «я», своей «правды», видя в то же время свое назначение в воплощении на земле высшей правды. В «Трактате о вымышленных воспоминаниях» Дюамель предупреждает, что «вымышленная правда» в искусстве никогда правдивой не оказывалась. Важна и необходима

другая «поэтическая или человеческая правда», то есть некая глубокая сущность, постигаемая в литературе очень часто именно через вымысел. Эту мысль Дюамеля Мандельштам особенно остро прослеживает в творчестве эмигрантских и западноевропейских художников, прозаиков, поэтов. В поисках своей правды, добра и любви постоянно находятся лирические герои его поэзии и его статей о Рембо, Г. Иванове, Ладинском, Розанове и др.

Для Мандельштама важными компонентами творческого процесса были «*чистая душевность*», которая должна была поддерживаться переживанием духовным, иначе она начинает «расплываться, распадаться, таять на наших глазах» [Мандельштам. *Путешествие...*], и та правдивость, с которой он подходит к своим творениям. Я хочу подчеркнуть слова «*чистая душевность*», так как ложь он не признавал ни в жизни, ни в литературе, тонко угадывал фальшь, часто и беспощадно критикуя таких авторов. Правдивость и честность, как в жизни, так и в творчестве, были характерными чертами самого автора критических статей.

«В чем смысл жизни и творчества?» — этот вопрос волновал Юрия Мандельштама с точки зрения человеческой и литературной. Он считал, что современному роману нужно было сознательно и по-новому, с «новым трепетом» поставить этот вопрос. Но для того, чтобы вопрос этот решить, автор должен был подойти к нему в свете преображенного жизненного опыта. В статье «Иссякновение вымысла» он предупреждает о том, что реалистическое, фотографическое искусство ведет к творческому умиранию.

И только стремление к духовному освобождению должно стать основной темой и основным двигателем романа. По отношению к нему распределяются все остальные его элементы: фабула, психология, быт и социальные тенденции, когда жизнь не просто переносится в искусство, она преображается. Искусство — продолжение жизненного опыта, а не историческая реконструкция. Оно воспроизводит лишь главное в человеке, а не его фотографии [Мандельштам. *Иссякновение...*].

По его словам, творчество не слепое повиновение силам, в нас заложенным, а сотрудничество с ними. «Бог, —

пишет Мандельштам, — как бы оставил мир недосозданным, дав нам миссию продолжать творение» [Мандельштам. *Писатель...*]. В этом смысле писатели и художники являются, по его утверждению, как бы «христианами по природе», даже если сами того не признают. То есть творческий путь писателя он видел не в прямом отражении действительности, а как действительность, преображенную в душе и творчестве автора. В рецензии на книгу стихов В. Ходасевича «Тяжелая лира» Мандельштам пишет о том, что путь Ходасевича лежал через уничтожение, преодоление и преображение.

Читая критические статьи Юрия Мандельштама, не перестаешь удивляться его наблюдательности, литературной чуткости и интуиции. Любое искусство он понимал как некий мост между духовным и реальным мирами. Анализируя романы французского писателя Жуандо, он отмечает значимость снов, так как в них проявляется известное предопределение в смысле неизбежности вечной жизни. Корни творчества находятся вне сферы нашего сознания, но где-то по соседству со снами, с глубокими жизненными инстинктами или интуицией, где-то рядом с тютчевским ночным «хаосом»: «О, страшных песен сих не пой — под ними хаос шевелится». Мандельштам убежден, что «эмигрантская литература унаследовала от символизма известное презрение к писателям “реалистической школы”» [Мандельштам. *Кутрин*].

Юрий Мандельштам предсказал молодым писателям, одаренным духовными стремлениями, будущий успех: «Действительная метафизическая направленность не ставится нами под сомнение — она всегда единственный, глубинный двигатель всякого творчества, а в эмиграции необходимость ее стала очевидной» [Мандельштам. «*Метафизический...*»]. Он полагал, что, пройдя «через бездны сомнений, мучений и отчаяния», многие русские писатели эмиграции, выбравшие метафизический путь, были способны прийти «к радости и блаженству» именно потому, что тот человек, который верует в духовную цель жизни, не может также не надеяться на «преображение», хотя и «подлинное преобразование сохраняет в себе элементы пережитой трагедии» [Мандельштам. «*Метафизический...*»].

Юрий Владимирович Мандельштам внес свой огромный и еще не оцененный вклад в русскую литературу. Данное Мандельштамом определение понятия метафизической литературы как «взаимоотношения между культурой творческой и культурой сотворенной» характеризует духовное состояние эпохи 1920—1930-х годов и ее «метафизическую температуру».

Филадельфия, США

Литература

Адамович Г. «Современные записки». Кн. 69-я. Часть литературная // Последние новости. 1939. 17 августа.

Адамович Г. Одиночество и свобода. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1955.

Вышеславцев Б. Париж // Современные записки. 1923. № 16. С. 92—106.

Мандельштам Ю. Вымышленные воспоминания // Меч. 1934. № 6. С. 5—6.

Мандельштам Ю. Дом в Пасси // Возрождение. 1935. 27 июня.

Мандельштам Ю. «Хроника Паскье» // Возрождение. 1935. 7 ноября.

Мандельштам Ю. Дети в изгнании // Возрождение. 1936. 2 апреля.

Мандельштам Ю. Алгебра моральных ценностей // Возрождение. 1936. 5 марта.

Мандельштам Ю. Анри де Монтерлан // Возрождение. 1936. 11 июня.

Мандельштам Ю. Монтерлановские девушки // Возрождение. 1936. 8 августа.

Мандельштам Ю. Эволюция Селина // Возрождение. 1937. 30 января.

Мандельштам Ю. Писатель и его герои // Возрождение. 1937. 18 июня.

Мандельштам Ю. Путешествие Глеба // Возрождение. 1937. 27 августа.

Мандельштам Ю. Заметки о стихах. Георгий Иванов // Журнал Содружества (Выборг, Финляндия). 1937. № 8/9. С. 30—34.

Мандельштам Ю. Письмо молодому поэту // Возрождение. 1937. 3 сентября.

Мандельштам Ю. Иссякновение вымысла // Возрождение. 1937. 8 октября.

Мандельштам Ю. Матрос Моравин // Возрождение. 1937. 10 декабря.

Мандельштам Ю. «Метафизический заказ» в эмигрантской литературе <1937> // Архив Марии Стравинской (перепечатана по рукописному оригиналу).

Мандельштам Ю. «Отрыв». Театральный сборник // Возрождение. 1938. 7 января.

Мандельштам Ю. Куприн // Возрождение. 1938. 2 сентября.

Мандельштам Ю. Книга о балете // Возрождение. 1939. 30 июня.

Мандельштам Юрий. Собр. соч. в 3 тт. / Сост., авторы предисловий Е. Дубровина, М. Стравинская. Подгот. текста, коммент., именной указатель Е. Дубровиной. М.: Юрайт, 2018.

Поплавский Б. Ю. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М.: Христианское издательство, 1996.

Рапопорт Ю. Конец Зарубежья // Современные записки. 1939. № 69. С. 373—382.

Bibliography

Adamovich G. Sovremennie zapiski. Book 69. Chast' literaturnaya [Literary Section] // Poslednie novosti. 17 August, 1939.

Adamovich G. Odinochestvo i svoboda [Loneliness and Freedom]. New York: Izd. im. Chekhova, 1955.

Mandelstamm Y. Vymyshlennye vospominaniya [Fictional Memoirs] // Mech. 1934. Issue 6. P. 5—6.

Mandelstamm Y. Dom v Passi [A House in Passy] // Vozrozhdenie. 27 June, 1935.

Mandelstamm Y. 'Khronika Paskye' [The Chronicle of Pasquier] // Vozrozhdenie. 7 November, 1935.

Mandelstamm Y. Deti v izgnanii [Children in Exile] // Vozrozhdenie. 2 April, 1936.

Mandelstamm Y. Algebra moralnykh tsennostey [The Algebra of Moral Values] // Vozrozhdenie. 5 March, 1936.

Mandelstamm Y. Henry de Montherlant // Vozrozhdenie. 11 June, 1936.

Mandelstamm Y. Monterlanovskie devushki [The Montherlant Ladies] // Vozrozhdenie. 8 August, 1936.

Mandelstamm Y. Evolyutsiya Selina [Céline's Evolution] // Vozrozhdenie. 30 January. 1937.

Mandelstamm Y. Pisatel i ego geroi [Writer and His Characters] // Vozrozhdenie. 18 June, 1937.

Mandelstamm Y. Puteshestvie Gleba [Gleb's Journey] // Vozrozhdenie. 27 August, 1937.

Mandelstamm Y. Zametki o stikhakh. Georgy Ivanov [Notes on Poetry. Georgy Ivanov] // Zhurnal Sodruzhestva (Vyborg, Finland). 1937. Issue 8/9. P. 30–34.

Mandelstamm Y. Pis'mo molodomu poetu [A Letter to the Young Poet] // Vozrozhdenie. 3 September, 1937.

Mandelstamm Y. Issyaknovenie vymysla [The Depletion of Fiction] // Vozrozhdenie. 8 October, 1937.

Mandelstamm Y. Matros Moravin [Able Seaman Moravin] // Vozrozhdenie. 10 December, 1937.

Mandelstamm Y. 'Metafizicheskiy zakaz' v emigrantskoy literature <1937> ['A Call for Metaphysics' in Émigré Literature <1937>] // M. Stravinsky's archive (reprinted from the handwritten original).

Mandelstamm Y. *Breakaway*. A Drama Collection // Vozrozhdenie. 7 January, 1938.

Mandelstamm Y. Kuprin // Vozrozhdenie. 2 September, 1938.

Mandelstamm Y. Kniga o baletе [A Book on the Ballet] // Vozrozhdenie. 30 June, 1939.

Mandelstamm Yuri. Collected works in 3 vols. / Ed., forewords E. Dubrovina, M. Stravinsky; text prep., comments, name index by E. Dubrovina. Moscow: Yurayt, 2018.

Poplavsky B. Y. Unpublished works. Diaries. Articles. Poems. Letters. Moscow: Khristianskoe izdatelstvo, 1996.

Rapoport Y. Konets Zarubezhiya [The Decline of the Émigré Community] // Sovremennie zapiski. 1939. Issue 69. P. 373–382.

Vysheslavtsev B. Parizh [Paris] // Sovremennie zapiski. 1923. Issue 16. P. 92–106.

Юрий МАНДЕЛЬШТАМ

**«МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ЗАКАЗ»
В ЭМИГРАНТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ¹**

Литературных споров в эмиграции было немало. Спорили о самой возможности существования эмигрантской литературы и о том, существует ли она фактически. Спорили о единстве и целостности эмигрантского мирозерцания, о его особенностях и тех формах, в которых эти особенности должны (или лучше всего) могут быть выражены. Спорили если не об общем смысле, то хотя бы о конкретных условиях писания за рубежом. Были споры и узколитературные, о жанрах, о том, нужно ли писать стихи, о различных направлениях — всегда оказывавшихся, в конце концов, более или менее призрачными. Были споры о чистоте языка. О преемственности и обновлении культурных традиций. Был даже не вполне понятный «географический» спор — между представителями русского Парижа и эмигрантской «провинцией». Некоторые из этих споров, собственно говоря, ничем не были обоснованы, другие касались вопросов действительно насущных и серьезных, во всяком случае, о некоторой литературной жизни и жизненности наших писателей они, несомненно, свидетельствовали. Странно лишь, что они никогда не касались одного явления, тоже весьма значительного — и не в одних лишь эмигрантских условиях. Оно, конечно, не у нас только и существует. Но именно у нас, в силу таких

же специально эмигрантских особенностей, становится оно, пожалуй, заметнее всего и приобретает более важный, очень обостренный смысл. Явление это можно назвать — «метафизическим заказом».

Впрочем, то, что о нем ничего не писалось (во всяком случае, как явлению общего порядка), даже неудивительно — до того оно странно, если пристально в него вглядеться. Но главное, оно настолько сложно, что за этой сложностью трудно увидеть его жуткую сущность. Ведь самое понятие «метафизический заказ в эмигрантской литературе» состоит из четырех понятий, не таких уж ясных и в каком-то смысле противоречивых. Возможно ли вообще их сочетание? Уж не представляет ли оно собою досужую выдумку? Попробуем в этом разобраться и тем самым определить само явление.

Не стоит снова возвращаться к вопросу о возможности литературы в эмиграции. Факт остается фактом: писатели в зарубежье существуют и творчество их в целом мы, в общем, вправе назвать литературой. Но как в таком случае соединить это понятие с каким бы то ни было заказом? Ведь эмиграция по самому своему замыслу — свободна, потому она стала собою, что никакого насилия, никакого извне приходящего заказа не приняла, не захотела принять. Зарубежная литература как сознательная выразительница эмигрантских стремлений — воплощенный протест против заказа. Да и откуда мог бы такой заказ взяться, кто может приказать нашим писателям говорить именно о том, а не о другом, и именно так, а не иначе. Ведь у нас, слава Богу, литература — личное дело пишущего, никаких внешних принуждений возникнуть не может. Но в том-то и дело, что кроме грубого и явного заказа, исходящего от власти, от партии, от издающего эти особые права учреждения, существуют заказы куда более тонкие и скрытые, которые и различить-то порою не так уж легко. Таков, например, заказ общественного мнения, всегда и повсюду действующий на писателя, под его влиянием дающего в своих произведениях то, что от него ждет публика, и нередко искажающего для этого свой личный творческий путь, органическое развитие своей темы и своего дарования. Повторяем, подобный заказ неизбежен в любой обстановке — дело самого

художника противостоять ему. В эмиграции такой заказ тоже мог бы существовать, несмотря на принципиальную свободу. Надо, однако, сказать, наша литература независимее многих, хотя отсутствие давления на нее — симптом не совсем радостный, ибо он является результатом не сознательного подхода эмигрантской «массы» к писательскому делу, а скорее ее безразличием к нему. Поскольку «общественность» с литературой считается — попытки «заказов» даже и делались. От писателей пробовали требовать произведений на патриотические темы, четкой идеологии, политического активизма, не забывая о том, что самая яркая непримиримость может проявиться в искусстве лишь совсем другим путем, иногда даже в обход всякой политики, что подлинное оправдание эмиграции лежит вообще не в политических формулах, а в куда более глубоких плоскостях. Пробовали требовать целостного, разумно выраженного эмигрантского общественно-философского мировоззрения: вспомним показательную в этом смысле статью Степуна в «Новом Граде»². Писали о необходимости изображения русского или эмигрантского быта, создания положительных типов (до чего все-таки прочно засели в памяти формулы из школьных учебников теории словесности), но в общем таких попыток было мало, и все они были разрозненными, почти случайными, давления они оказать не могли.

Впрочем, от такого рода заказов писатели и сами сумели бы себя оградить. Реакции их на уже упомянутую статью Степуна в печати и на собраниях показательны. С этой точки зрения разрыв между «массой» и писателями представляет и впрямь отрадное явление. К своей эмигрантской миссии и «посланию», а не «изгнанию» — как писала когда-то в статьях Берберова, наша литература, в общем, отнеслась сознательно и серьезно. Если политическая борьба не стала основной ее темой, то это потому, что писатели поняли ту «подпочву» эмиграции, которая важнее политики. Если бы отошел далеко на задний план, то это потому, что в эмиграции быт вообще не должен играть главной роли, если он существует — то лишь как неизбежная декорация, а не как цель, как случайное «данное», не раз заданное. Но положение можно было бы обобщить: если

смотреть на литературу как на духовное творчество, на одну из сторон медали, обратная сторона которой — религия (пользуясь определением Гумилева), то быть в ней вообще никогда не может быть самоцелью. Он всегда выступает на второй план перед бытием, перед метафизикой, и описание его важно для писателя лишь постольку, поскольку он отражает бытие, поскольку сквозь него просвечивает более глубокая жизненная сущность. Но в наших условиях этот закон всякого искусства чувствуется сильнее и острее. Действительно, эмиграция — если она не состоит из одних лишь политических группировок и не представляет собою вместе с тем просто скопище случайных беженцев — само по себе явление метафизическое. Ведь не приняли они советскую власть не только как политический и общественный строй, а и как разрушительницу наших духовных ценностей. Может быть, фактически большинство эмигрантов об этом протесте, об этой своей миссии не думают или забыли — по существу, это смысла эмиграции не меняет. Писатели, дело которых не принимать одну лишь видимость событий, а осмысливать их, конечно, не могли не понять этого. Вот почему не только «идеологические» высказывания или бытописание, но даже чистая лирика, в общем, не удовлетворяет их. Вот откуда то предельно пристальное всматривание в основную метафизическую тему, та «обнаженная совесть», о которых столько писалось (отмечу в особенности статью Терапиано «Человек тридцатых годов»³, напечатанную в одном из номеров «Чисел», в которой эта метафизическая устремленность выражена наиболее прямо и точно). Опять-таки это не значит, что любой зарубежный писатель в каждом своем произведении обращен к чистой метафизике. Многие фактически вообще этого плана не касаются, ограничившись если не бытом, то психологией или интимным лиризмом. Но в принципе, и это даже не влияет: тема эмигрантской литературы остается метафизической, темой вечной мировой трагедии, разлитого в мире неблагополучия и стремления это неблагополучие преодолеть. Тема труднейшая и ответственнейшая, ибо никаких готовых решений не признающая. Без подлинного духовного переживания, без собственного, лич-

ного, в каждом данном случае неповторимого опыта она превращается в словесное кружево, в пустые формулы, то есть просто-напросто перестает существовать. Чтобы вместить такие переживания в художественное произведение, нужно, действительно, неустанное напряжение, на которое — скажем прямо — многие наши писатели не оказались способны. Вместе с тем отойти от осознанной ими темы они не могут под страхом признания в собственном бессилии, отказа от единственно нужного, «единого на потребу». Поневоле они стали искать некоего компромисса, который позволил им сохранить видимость всматривания «в самое главное», личного духовного пути и вместе с тем найти новое безопасное решение. Таким образом и родился этот особый вид очень тонкого и сложного заказа — почти самозаказа, — о котором мы упомянули. И заказ этот тем страшнее и соблазнительнее, что предписывает он говорить как будто о том самом, о чем говорить и впрямь стоит больше всего и о чем писатель склонен говорить сам по себе, естественно и органически.

Во избежание недоразумения уточню сразу: действительная метафизическая направленность не ставится нами под сомнение — она всегда единственный, глубинный двигатель всякого творчества, а в эмиграции необходимость ее стала очевидной. Но метафизический заказ, предписывая обязательные и притом поневоле грубые, внешне замечательные формы этой направленности, по существу, идет с нею вразрез. Подлинная метафизичность может не ставить точек над *i*, постоянно пронзенный метафизикой художник может на словах не говорить о своей метафизичности; но о чем бы он ни писал, помня о своей конечной цели, тема его сама прорвется наружу, преобразовав и быт, и психологию, и «слишком личные» лирические высказывания. Наоборот, писатель, подчинившийся хотя бы бессознательно (ибо заразительна сама атмосфера) метафизическому заказу, поневоле должен нажимать на педаль, кричать о «самом важном», порою — и даже часто — им самим, на собственном опыте не пережитом. Необходимость эта вполне ясна: ведь никакого другого способа прикоснуться к духовности, убедить себя самого и других в своей причастности к ней,

взять, так сказать, «патент на благородство» — у него нет. Оговоримся снова: не все, подверженные этому недугу, лишены подлинного переживания, многие и впрямь одарены метафизическим чутьем и слухом, не говоря уже о художественном таланте. Чистый тип писателя, принявшего заказ вполне «на веру», так же исключителен, как и всякий другой чистый тип. Но и человек, одаренный духовно, может быть даже обладающий особой мистической «музыкальностью» и прошедший известный, порою по-своему значительный опыт, может в какой-то момент поддаться искушению обезопасить свой путь и привести свое переживание к готовому ответу, априорно данному — и потому отрадному для него, даже в безнадежности, — решению.

В этом, конечно, все дело — собственный метафизический опыт никогда не предопределен — в нашем земном плане, конечно. Всякий, искренне и до конца искавший реального выхода, держит, подобно Паскалю, пари, цена которого — бессмертие, блаженство, свет. Для каждого искателя в отдельности решение остается скрытым до собственного его преображения, хотя бы частично, — и приходит он к нему всегда своим, неповторимым, ни на какой другой полностью не похожим путем. Подчиняясь «заказу» — веянию, моде, самовнушению, он от этой линии наибольшего сопротивления отказывается, выходит на чужую, до него проторенную дорожку, по которой ему идти не суждено, на которой он неминуемо заблудится. То, что кажется ему решением, на самом деле отводит его от цели на далекое расстояние, иногда навеки закрывает ему возможность найти ее. Духовный путь искажен, и слова о нем не убеждают, не звучат — не вполне звучат, во всяком случае.

Какие же готовые ответы внушил нашим эмигрантским писателям «метафизический заказ», какие трафаретные, условные решения приняли они или принимают за «глаголы, жгущие сердца», за паскалевские «слезы радости» или за тютчевские жуткие прозрения? Их несколько — причем все такие трафареты, повторяем, не у нас в эмиграции созданы, в любой стране и в любую эпоху действовал их соблазн, только в наших условиях, когда самая жажда «преображения» обострилась, и соблазн этот действует сильнее и

разрушительнее. Кроме того, каждый трафарет воспринимается любым из его носителей несколько по-иному, в меру его личной значительности, которую он принижает и искажает, но все же не уничтожает. Мы можем таким образом наметить лишь в общих чертах основные типы априорных шаблонов, особенно для эмигрантской литературы характерных. Любопытно, что в этом отношении к одному типу могут быть отнесены порою авторы, друг на друга не всегда похожие, принадлежащие к разным поколениям и направлениям и пишущие в различных жанрах. Действительно, «заказ», как и реальный опыт, может выразиться в любых формах: в виде непосредственного высказывания — в стихах, психологических очерках, личных исповедях, — в виде философской системы или ее попытки, наконец, в форме беллетристической, выливаясь в жизненный опыт вымышленных и полувывмышленных героев.

Еще одно замечание — в скобках. Кратко, по необходимости, определяя основные темы «заказов», я должен, чтобы не быть голословным, сослаться на примеры, не всегда равноценные, назвать имена, друг другу не равные! Но ссылки и упоминания не означают окончательного суждения о таланте и даже достижениях того или иного писателя. «Заказ» прорывается иногда у авторов, многое нам давшим и немало обещающих. Конечно, он искажает и снижает потенциальную их ценность, но это не значит, что ценность их потеряна. О каждом из них можно говорить в отдельности и во многих других разрезах. Сейчас я иллюстрирую свои положения — а не пишу критическую статью о том или ином авторе.

Путь метафизики страшен. Если он иногда и приводит к радости и блаженству — если он и ведет к ним в окончательном счете, — то проходит он через бездны сомнений, мучений и отчаяния. Все постоянно «пронзенные духовно» творцы оставляли нам об этом жесткие напоминания. «Le silence éternel de ces espaces infinis m'ef-fraie»...⁴ «Соотечественники, страшно... стонет весь умирающий состав мой...» «И с отвращением читая жизнь мою, я трепещу и проклиная, — И горько жалуюсь, и горько слезы лью». К этим трем цитатам можно бы прибавить немало других. Но осознание «жуткости», может быть, даже и есть первый су-

щественный этап «искателя». Состояния отчаянья, безвыходности — наиболее правдоподобны для человека, «свершающего свой подвиг бесполезный». Им-то и воспользовались прежде всего наши эмигранты-«метафизики», его-то и превратили в один из самых характерных «заказов». Разница с безнадежностью алчущей, однако, огромная: Паскаль, Гоголь, Тютчев и другие им подобные никогда не могли примириться с безнадежностью. «Разве можно об этом говорить радостно? И разве, наоборот, не следует об этом нам говорить с печалью, как о самой печальной вещи на свете?» Именно поэтому пресловутые «бездны» и оставались для них страшными. «О, если б знали, дети, вы, холод и мрак грядущих дней»⁵. Метафизический заказ, прежде всего, обескровил, обезвредил этот ужас. Вот почему многие наши писатели приняли отчаянье, как символ веры, и всякую возможность выхода из него, всякую надежду оттолкнули как компромисс — тогда как именно такое примирение и явилось «утешительным» компромиссом. Об этом явлении много писалось в связи с «Числами» и выбранным ими направлением. Но и до сих пор многое из сказанного тогда остается в силе. Разве не характерен этот вид «заказа» для целого ряда наших поэтов, более или менее из «Чисел» вышедших, с этой атмосферой связанных? И разве Г. Адамович во многих своих статьях не был как бы идеологом такого, якобы бескомпромиссного, подхода?

Однако жить в отчаянье и скрежетать зубами, хотя бы и самоупоенным, долго нельзя. Ведь те большие художники, которым было не суждено преодолеть свою безысходность, «держались не ею, а силою своего сопротивления ей, напряженной надеждой наперекор всему». Выход безвыходности всех эмигрантских писателей удовлетворить не мог. И тут-то появился новый вид заказа, так сказать оптимистический. Всякий человек, верующий в духовную цель жизни, не может также не надеяться на «преображение». Но подлинное преображение сохраняет в себе элементы пережитой трагедии. Преображение же в большей или меньшей степени заказанное, т. е. предвосхищенное без соответствующего опыта, трагичности лишено, как и заказ «трагический» лишен надежды. Ни для

кого не секрет, что за последние годы наша литература загружена «религиозными обращениями», далеко не всегда звучащими полноценно и убедительно. Мы не спорим, что человечески иные из авторов (хотя и не все они) религиозный кризис и впрямь пережили, — но творчески он оказался лишен тех личных, неповторимых ноток, которым веришь безусловно. Это тоже не только наше эмигрантское явление. Разве во французской поэзии наряду с верленовской «Sagesse»⁶ не существует в общем не звучащий католицизм Клоделя, в жизни несомненно соответствующий переживанию неподдельному? Нам кажется, что нечто подобное происходит и с некоторыми стихами Вячеслава Иванова и со многими стихами других, менее прославленных авторов (укажем хотя бы книгу стихов матери Марии). Параллельный, пусть по-своему искренний заказ, есть и во многих критических или эссеистических книгах и статьях (стоит посмотреть «Новый Град», или статьи И. А. Ильина, или книги К. В. Мочульского о Гоголе и о Соловьеве). В беллетристике такое «догматическое» обращение заметно у Б. К. Зайцева, у которого «разрешения» неизбежно удаются куда меньше, чем «намекы и прозренья», и у И. С. Шмелева, окрашивающего свое православие в темы бытовые, и у других, более мелких писателей.

Эмигрантское поколение прозаиков тоже не лишено этой тенденции. Характерны, например, некоторые повести Яновского, заставляющего пережить религиозный кризис хотя бы <нрзб.>, совсем к нему не подготовленного своей прошлой жизнью. Более убедительна его попытка в романе «Любовь вторая»⁷, героиня которого действительно идет путем духовного обнищания, потери себя к некому обретению. Но насколько уродливы ее «промежуточные» этапы, настолько же неорганично само ее обращение: дело не в чисто художественной неудаче замысла, а в том же желании во что бы то ни стало довести дело до метафизически благополучного конца. Все же у Яновского в его «заказе» звучат живые нотки личного опыта. Зато последний роман Шаршуна, «Заячье сердце»⁸, представляет собой почти чистый образ «метафизического заказа». Духовный путь его героя нам, собственно говоря, даже не показан, о нем автор

предоставляет нам догадываться за почти протокольной записью внешних поступков. Из этих элементов религиозный кризис возникнуть, конечно, не мог, и вехи «обращения» Берлогина описаны также внешне: мы априорно должны верить в действие на его душу некой антропософской книги, описывающей «Парад архангела Михаила» (в этой главе приведены отрывочные цитаты из самой книги, не связанные одна с другой и с повествованием). После нескольких новых глав, ни о каких тайных учениях не говорящих, мы узнаем в заключении, что председательница одного собрания посвятила Берлогина в мудрость, «рекомендуя мужество, непреклонность, усердие, говоря об усилении культа архея Михаила, об установлении Михалиад». Объяснений никаких не дается, но надо верить, что Берлогина посетил экстаз. Так автор почти притянул за волосы «исцеление» своего героя во исполнение бессознательно воспринятого заказа *ad maiorem Dei gloriam*⁹ доктора Штейнера.

Примеры можно было бы продолжить — мы взяли лишь самые нас поразившие. Да и не в этих отдельных случаях дело. Существенно то, как искажается в эмигрантской литературе то метафизическое стремление, та духовная тревога, которые многим ее представителям, без сомнения, свойственны. Это не значит, что в зарубежье не было создано ничего подлинно значительного. Кое-кто сумел отстоять свой личный путь, пусть не приведший пока к цели, свой собственный опыт, пусть еще не полный. Возможно, что и те, кто как-нибудь заказу поддались, им не будут навсегда подавлены и найдут свою дорогу или тропинку. Но именно потому, что в возможности нашей литературы я верю, я счел нужным поговорить об одной из самых страшных опасностей, подстерегающих ее в самой глубокой и серьезной ее плоскости.

¹ Статья из архива М. Стравинской (1937).

² См.: [Степун]. «Новый Град» — религиозно-политический журнал, выходил в Париже с 1931 по 1939 год. Создателями и редакторами «Нового града» были виднейшие деятели русской эмиграции: христианский богослов и публицист Георгий Федотов, философ Федор Степун и объединитель творческих сил русской эмиграции Илья Бунаков-Фондаминский.

³ См.: [Терапиано].

⁴ «Вечное безмолвие этих бесконечных пространств меня пугает» [Паскаль: 137].

⁵ Цитируются строки стихотворения А. Блока «Голос из хора» (1914).

⁶ «Мудрость» (1880) — название книги стихов Поля Верлена.

⁷ См.: [Яновский].

⁸ См.: [Шаршун].

⁹ К вящей славе Божией (*лат.*).

СУДЬБА РОМАНА¹

Можно с уверенностью сказать, что одно из самых характерных явлений в современной литературе — кризис, претерпеваемый романом. Кризис настолько серьезный и значительный, а главное — столь длительный, что не раз уже говорилось и писалось о «смерти романа». Конечно, это не отражается на низшей или даже средней «продукции», всегда черпавшей материал — и тематический, и формальный — из запасов прошлого. Количество детективных, или легких любовных, или даже непритязательных романов, выходящих ежедневно на всех языках мира, отнюдь не уменьшается, так что любители вагонного или просто занимательного чтения ни о каком кризисе и не подозревают. Но он и не должен отражаться на количестве (зависящем от книжного рынка, отнюдь не от художественных условий), а лишь на качестве; и то только на вершинах литературы, в лучшем случае — во втором ее слое.

Это не значит, что больше не появляются отдельные хорошие и даже замечательные романы: кризис жанра — не кризис талантов. В любой литературе и сейчас имеются романисты первоклассные, обладающие большим художественным дарованием и подлинным внутренним содержанием, безукоризненно владеющие беллетристическим мастерством. Но именно в их мастерстве трещина особенно заметна, и не случайно Франсуа Мориак, один из лучших французских романистов нашего времени, пишет в книге «Романист и его герои», что формы больших мастеров прошлого — Бальзака, Флобера, Толстого, Пруста — уже исчер-

паны и никого больше не удовлетворяют. Попытки гальванизировать эти формы — почти обречены на неудачу, и сам Мориак — явное тому доказательство. Даже в самых удачных его романах что-то в этом отношении неблагополучно, а в последних его книгах появилась какая-то формальная вялость, резко не вяжущаяся с его душевной страстностью и динамикой. Но и поиски нового — в чисто формальном плане — пока ничего определенного не дали: опыты Виргинии Вульф, Джойса, Кафки, Селина так и остались опытами, а если иногда удачами, то в лично творческой области и для других авторов неприменимыми и бесплодными. Все это особенно заметно и болезненно переживается во Франции, ибо Франция в течение всего прошлого и начала нашего века была страной романа по преимуществу, да и теперь еще, по старой памяти, продолжает быть главным поставщиком романической литературы.

Однако надо ли заключить из всего этого, что роман — действительно отживший жанр, который надо с почестями похоронить, чтобы обратиться к другим, например к эссеизму, ставшему сейчас, опять-таки в первую очередь во Франции, во главу угла. Думаю, что такое заключение было бы по меньшей мере поспешным, а скорее всего, и в основе своей неправильным. Конечно, к появлению и развитию эссеизма надо отнестись с максимальным вниманием (в частности, нам, русским, у которых эссеистов почти нет, и самый вид этот еще не получил полного признания — ведь у нас нет даже своего слова для его обозначения). Но появление нового не уничтожает автоматически старое. Роман еще жив и умирать определенно не хочет. Приведу несколько доказательств. Во-первых, само стремление писателей именно к этому жанру свидетельствует о живой романической потребности; затем, хотя в виде редчайших исключений, но и во французской литературе последних лет есть романы, в которых как-то чудом трещина срослась и которые как бы возвращают (пусть лишь потенциально) роману его целостность и гармоничность, — таковы, например, некоторые романы Дюамеля. Наконец, главное и решительное доказательство — английская литература. Она идет своим путем, органическая и непрерывная, и ведущий элемент в ней все-таки — роман. Дело не в том, что у нее есть плея-

да отдельных замечательных романистов, а в том, что поток романической реки не разбился на отдельные индивидуальные ручейки, а стремится вперед по своему большому руслу, даже почти не обмелевшему. Каждый писатель сам по себе — одно из течений этой полноводной реки, но течение, сливающееся с другими и не замедляющее общего движения. Любопытно отметить, что те английские романисты, которые, как Джойс, подтверждают французское и общеевропейское правило, — в Англии как раз исключение. Сослаться же как на доказательства «кризиса» на Лоуренса, или Честертона, или Чарльза Моргана — нельзя. Скорее, они доказательства преодоления кризиса, который на них, естественно, сказался (иначе они в современности просто не существовали бы), но из которого они нашли или хотя бы наметили выход.

* * *

В чем же состоит этот выход? И в чем заключается самый кризис? Мне думается, что это — всего лишь один из этапов (пусть очень существенный) развития романа, не вчера начавшегося и еще далеко не законченного. Развитие это никогда не было равномерным, эволюционным в течение долгого времени; оно шло толчками, порою очень мучительными и если менее заметными, чем теперешние, то в силу, может быть, общего духовного кризиса современности и обостренного в наши дни критического сознания. Проследим вкратце пройденные романом этапы.

Первый этап, говоря обще, был этапом авантурным в подлинном смысле этого слова, т. е. этапом приключений, внешнего действия, интриги по преимуществу. «Роман есть жизнеописание одного или нескольких героев» — учит нас теория словесности. Может быть, больше, чем когда-либо, он был жизнеописанием именно в тот, самый длительный период своего существования. Герой был объектом, описываемым со стороны. Конечно, роман никогда не сводился только к внешней интриге. Он всегда был связан с элементами психологическими, бытовыми, социальными, философскими. Но окрашивала жанр все же сторона авантурная. Разве «Дон Кихот», или «Жиль Блас», или романы

Вольтера — не авантюрные прежде всего (что никак не снижает их достоинств)? Разве даже «Манон Леско» не пропитан авантюрностью? И, право, предки «психологического романа» — Стерн и Ричардсон — видели в психологии своих героев главным образом элементы интриги.

Романтизм разбил какие-то рамки восприятия мира и жизни. Изменился и герой романа, и самое требование, предъявляемое к роману. Он перестал быть только жизнеописанием, а стал также жизнеистолкованием. Главный элемент не исчез — мы знаем, что и Бальзак, и Диккенс, и Достоевский в значительной степени «авантюرنы». Но в свете нового сознания гораздо большее значение приобрели те элементы, которые раньше были лишь фоном или деталями. Сам герой потерял тот исключительный интерес, который он вызывал. Центр тяжести перенесся на жизнь вообще во всех ее проявлениях. Самое значительное течение этого времени может быть определено именами Бальзака, Стендаля и Толстого, сущность его выразил последний в «Севастопольских рассказах»: «Мой герой — правда»². В этом течении жизнеистолкование приобрело основную роль в романе. Надо, однако, сразу же сказать, что эта линия романа в то время потерпела определенную неудачу. Бальзак сам неудачник, хотя и гениальный: ведь создал он не мистическую «Человеческую комедию», как того хотел, а лишь ряд бытовых романов с философской окраской. Удачи Стендаля в «Красном и черном» и Толстого в «Войне и мире» не имели прямых последствий. Общий поток прошел мимо них.

«Мой герой — правда». Большинство поняло этот призыв как стремление к неприкрашенной, непретворенной земной реальности. Отсюда расцвет реалистического романа, предельным выражением которого (как всегда перерастающим свое задание) был Флобер, а явным искажением — Эмиль Золя и вообще натуралисты. В их романах правда была заменена внешним правдоподобием, творчество — копированием с натуры, фотографией. Первую роль в романе стал играть быт, сквозь который далеко не всегда просвечивало бытие.

Реакцией на этот «бытовизм» (впрочем, хронологически с ним совпавшей) было зарождение романа психологического, возврат к герою и его жизни, но уже не фактической,

а душевной. Этот роман, доживший до последнего времени и при кризисе которого мы присутствуем, шел двумя волнами, каждой из которых соответствовал свой большой мастер: для первой волны — Достоевский, для второй — предельно аналитической — Пруст (не стоит повторять, что гениальный и даже просто подлинный писатель всегда перерастает «направление» и что ни Достоевский не исчерпывается «душевностью», ни Пруст — самоанализом, но сейчас речь идет не об отдельных творцах, а об общем течении романа). Как противодействие общественно-бытовой школы, от которой они отталкивались, романисты-психологи стали предельными индивидуалистами, для которых человек всегда был выше окружающей его среды, даже если в борьбе с нею был обречен на гибель. Индивидуализм и психологизм сами по себе, вероятно, явления положительные; в литературу они, во всяком случае, внесли много ценного, приблизили ее к некой духовной сущности. Но постепенно из формы выражения, за которой скрывалось онтологическое содержание, психологизм стал самоцелью. И надо сказать правду: именно гипертрофия психологии вызвала современный кризис, ибо психологические тонкости перестали удовлетворять сами по себе. Поиски формальные, таким образом, разрешить вопрос не могут. Новые формы могут появиться лишь при новом мировосприятии. Уже при жизни Пруста эта недостаточность психологизма давала себя чувствовать; и сознательный отход от него в сторону социальную одного из последних мастеров психологического романа — Андре Жида — сам по себе очень показателен. Герой-индивидуум снова перестал быть в центре внимания, и снова «герой мой — правда» стал лозунгом современного романиста. Не случайно имя Толстого упоминается и Мориак, и Дюамелем, и английскими писателями, когда они говорят о судьбе романа. Не случайно увлечение большими полотнами, «романами-потоками», образцом которых (пусть бессознательно) является «Война и мир». Но понятие «правды», как и во времена натуралистов, слишком часто толкуется чересчур буквально. И, конечно, разнообразные «человеческие документы» — от Ремарка до Селина — никакого пути не открыли и лишь показали новую опасность, грозящую роману, новый тупик.

Многие романисты это чувствуют и сознают. Дюамель в «Трактате о вымышленных воспоминаниях» предупреждает, что «фактическая правда» в искусстве никогда правдивой не оказывалась. Важна и необходима другая, «поэтическая или человеческая правда», т. е. некая глубокая сущность, постигаемая в литературе очень часто именно через вымысел. Оскуднение вымысла вместе с избытком психологизма и представляет собой главный дефект современных романистов. Подлинная правда может открыться даже в ирреальности, в фантастике. Очень любопытен возврат к фантастической линии, к Эдгару По, в свое время стоявшему в стороне от признанной литературы. Теперь он считается по праву корифеем и провозвестником. Правда, фантастика особых плодов в современной беллетристике не дала (если не считать «Большого Мона» Алена Фурнье и «Испорченных детей» Кокто). Она даже сама порою представляет как бы искажение литературы, вырождается в «душевного Жюль Верна». Но роль ее, конечно, еще не исчерпана, и внимание она вызывает вполне законное.

Второе лицо того же явления: реакция на индивидуализм снова повернула роман в сторону общественности, на этот раз не с бытовой, а с чисто социальной точки зрения. Современные социальные сдвиги, рост коллективизма, переоценка роли личности в общественной жизни как будто подсказывают, что именно этот путь — правильный. Отсюда — поворот Жида, увлечение Мальро и др. французских романистов коммунизмом или Антонио Анданте — фашизмом. Но если смотреть на литературу с человеческой и художественной стороны, надо сделать вывод, что социальные учения роману на пользу не пошли. Не говоря уже о советской литературе с ее «заказом», никаких удач на этом пути не видно. Отказ от личности в литературе и творчестве духовном невозможен. Преодоление индивидуализма возможно лишь в раскрытии иной, более глубокой личности, в стремлении к онтологической сущности в духовном, а не душевном искании.

Это понял Дюамель, отошедший от «социализма в литературе» и дающий ныне в «Хронике Паскье», так сказать, духовную биографию своего героя. Это в особенности поня-

ли англичане. Вот почему у них «кризис романа» если и не преодолен, то превзойден. Романы Честертона, Мориса Беринга, отчасти Гексли и многих других, но особенно «Источник» Чарльза Моргана — первые вехи на этом пути. Мориак как-то написал слово «*échappement*», т. е. бегство и освобождение. Это стремление к духовному освобождению становится сейчас основной темой и основным двигателем романа. По отношению к нему распределяются все остальные его элементы: фабула, психология, быт и социальные тенденции. Симптоматичен поворот многих писателей к религии, хотя выводить тождество между религиозным путем и духовным творчеством в литературе рискованно. Мориак, явный католик, в окончательном счете выхода не нашел, а Морган, в романе которого религиозных мотивов нет, в каком-то смысле вырвался, освободился. Вообще, может быть, и важнее поставить вопрос, чем найти его разрешение. Конечно, основной вопрос — смысл человеческой жизни — всегда был в литературе тем же. Современному роману нужно сознательно и по-новому, с «новым трепетом» поставить его. Тогда найдутся и соответствующие переживанию формы и восстановится нарушенная творческая цельность.

¹ Статья была опубликована: [Мандельштам], печатается по архиву М. Стравинской.

² В оригинале так: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда».

ЛЮБОВЬ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ¹

В интереснейшей книге французского писателя Жака Шардонна «Любовь гораздо больше любви» есть любопытное заявление, очень сильное и правильное по существу, но производящее на первый взгляд впечатление парадоксальности. Согласно Шардонну, наше отношение к любви в основе своей отлично от представления о ней людей XIX ве-

ка и любой другой эпохи; более того, изменилась сама любовь. Эту перемену Шардонн даже считал показателем того, что наше время духовно живо, ибо только собственный, неповторимый подход к любви — признак подлинной культуры («наряду с чувством чести и художественной прозой» — объясняет писатель).

Как любовь меняется! — хочется воскликнуть, прочитав этот отрывок. Любовь, т. е. самое вечное и неизменное человеческое чувство! Но что же тогда незыблемо и постоянно в мире? Достаточно с нас перемен в плоскости научной, философской и политической — пусть хоть любовь останется той, какой она была. «Есть прямое благо: сочетание двух душ». Какой же еще любви искать? Некоторые — довольно многочисленные скептики — даже скажут, наверно, что если перемены произошли, то виной тому лишь моральное падение и распущенность нравов наших современников, — и ссылаются на несколько романов, имевших скандальный успех благодаря откровенности описаний, в частности на злосчастную книгу Лоуренса «Любовник лэди Четтерлей».

Такой взгляд, однако, не выдерживает сколько-нибудь углубленного и наблюдательного рассмотрения. Правы эти моралисты только в методе: действительно, судить о произошедших изменениях лучше не по одному лишь своему ограниченному опыту, а по отражению его в литературе, в первую очередь — по роману. Во всем остальном они ошибаются. Прежде всего — относительно самой возможности перемен: конечно, в каком-то разрезе любовь неизменна и всегда остается самой собою. Но все-таки это чувство человеческое, а природа человека эволюционирует (что еще не означает, конечно, прогресса). Человек прошлого века любил не так, как древний эллин или средневековый рыцарь. Естественно, что наш современник любит иначе, чем поэт эпохи романтизма или герой Тургенева. То, что иным, воспитанным еще целиком на прошлом, кажется снижением, часто есть просто новая форма или новое сознание вечной сущности. Кстати, так ли уж нецеломудренна современная литература в подходе к любви: Лоуренс — отнюдь не самый характерный для наших дней писатель, «Любовник» был из неудачников, и

также был его быт, да и в нем «откровенность» сосуществует с морализирующим пуританизмом. Кроме того, литература никогда не замыкалась в области условной морали, и видеть реальность еще не означает низменно чувствовать. Боюсь, что таких неприкрытых чувственных описаний, как в романах Золя и Мопассана, у Лоуренса не найти, да и падение Эммы Бовари, хотя оно и произошло в экипаже с опущенными шторами, описано Флобером куда более плотски, чем любой соответствующий эпизод в книгах нынешних романистов. Важно не то, касается ли писатель физической стороны — да как еще не коснуться! — а то его устремление, которое заставило его к этой стороне приблизиться. В первые годы начала войны, действительно, можно было наблюдать известный «разум воображения», ограничивающийся собою. Но за последние десять-четырнадцать лет в европейской литературе, если оставаться в пределах постоянно художественных ее проявлений, а не спускаться в бульварщину — пускай не прикрывающуюся громкими именами, появляется столь явный поток целомудренности, какого уже давно не было.

Повторяю, дело не в закрывании глаз на реальность, не в обходе молчанием чувственного элемента в любви, а в том, какое значение придают чувственности современные романисты. Вспоминая все лучшие произведения английских, французских и немецких писателей за эти годы, я ни в одном из них не вижу стремления к так называемому «жестокému реализму», то есть изображению отвратительных черт физической любви, будь то с долею осуждения или самоуспокоения, исключение, пожалуй, только одно: некоторые сцены из «Смерть в кредит» Селина. Но, по существу, последнего любовь вообще не интересует, кроме того, его ситуации трудно принять за действительное воспроизведение жизни. У других же авторов частые осуждения чувственности слышатся нередко — например, у католических романистов типа Мориака и Жуандо, или у английских романистов (например, Розамунды Леман), или у швейцарца Рамюза. Но и тогда чувственность представляется нам пускай враждебной, но духовной силой. Вообще, телесное влечение героев современного романа одухотворено. Большей частью

писатель не делает разницы между «сочетанием двух душ» и физическим завершением любви. В плотском слиянии видит он выражение единой и подлинной любви. Тот же Мориак не отрицает этого, хотя порою дает понять, что человеческая любовь заблудилась и не находит своего большого русла. Многие же другие — Шардонн, Монтерлан, Каросса, Цвейг — именно в момент телесного влечения различают возможность наибольшего прорыва в духовную реальность, особенно же заметно это у англичан: трудно представить себе более одухотворенных описаний того, что принято называть «падением», чем в «Цветочнице» Мориака, «Эс» Беринга, «Ричард Курт» Хадсона.

Порою романисты настаивают на чувственных проявлениях любви именно потому, что считают их ближе к тайной цели этого чувства, чем психологические изгибы, подавляющие духовное стремление душевным самоутверждением. В таком «антипсихологизме» — вторая отличительная черта современного любовного романа. Дальше всех в этом отношении пошел Монтерлан, объявивший в лице Костольса, героя «Девушек», форменную войну психологизму, который он называет «кошачьей бурей», что, впрочем, не помешало ему показать себя наблюдательным психологом. Подобную же тенденцию можно различить и у Жуандо, и у некоторых других французских писателей. Наоборот, англичане, а из французов Шардонн, от психологии на словах не отказываются; однако и они ведут с нею известную борьбу, стараясь не дать ей первенствующей роли и отводя ей в любви пусть и почетное, но все же служебное назначение.

Вообще, частные случаи, так сказать, разновидности любви, обусловленные психологическими особенностями, интересуют современных писателей меньше, чем то общее любовное начало, которое их объединяет. Описывают они не столько душевные переживания данного героя и данной героини, сколько общее взаимоприятие Адама и Евы, изначальной мужеженовой четы. Присутствие в их романах этой темы дало возможность критику Андре Руссо объединить в одной книге «Потерянный рай» — с большим или меньшим основанием — очерки о творчестве таких различных писателей, как Колетт, Жи-

роду и Шардонн. У последнего тема четы, как бы замкнутой в себе и чуждой всему остальному миру, проходит красной чертой через все книги. К Шардонну примыкает и любопытный писатель Марсель Арлан. Но, может быть, отчетливее всего выражена тема «рая вдвоем» — рая, впрочем, совсем не безоблачного — в прекрасном романе Рамюза, так и называемом «Адам и Ева». Рамюзу же принадлежит исчерпывающее определение вечной четы, в котором «один и один перестают быть двумя, но остаются единицей». Это обостренное внимание к судьбе любовной пары в различной степени притяжения или отталкивания составляющих ее «элементов» вплотную подводит романистов к проблемам брака. Шардонн в уже упомянутой в начале статьи книге подчеркивает, что современная литература воспринимает любовь почти исключительно в браке. В этом видит он даже основное отличие ее от романа XIX века.

Действительно, последний был по преимуществу романом адюльтера: герои Бальзака, Флобера, Стендаля вступали в брак почти исключительно по расчету — денежному, сознательному и т. д. Любовные же эпизоды разыгрывались на стороне. Что «общего между браком и любовью» — повторяли они вопрос мольеровского Журдена. Современные романисты большей частью возвращают любовь к семейному очагу, правда далеко не всегда официальному, но это уже подробность. Во всяком случае, речь идет почти всегда о действительном сожительстве, а не о любовном приключении. Примером могут служить все романы Шардонна; «Господин Годо» и «Семейная хроника» Жуандо; «Брачная любовь» Лакретелля; «Доктор Гион» Кароссы; «Спаркенбрук» Моргана; «Джоан и Дарби» («Дарби и Джоан») Бэринга (Баринга) и многие другие. Даже те писатели, которые относятся к браку с подозрением или отвращением, проблемой его все же задеты. Например, тот же Жуандо или Монтерлан. Герой «Девушек» живет, в конце концов, только мыслями о женитьбе, хотя и боится этого «лишения свободы» и даже доходит до сравнения брака с лирическим чудовищем «гиппографом». Надо все же отметить, что и Монтерлан, и Жуандо не принимают брака не из-за любовной его сущности, а потому, что в нем присутствует элемент социальный. Это отталкивание от общественной условно-

сти не менее показательно, чем отталкивание от психологизма. Даже Шардонн его испытывает, хотя тут же оговаривается: «Можно представить себе совсем другое общество, чем наше, и в нем будет существовать семья. Этого хочет любовь, которой нужна длительность».

Представление о длительном, постепенном раскрытии любви надо связать с отношением к любви как к новому ответственному делу, в том наше время также отличается от многих эпох — впрочем, меньше всего от XIX века. Зато в классическую эпоху к любви относились как к развлечению подчас лучшие люди. «Любовь — удовольствие, а честь — долг», — писал Корнель. Кто из наших современников полностью может принять эту формулу? Герой Монтерлана больше других хотел бы казаться в любви «бонвиваном», но и он, в сущности, тратит на поиски любви всю жизнь. Шардонн же прямо признается: «Только любовь была большим делом в моей жизни». Очень похожую фразу произносит и один из героев «Хроники Паскье» Дюамеля, хотя последний далеко не самый одержимый любовной темой современный писатель. Что касается английских романистов, то любовь поглощает их героев полностью: более важного дела не открыли ни Льюис Алисон², ни Спаркенбрук³ у Моргана, ни Ричард Курт у Хадсона, ни Кэрол Кеногрив у Бэринга, ни даже столь интеллектуальные герои Гексли. Многие из них кроме поисков любви вообще ничем не занимаются, но были бы искренне удивлены, если бы их сочли за бездельников. Так наш Обломов на подслушанный в театре вопрос «Что он делает?» — про себя отвечает: «Как что делаю? Люблю Ольгу».

В чем же заключается это любовное дело? Прямого ответа, конечно же, не дает ни один романист нашего времени. Больше того, те, кто в упор этот вопрос разрешают, теряют в этот момент значительную долю своей убедительности. Одно лишь несомненно: любовь для них никогда не ограничивается своим непосредственным объектом, что ни в коей мере не отменяет его личной исключительности и единственности. И все же сквозь любимого или любимую чувство направлено дальше — к самому источнику любви, в область метафизическую. «Любовь гораздо больше любви», — восклицает Шардонн. Мориак и другие католики

считают нашу земную любовь обреченной именно потому, что она обращена только к отражению вечного объекта любви, т. е. Бога. Монтерлан не раз пишет, что хочет очистить свою любовь от всего случайного и наносного. Англичане гораздо менее склонны к выводам и указаниям, чем французы, но и в их романах моменты любовной полноты всегда открывают иную реальность, чем та, которую обычно видит их герой. «Источник» Моргана, может быть, наиболее углубленное выражение этого подхода к любви. Только любовь дает Алисону ту возможность, которую он не нашел ни в действии, ни в созерцании, — «идя от внешних проявлений, достигнуть той страсти и той силы, источник коих в глубинах души». Состояние это Алисон сравнивает с неподвижностью оси во время вращения колеса. Самое, однако, унылое, что любовь его одновременно остается любовью к конкретной женщине, Юлии. «Страсть оставалась, но без присущего ей исступления». Опыт Алисона, таким образом, отнюдь не отвлеченный, не схематический, а реальный жизненный опыт любовника; только у Алисона (или у Моргана) хватило силы не остановиться где-то посреди дороги, а дойти до некоего эмоционального завершения, о котором большинство лишь смутно догадывается.

¹ Статья из архива М. Стравинской (вероятно, 1937).

² Льюис Алисон — герой романа Ч. Моргана «Источник» (1932).

³ Лорд Спаркенбрук — герой романа Ч. Моргана «Спаркенбрук» (1936).

Публикация и примечания Елены ДУБРОВИНОЙ

Литература

Мандельштам Ю. Судьба романа // Возрождение. 1936. 29 августа.

Паскаль Б. Мысли / Перевод с франц., вступ. ст., коммент. Ю. Гинзбург. М.: Изд. имени Сабашниковых, 1995.

Степун Ф. А. Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый Град. 1935. № 10. С. 12–28.

Терапиано Юрий. Человек 30-х годов // Числа (Париж). 1933. № 7/8. С. 210–212.

Шаршун Сергей. Заячье сердце: лирическая повесть. Париж, 1937.

Яновский Василий. Любовь вторая: Парижская повесть. Париж: Объединение писателей в Париже, 1935.

Bibliography

Mandelstamm Y. Sud'ba romana [The Destiny of the Novel] // Vozrozhdenie. 29 August, 1936.

Pascal B. Mysli [Thoughts] / Translated from French, foreword, comments by Y. Ginsburg. Moscow: Izd. imeni Sabashnikovykh, 1995.

Sharshun Sergey. Zayachie serdtse: liricheskaya povest' [A Cowardly Heart: A Lyrical Story]. Paris, 1937.

Stepun F. A. Porevolutsionnoe soznanie i zadacha emigrantskoy literatury [Post-Revolutionary Consciousness and the Purpose of Émigré Literature] // Noviy Grad. 1935. Issue 10. P. 12–28.

Terapiano Yuri. Chelovek 30-kh godov [The Man of the 1930s] // Chisla (Paris). 1933. Issue 7/8. P. 210–212.

Yanovsky Vasily. Lyubov' vtoraya: Parizhskaya povest' [The Second Love: A Paris Story]. Paris: Obyedinenie pisateley v Parizhe, 1935.

Книжный разворот

Ю. Г. Фридштейн. Узкий круг. М.: Бослен, 2016. 224 с.;
Ю. Г. Фридштейн. Пятая книга. М.: Бослен, 2014. 272 с.;
Ю. Г. Фридштейн. Продолжение театрального сюжета. М.: РАСН, 2008. 292 с.

Мое знакомство с книгами Юрия Фридштейна началось с «Продолжения театрального сюжета». В аннотации отмечено, что это третья книга статей, рецензий, интервью, бесед театрального критика (до нее вышли «Спектакль — любовь моя» 2004 года и «Профессия: критик» 2005-го). Тон задает первый раздел — «Под знаком Эфроса», далее «Разговорчики...», и первый из «разговорчиков» — «Идиллия за “круглым столом”»: в дискуссии принимают участие пять человек. Начинает рассказ Татьяна Осколкова.

В середине 90-х в рамках фестиваля «Золотая маска» Татьяна с Сашей Дагдейл решили пригласить в Россию Грэма Уайбрау, завлита лондонского театра «Ройял Корт», колыбели английской «новой драмы». Огромную по тем временам компанию драматургов и режиссеров (собрались человек сто) в течение часа (гробовой тишины) Уайбрау посвятил в то, как устроен их театр. Богом в «Ройял Корт» является драматург. Доблесть режиссера — показать его видение и понимание. Участие драматурга в репетициях не факультативно — прописано в контракте, и он должен на каждой репетиции слушать звучание текста со сцены. Без его разрешения нельзя изменить ни слова. Спектакль должен «попасть с ним в одну струю, в одну тональность» (с. 20). При постановке «Снов» Ивана Вырыпаева Деклан Доннеллан, режиссер с мировым именем и колоссальным опытом, внимательно слушал тогда начинавшего скромного мальчика из Иркутска.

Аналогичное почтение к работе драматурга — и в работе переводчика. Первой работой Татьяны Осколковой стала знаменитая ныне предсмертная пьеса Сары Кейн «Психоз. 4: 48». На подготовку к переводу у Татьяны ушел год. Она делала варианты и посылала их в Нью-Йорк. Специально нанятый человек (со знанием русского языка) читал ею наработанное и возвращал обратно — «с кучей замечаний, половина которых не имела ни к чему никакого отношения, зато вторая половина оказалась очень полезной» (с. 21). Через год Татьяна получила право на перевод. Право предоставили, когда убедились, что их устраивает каждое слово, ритм каждого абзаца, протяженность каждой строки. В итоге такой работы переводчик

знает пьесу досконально и на репетициях может быть «почти автором» (хотя в России традиция приглашения автора или переводчика к участию в репетициях отсутствует).

Фридштейн, что характерно для него, готов к всестороннему обсуждению этого факта, способного изменить нашу картину мира. Предоставив возможность высказаться каждому из присутствующих (не торопя и не форсируя создания предельного объема видения), он ставит вопросы «о главном»: «...кто в итоге автор спектакля? И где тот предел, за которым власть автора кончается, и его знание тоже кончается, потому что рождается уже иное произведение, не вполне его» (с. 27). «Представьте: сажаем рядом с собой Шекспира и просим консультировать постановку спектакля “Гамлет”. И был бы на всех режиссеров один “Гамлет”. Скучно... Или Чехов всюду рассылал бы e-mail’ы и факсы с руководящими указаниями относительно “Вишневого сада”. И что?» (с. 27). Здоровый скептицизм Фридштейна всегда позволяет отделять зерна от плевел.

Его опыт и такт спасают любое интервью. Он разговорит самого робкого из начинающих, доброжелательно укажет на то, что интервьюируемый — вне зависимости от возраста — может проглядеть или упустить. Фридштейн любит сущностные вопросы, и от каждого его монолога — диалога — триалога и т. д. остается ощущение света. В им написанном — обогащающие друг друга ироничность и нежность; основательность, скрупулезность и спонтанность, импровизация; ответственность — и легкость бытия. Он моложе молодых — при всей своей зрелости.

Фридштейн своевременно ставит точки или многоточия в конце разговора. Кажется, дискуссии бы еще продолжаться, но он знает, что не нужно стремиться объять необъятное, торопиться вместить слишком многое, и завтра он напишет не менее интересно, чем сегодня.

Кто составил «узкий круг» его книги 2016 года? «Люди, для которых театр — это Театр», «люди моей веры», «мои замечательные друзья» (с. 4): Евгений Любимов, Карен Нерсисян, Геннадий Сайфулин, Владимир Рецептер.

Беседе с Евгением Любимовым предпослан эпиграф из Пушкина, точно отражающий интенции любого из диалогов Фридштейна: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу» (с. 7). Этот разговор о Любимове («О честности актера») продолжен беседой с ним об Ольге Яковлевой. Фридштейн не скрывает, что Яковлева — его «единственный в своем роде театральный камертон, субстанция абсолютная и постоянная» (с. 23). Он много писал о ней и здесь, и вовлекает в разговор ее «верного рыцаря и паладина» (с. 23).

Яковлева для Любимова — «пример абсолютного бесстрашия, при этом полного осознания всего того, что происходит, и все равно — бесстрашия» (с. 37). Казалось бы, слово произнесено («бес-

страшие»), но Фридштейн никогда не спешит закрыть тему — не боится показаться наивным: «И это значит, что так — можно?» Собеседник, как правило, выходит на следующий уровень глубины: «Это значит, что иначе — нельзя. Но надо именно так для того, чтобы что-то *случилось*. Такой подход всегда был трудным, а сегодня он просто убийственный. Однако — что такое: быть хорошим артистом? Вообще — быть артистом?» (с. 37). «А вот правильно уточнил», — продолжит дальнейшее углубление Фридштейн. Удовлетворится он только тогда, когда откроет новое для себя и для других. Любимов сформулирует, что он видит в глазах Яковлевой: «Суть и совесть». «Суть и совесть... — вдумчиво повторит Фридштейн. — Я бы не додумался. Ставим точку» (с. 40).

Как читатель ты настолько наполнен, что не спешишь браться за следующий — столь же отменный раздел «Диалоги с Кареном Нерсисяном». «Старый театр молодого человека» — так Фридштейн обозначает формулу того, что делает в искусстве этот режиссер (с. 41). Его любимый режиссер. Фридштейн присвоил ему высший титул — «наследник Эфроса» (с. 57). О нем, о его прочтении Мольера и Чехова идет разговор.

Геннадий Сайфулин — один из «старейшин» изначальной труппы Эфроса. Он по сей день выходит на сцену Театра на Малой Бронной в качестве актера. «Он — единственный, кто не на словах, а на деле — а также “в очах души своей” — хранит эту память» (с. 73). Его последняя на сегодняшний день режиссерская работа — «Белые ночи» Достоевского — посвящена памяти Анатолия Васильевича. Этот спектакль Сайфулин называет «тихой музыкой» (с. 76). Эфрос любил «тихих актеров» — застенчиво мужественных, воплощающих достоинство и честь. Отмечая, что «сегодня в театре бывают занятные, “вкусные” отдельные моменты», Сайфулин испытывает потребность двигаться «к смыслу, к поэзии, к душевности, к самоотдаче» (с. 79). «Назад к Эфросу» — так обозначает он направление. Четырехтомник Эфроса для него — «очень особенные книжки, настоящая поэзия в прозе на тему театра» (с. 78). Перечитывая их, он не может не тосковать по уровню его осмысления, чувствуя, «какие же мы сейчас примитивные и бедные, и не думаем о том, о чем размышлял Эфрос» (с. 79).

У Фридштейна — большой опыт и ясное видение того, кто есть кто и что есть что. Он показывает, что все «поиски» нынешних «властителей дум» — от неумения, от беспомощности, от оторопи перед наглухо для них закрытым пространством классической литературы. Пространство это никогда их не впустит — с их нечистыми помыслами и грязными руками...» (с. 83). Все чаще испытывая неудовлетворение современным положением дел, Фридштейн не оставляет надежды — продолжает путешествовать «в поисках театра». Ему удастся находить. Он то оказывается на отлич-

ном спектакле Курского драматического театра на гастролях в Москве («В поисках театра. Нашел!»), то обращается к переводам с английского.

В данной книге представлены два перевода: комедия в двух действиях Уилли Рассела «Воспитание Риты» и монолог в двух действиях Энтони Сверлинга «Шлюха из Гарлема».

Уилли Рассел родился в Ливерпуле в 1947 году. Его первая пьеса-триптих «Слепой из Ливерпуля» была показана на фестивале в Эдинбурге в 1972 году. В 1978-м ливерпульский «Плейхаус» представил пьесу «Парни и куколки», центральная героиня которой, Линда, в каком-то смысле стала прообразом Риты. «Воспитание Риты» впервые поставили в 1980 году на малой сцене Королевского шекспировского театра в Лондоне. В тот же сезон пьеса была перенесена на сцену вест-эндского театра «Пикадилли» и получила приз Общества театров Вест-Энда за лучшую комедию. Через три года пьесу экранизировал Льюис Гилберт, в фильме снялись Джулия Уолтерс и Майкл Кейн.

Фридштейн отмечает, что по своей природе, по складу ума, по ощущению Рассел склонен к утверждению вечных основ — он не «бунтарь» и не «ниспровергатель». В «Воспитании Риты» — своего рода варианте «Пигмалиона и Галатеи» — он показывает яркую девушку (парикмахера по профессии), принявшую решение получить образование в Открытом университете и попадающую к преподавателю-интеллектуалу Фрэнку. У того на полках за томиками Элиота и Блейка спрятаны бутылки виски — он устал от преподавания. Рита же одержима идеей собственного развития... Пьеса блистательна.

В аннотации к «Пятой книге» Фридштнейн отмечал, что в 2010-е, «невзирая на по-прежнему вполне исправное посещение театров, желание отозваться возникало все реже. Причина: “пусто, пусто, пусто”» (с. 4). Написав первый раздел «Театр здесь и сейчас (2010-е)» и поняв, что на книжку «не потянуло», он обратил взгляд назад. «И тогда придумался (собрался, либо соткался)» (с. 4) второй раздел — «Былые думы, или Наш недавний *fin de siècle* (1990-е)». Ожидать театрального ренессанса было бы слишком наивно, тем не менее хочется пожелать его Юрию Германовичу, как и продолжения запечатления столь же чутких, светлых откликов на увиденное, а если там будет безнадежно — на прочитанное.

Людмила ЕГОРОВА

Вологодский государственный университет

Жозе-Мариа де Эредиа. Трофеи. Сонеты в переводе Михаила Травчетова. На французском и русском языках / Предисл. и коммент. Б. Романова, изд. подгот. М. С. Гутник, Ю. Г. Фридштейн, А. В. Чернов. М.: Центр книги Рудомино, 2016. 336 с.

В самый канун 1893 года в Париже произошло знаменательное событие: в издательстве Альфонса Лемерра вышла долгожданная книга сонетов Жозе-Мариа де Эредиа «Трофеи». Этого единственного, как позже выяснилось, сборника Эредиа оказалось достаточно для того, чтобы автор занял академическое кресло и вошел в историю европейской поэзии.

Верлен, далеко не всегда расположенный восторгаться современниками и в эпоху своего владычества над Латинским кварталом, приветствовал Эредиа с нескрываемым и уважительным восхищением: «Какое искусное владение формой, роскошной и щедрой! Свет, звук, блеск, чистота!» [Verlaine: 864] (перевод с франц. здесь и далее мой. — М. Я.).

Пройдя парнасскую выучку, овладев инструментарием самого тонченного калибра, Эредиа написал не просто книгу образцовых сонетов — виртуоз всегда показывает ту степень мастерства, когда начинается новое пространство избранного им искусства. Это, в частности, отмечал Бенедикт Лившиц в предисловии к «Трофеям» в переводе Д. Глушкова (Д. Олерона) — первому опубликованному по-русски полному корпусу книги: «Эволюция французской поэтической речи от Ламартина до Эредиа, проходившая под знаком постепенной конденсации словесного материала, уперлась в “Трофеи” как в свой последний предел» [Лившиц: 10]. Через полвека о подобном «последнем пределе» поэтического слова писал Иосиф Бродский применительно к «Котловану» Андрея Платонова, называя эту «конденсацию словесного материала» «тупиком языка» [Бродский: 163].

Мало кого столь часто и отчаянно переводили на русский язык, разве что Верлена и Рембо. Эредиа ненадолго пережил их обоих, но уже в ранге литературного памятника. Таким он и запечатлен русскими переводчиками. Существование Эредиа по-русски — это феномен культуры, но почему сонеты Эредиа, являясь символическим воплощением Парнаса, так полюбились русским поэтам, понять не просто.

Борис Николаевич Романов, благодаря подвижническому труду которого вышло уже третье собрание сонетов Эредиа, задается справедливыми вопросами: «Отчего в харьковской тюрьме Дмитрий Иванович Глушков, взявший псевдонимом название французского острова, некогда бывшего местом каторги, старательно и талантливо переводит Эредиа? Отчего в голодном и холодном Петрограде, потрясенном смертью Блока и расстрелом Гумилева, молодые поэты

под вдохновенным водительством Лозинского переводят Эредиа? Отчего в тридцатые темные и страшные годы, без особых надежд на издание, неизвестные Михаил Травчетов и Виктор Василенко переводят Эредиа?» [Романов 2005: 4]

Согласимся с исследователем: «Для того, чтобы жить поэзией так, как ею жили в России, нужно было придавать особое, сакральное значение слову, которое у нас не однажды становилось “материальной силой” <...> Кроме одухотворяющей “Трофеи” магии поэтического слова острое чувство загадочности исторического времени, зоркий взгляд французского странника по векам и странам оказались дороги русскому читателю стихов» [Романов 2005: 4–6]. Верлен назвал это состояние духа «эстетическим героизмом» [Verlaine: 866].

Сто восемнадцать сонетов, вошедших в «Трофеи» и переведенных Михаилом Травчетовым (1889–1941) в 30-е годы прошлого столетия, входят ныне в литературный обиход — вслед за главной его работой, также не опубликованной в свое время, «Лузиадами» Луиса де Камоэнса, подготовленными к печати и изданными в 2014 году Центром книги Рудомино. Оба издания открывают не имя Травчетова — его переводы из испанской, португальской, французской поэзии известны — по крайней мере, любителям европейской лирики; «Лузиады» и «Трофеи» подтверждают его высокий статус мастера поэтического перевода, сумевшего на значительном поэтическом пространстве обуздать такие жесткие поэтические формы, как сонет и классическая октава.

Датой рождения сонета на русской почве считается 1732 год, когда появился перевод Василия Тредиаковского из французского поэта Жака Валье де Барро; речь идет о нашумевшем в ту пору покаянном сонете «Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité...» знаменитого вольнодумца своего времени. За два века существования в России сонет превратился не только в излюбленную поэтическую форму (например, у поэтов Серебряного века), но и в пространство ревнивого соперничества переводчиков, как, собственно, это и случилось с «Трофеями» Эредиа.

Уже более полувека назад Е. Эткинд провел рекогносцировку и впервые сравнил еще не опубликованные в ту пору переводы из Эредиа, принадлежащие знаменитой Студии Лозинского, самому ее руководителю — и Михаилу Травчетову. И хотя общая оценка была не в пользу травчетовской интерпретации, Эткинд выделил основное в творческом методе переводчика, на что сейчас, при публикации полного корпуса «Трофеев» Эредиа–Травчетова, обращаешь особое внимание: переводам Травчетова присуща «почти прозаическая простота лексики», характерная для Эредиа, но приглушенная в переводах Студии [Эткинд: 111]. Б. Романов в подробном предисловии к этому последнему собранию «Трофеев» развивает и укрупняет

ет наблюдение Эткинда, обращая внимание на то, что переводческий почерк Травчетова «отличается от зачастую подчеркнутой декоративности переводов Студии, демонстрируя сознательную нацеленность на то, чтобы передать конкретность и предметность, иногда даже кажущуюся суховатой четкость оригинала» [Романов 2016: 23]. Очевидно, именно в этой области находится то новое, что привнес в перевод «Трофеев» Травчетов: романтической безоглядности переводов Д. Олерона и точной, но холодной архаизации переводов Студии противостоит живописность «с особой выразительностью простоты» [Романов 2016: 25]: «Квадрига белая божественного дня / Достигла огненной сияющей вершины, / И зыбким золотом расцвечены долины, / Земля наполнена потоками огня...»

Принцип опрощения оригинала в переводах Травчетова особенно заметен при сравнении с предыдущими переводами — вот первый катрен этого сонета «Охота» в переводе Студии М. Лозинского: «Все круче белые возносят скакуны / Квадригу в глубь небес, и жаркое дыханье / Струит червонное в долинах колыханье. / Безмерным пламенем холмы опалены».

Инверсионность стиха, архаика с вкраплениями амфиболии (во второй-третьей строке катрена) — характерный почерк Студии, в той же мере, как и романтическая приподнятость (лексически близкая работам Студии), свойственная Д. Олерону: «Квадрига на скаку взлетает под зенит, / И белых жеребцов горящее дыханье / Струит в цветистый дол и дрожь и колыханье / И страстный лик земли пожаром багрянит».

А вот зачин этого сонета в интерпретации Г. Шенгели: «Четверка жеребцов, летя во весь опор, / Вzbегает на небо; их жаркое дыханье / Равнины золотой волнует очертанье; / И чует грудь земли их пламеносный взор».

Все эти переводы выполнены в одну и ту же эпоху, на стыке 10-х и 20-х годов; переводчики не были знакомы с работами друг друга — тем характернее употребление ими одного и того же рифменного репертуара; Травчетов преодолел это поверхностное исполнительство, но и он не решил, может быть, главной формальной задачи, стоящей перед переводчиком «Трофеев», — каким образом передать на родном языке феноменальное богатство глубоко рифмующих слов оригинала. Внимательное чтение выявляет и другие изъяны: строка то удлиняется на стопу, то усекается, нарушаются цезура и эвфония стиха. Это не вина, а беда переводчика, ранняя и скоростигшая смерть которого не позволила ему донести свой труд до стола редактора. Но эти огрехи не мешают оценить работу М. Травчетова, равно как и труд его комментатора и истолкователя Б. Романова, утвердившего «Трофеи» в нашем поэтическом сознании, а заодно давшего читателю возможность приобщиться к открытиям сопоставительной поэтики.

Литература

Бродский И. Предисловие // Платонов А. Котлован. Анн-Арбор: Ардис, 1973. С. 163—165.

Лившиц Б. Хозе Мария де Эредиа и его «Трофеи» (вместо предисловия к русскому изданию) // *Эредиа Х. М. де. Трофеи* / Перевод Д. И. Глушкова (Д. Олерона). Л.: Государственное издательство, 1925. С. 5—13.

Романов Б. Крылатая победа. Жозе-Мария де Эредиа и русский сонет // *Эредиа Ж.-М. де. Сонеты в переводах русских поэтов*. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. С. 3—44.

Романов Б. Сонеты Жозе-Мария де Эредиа. Еще одно прочтение // *Эредиа Ж.-М. де. Трофеи. Сонеты в переводе Михаила Травчетова*. М.: Рудомино, 2016. С. 7—27.

Эткинд Е. Поэзия и перевод. М.: Советский писатель, 1963.

Verlaine P. José-Maria de Heredia // *Verlaine P. Œuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, 1972. (Bibliothèque de la Pléiade). P. 863—867.

Bibliography

Brodsky J. Predislovie [Foreword] // *Platonov A. Kotlovan* [The Foundation Pit]. Ann-Arbor: Ardis, 1973. P. 163—165.

Etkind E. Poeziya i perevod [Poetry and Translation]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1963.

Livshits B. Khoze Mariya de Eredia i ego ‘Trofei’ (vmesto predisloviya k russkomu izdaniyu) [José-Maria de Heredia and His *Trophies* (Instead of a Foreword to the Russian Publication)] // *Heredia J.-M. de. Trofei* [Trophies] / Trans. by D. I. Glushkov (D. Oleron). Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1925. P. 5—13.

Romanov B. Krylataya pobeda. Khoze-Maria de Eredia i russkiy sonet [The Winged Victory. José-Maria de Heredia and the Russian Sonnet] // *Heredia J.-M. de. Sonety v perevodakh russkikh poetov* [Sonnets Translated by Russian Poets]. Moscow: Progress-Pleyada, 2005. P. 3—44.

Romanov B. Sonety Khoze-Maria de Eredia. Eshche jedno prochtenie [Sonnets by José-Maria de Heredia. Another Perspective] // *Heredia J.-M. de. Trofei. Sonety v perevode Mikhaila Travchetova* [Trophies. Sonnets Trans. by Mikhail Travchetov]. Moscow: Rudomino, 2016. P. 7—27.

Verlaine P. José-Maria de Heredia // *Verlaine P. Œuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, 1972. (Bibliothèque de la Pléiade). P. 863—867.

Михаил ЯСНОВ

г. Санкт-Петербург

Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории. 1917—1941 гг. Исследования и архивные материалы / Отв. ред. Е. Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 872 с.

Увесистый том «Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории» под редакцией Елены Дмитриевны Гальцовой продолжает исследование культурных связей советской России и Запада, которым научный коллектив ИМЛИ РАН занимается с 1990-х годов. Новая книга посвящена истории контактов двух миров в межвоенное двадцатилетие и предполагает изучение идеи автономии новой культуры в ее взаимосвязи с изоляционистскими тенденциями, анализ процессов институционализации тех или иных форм культурной жизни в советской России, а также стратегий подчинения культуры интересам правящей клики, государственному управлению литературной жизнью. Эти направления мысли объединяют разнородные статьи книги, оправдывая заявленный редакторами жанр коллективной монографии. Еще одна характеристика этой книги позволяет воспринимать ее как целое — стремление авторов не столько концептуализировать свой материал, сколько фиксировать живое многообразие явлений и процессов, «представить подвижное и напряженное поле», как об этом говорится в предисловии (с. 14). «Постижение Запада» в действительности не является единственным предметом их исследования; в равной, если не в большей мере постигается динамика и направление культурного развития советской России «глазами Запада». Однако название книги носит принципиально важный характер, поскольку в нем акцентированы переключки с западной культурой (с «Постижением Востока» П. Клоделя) и все еще большая значимость Серебряного века для культурной жизни первых лет советской власти.

Происходившее между войнами, с оглядкой на специфику русской истории — с 1917-го по 1941 год, — увидено с разных сторон не в последнюю очередь потому, что книга написана международным авторским коллективом: учеными из Москвы, Парижа, Нанси, Нижней Нормандии, Лилля, Варшавы, Минска. Сюжеты, разворачиваемые в ней, более или менее органично распределяются по четырём направлениям (им соответствуют четыре части книги): взаимодействие послереволюционной русской литературы (главным образом, литературного авангарда) с западной, включающее анализ издательской политики; театр и театральные практики в перспективе пересечения всяческих границ; история рефлексии по поводу актуальных для эпохи теоретических понятий; наконец, не столь тесно связанный с литературой раздел «Философия, культура, искусство».

В первой части подробно представлена деятельность В. Маяковского, Р. Роллана, А. Мальро, П. Маркова, И. Соколова и др. как посредников в процессе межкультурного взаимодействия советской России и Запада. При выраженном единстве тематики, подход авторов этой части к материалу очень разнится. Главы о Маяковском и о восприятии в советской России немецкого экспрессионизма, написанные В. Терехиной, строятся как изложение «ряда интересных фактов» (с. 31). Иначе подходят к своей задаче А. Чагин и С. Роле, авторы двух очень ярких, концептуально выстроенных разделов, первый из которых создает почву для сравнительного исследования русского постфутуризма и европейских авангардных течений, а второй существенно уточняет характер деятельности издательства «Academia», отнюдь не столь независимого от официальной издательской политики, как часто считают.

Странное впечатление производит глава о путешествии в СССР Романа Роллана. М. Ариас-Вихиль, открывая раздел характерными для советских лет формулами (Горький — «рупор революционной России», с. 59, и проч.) и знакомыми по учебникам 1980-х годов пассажирами о романе «Жан-Кристоф», затем отходит от этой риторики, и Роман Роллан, как он подается в главе, оказывается вовсе не частью советского литературного канона, гуманистом и пацифистом, но неоднозначной фигурой, чьей заботой была главным образом его репутация и кто готов был скорректировать дневниковые записи, дабы не упасть в собственных глазах и глазах потомков. Поскольку это несовпадение не выводится в главе на поверхность, автор просто переходит от одной стратегии высказывания к другой, глава вызывает чувство головокружения. Это впечатление до некоторой степени искупается подробно развернутой и очевидным образом страстно интересующей автора темой предназначения России.

Центральное место в первой части занимает масштабное исследование эстетических взглядов и деятельности по установлению межкультурных контактов с Россией Андре Мальро. Представленный Т. Балашовой материал позволяет лучше понять мотивы и характер интереса западных писателей к «новой Москве», а также динамику восприятия советской России французскими левыми интеллектуалами начиная с первых дней революции. Глава производит впечатление действительно значительного высказывания о писательской индивидуальности Мальро и о феномене политически ангажированного интеллектуала.

Вторую часть книги отличает большая степень целостности — отчасти благодаря более узкой тематике. Размышления о послереволюционных театральных практиках фокусируются вокруг вопросов театральной политики СССР в обозначенный период и образов «иностранного» / «иностранца» в советском театре. Большой интерес представляет написанная по результатам архивных разы-

ских статей В. Симаник о стратегиях советского государства в области театральной политики, которые расцениваются как имперские стратегии по «осуществлению политического контроля над народностями» (с. 303). Тему роли театра в укреплении советской власти продолжает глава о театре агитпропа, в которой Л. Кемф анализирует образ иностранца в инсценировках и живых газетах в 1918—1927 годах.

Хотя вторая часть книги содержит весьма любопытную статью М.-К. Отан-Матье о духовных исканиях Михаила Чехова, главными героями большинства глав являются театр Мейерхольда и сам Мейерхольд. О. Купцова описывает деятельность в этом театре «театральных эмиссаров» Запада И. Аксенова, С. Третьякова и В. Парнаха; значительная часть статьи Е. Гальцовой посвящена детально описанной истории постановки в Вольной Мастерской Мейерхольда «Тиары века» П. Клоделя; о Мейерхольде как о несостоявшемся эмигранте рассказывает К. Амон-Сирежольс; спектакли Мейерхольда «Мистерия-Буфф», «Д. Е.», «Рычи, Китай!» дают основной материал для рассуждения о репрезентации «иностранного лица» в главе, написанной С. Поляковым.

Главы третьей части книги справедливо и предсказуемо концентрируются вокруг двух явлений теоретического плана: формального метода и социалистического реализма. Само столкновение их в пределах одной части дает пищу для размышлений о трагическом столкновении естественного, общего для европейской культуры движения эстетической мысли (именно в этом ключе формализм представлен в статье Е. Дмитриевой о восприятии в России Г. Вельфлина) с искусственным, политически выстроенным направлением развития советской литературы (истории введения в оборот формул «инженеры человеческих душ» и «социалистический реализм» посвящена статья М. Ариас-Вихиль). Еще один поворот мысли в рамках общего сюжета — выстраивание приемлемого с политической точки зрения канона и сопротивление ему — исследуется М. Нике, который анализирует конкретные случаи формирования литературного канона указаниями «сверху», Е. Гальцовой, показывающей пути, которыми некоторые критики 1930-х годов сохраняли в обороте хотя бы имена великих писателей Запада, Н. Харитоновой, рассматривающей стратегии продвижения идей РАППа на Запад в связи с историей Каталонской секции Международной организации революционных писателей.

Авторы четвертой части книги так или иначе работают с феноменом инокультурного восприятия, показывая, как виделась советская Россия французам П. Паскалю и А. Гильбо (О. Данилова, О. Слуцкая), а также взявшему на себя роль «свидетеля, аналитика» Г. Алексинскому (С. Роле). С другой стороны, А. Аккерман в главах об О. Домье и М. Бурк-Уайт рассказывает две разные истории апро-

приации западных художников советской критикой. Один из механизмов инокультурного восприятия описан Е. Дмитриевой, анализирующей ссылки на Шпенглера у О. Мандельштама: «...отторжение, влекущее за собой видимое “невнимание” к источнику, порождает в свою очередь парафраз. Но именно этот парафраз и оказывается творчески судьбоносным...» (с. 740).

Книга «Постижение Запада» вводит в научный оборот большое количество архивных материалов, в том числе иноязычных, — в этих случаях публикуется не только перевод, но и оригинал текста, что, безусловно, увеличивает значимость публикации. Издание включает письма Ромена Роллана 1928—1936 годов (публикация М. Ариас-Вихиль), письма французских писателей, пытающихся установить контакты с советской стороной (публикация Т. Балашовой), высказывания (статьи, материалы дискуссии) советских деятелей культуры 1920-х годов о немецком экспрессионизме (публикация В. Терехиной), переписку каталонского писателя Ф. Арместо с организаторами и участниками каталонской секции МОРП (публикация Н. Харитоновой), мемуарную прозу «русского француза» П. Паскаля (публикация О. Даниловой), воспоминания о культурной жизни Москвы А. Гильбо (публикация Л. Слуцкой). Особое место среди архивных публикаций занимает композиция под названием «Тиара века», составленная для театра Мейерхольда И. Аксеновым из переведенных им пьес П. Клоделя «Залог» и «Тяжелый хлеб». Публикаторы перевода (Е. Гальцова, О. Купцова, В. Нечаев) работали с четырьмя машинописными вариантами пьесы, театральная история которой включает и спектакль корифея символистского театра Люнь-По, и постановку Вольной Мастерской Мейерхольда.

Не вызывает ни малейшего сомнения грядущая высокая востребованность книги как ценного источника огромного материала по истории России, литературе межвоенного двадцатилетия, межкультурным взаимодействиям России и Запада.

Ольга ПОЛОВИНКИНА

Российский государственный гуманитарный университет

Книга «ГУЛАГ. История» американской журналистки Энн Эпплбаум, работавшей над ней семь лет, вышла в Нью-Йорке в 2003 году и в 2004-м получила Пулитцеровскую премию. Русская версия «ГУЛАГ. Паутина Большого террора» издана Московской школой политических исследований в 2006-м. В данном — втором — издании тираж удвоен (3000 экземпляров), появился указатель (он значителен — на 17 страниц), убран добавленный в первом издании подзаголовок. Сегодня книга воспринимается как еще более востребованная, чем десять лет назад.

Энн Эпплбаум в предисловии вспоминает, как в Праге, на Карловом мосту, в «живописно-сувенирном месте», ее поразил успех у туристов (преимущественно американцев и западноевропейцев) атрибутов советской власти (фуражек, пряжек, знаков различия, значков с Лениным и проч.). В чем причины отсутствия неприятия сталинизма, массового безразличия к трагедии европейского коммунизма? Чем обусловлено «искушение оправдывать сталинские преступления в такой мере, в какой никогда не стали бы оправдывать гитлеровские» (с. 18)?

Материалы о ГУЛАГе начали выходить в 1980-е. Российские историки и исторические общества публиковали истории лагерей, жизнеописания узников, списки погибших, пытались определить общее количество пострадавших от репрессий. Кропотливая работа, просеивание не одной тысячи документов, и — «Мемориал» составил первый справочник названий и местоположения всех известных лагерей, собрал огромный архив устных и письменных рассказов бывших заключенных. Результат как этого титанического труда, так и новых мемуаров, изданных в России и Америке, Израиле и Восточной Европе, послужил фундаментом книги.

Кроме того, Энн Эпплбаум использовала информацию советских архивов: стенограммы партийных собраний и документы из «особой папки» Сталина, документы из военных архивов, архивов лагерной охраны, местных архивов Петрозаводска, Архангельска, Сыктывкара, Воркуты, Соловков и др. Архив ФСБ (бывший архив КГБ) остался для нее недоступным.

В совокупности эти источники позволили автору писать по-новому. Уже не было необходимости сталкивать версии диссидентов и правительства, можно было дать слово многим: заключенным разных категорий, отбывавшим разные сроки в разное время, сотрудникам «органов», охранникам.

В книге — история советских лагерей со времен их возникновения в годы большевистской революции, последующего превращения в важную часть советской экономики, частичного демонтажа после

смерти Сталина и наследия ГУЛАГа — лагерей для политзаключенных и уголовников в 1970—1980-е. Энн Эпплаум пишет из 2000-х, и этот большой временной охват (включая видение современных тенденций мирового развития) отличает ее книгу. Она — исследователь, принадлежащий к англо-американской культуре (с 2006 года живет в Польше). В то время, когда она работала над книгой, у нее родились двое детей. Она пишет с точки зрения западного человека, смотрит на происходящее взглядом историка. При всей тщательности исследования (примечания и библиография занимают более 80 страниц), книга написана на языке журналистики — для широкой публики.

Первая и третья части книги построены хронологически. Они последовательно описывают развитие лагерной системы. Первая часть рассказывает о возникновении ГУЛАГа (1917—1939 годы). В ней шесть глав (все главы в книге предельно насыщены информацией, при этом компактны — страниц по пятнадцать-двадцать).

«Большевистское начало». За три недели до Октябрьского переворота Ленин набрасывал в общих чертах программу «трудовой повинности» для капиталистов и богачей (с. 42). К концу 1919 года в России был 21 зарегистрированный лагерь, к концу 1920-го — 107 (с. 46).

«Первый лагерь ГУЛАГа». Летом 1920-го на Соловецкий архипелаг с его суровыми природными условиями начали прибывать заключенные — под «власть соловецкую», «которая была смесью преступного пренебрежения и бессистемного насилия» (с. 58).

«1929 год: “Великий перелом”». В декабре 1927-го в ведении спецотдела ОГПУ было 30 000 заключенных, в 1930-м — 300 000. «Сталин предложил своей тайной полиции “соловецкую модель” концлагерей, Сталин очертил круг жертв — и его подчиненные рьяно взялись за дело» (с. 89).

«Беломорканал». Строительство отличалось всеобъемлющим хаосом, колоссальной спешкой и — отсутствием насущной необходимости в водном пути от Балтийского до Белого моря.

«ГУЛАГ расширяется». В 1934 году возникают новые лагеря: на Колыме, в Республике Коми, в Сибири, в Казахстане, в Узбекистане.

«Большой террор и после него». 1937 год стал водоразделом: лагеря «превратились из индифферентных мест заключения, где люди гибли из-за случайностей или халатности, в подлинные лагеря смерти, где людей намеренно убивали пулей или непосильной работой в гораздо большем количестве, чем раньше» (с. 123). К концу 30-х годов любой крупный населенный пункт — от Актюбинска до Якутска — имел собственный лагерь или колонию. Система сформировалась.

На этом прискорбном факте хронология на время прерывается. Вторая глава посвящена лагерной жизни и построена по тематиче-

скому принципу. Здесь двенадцать глав «хождений по мукам»: Арест; Тюрьма; Этап, прибытие, сортировка; Лагерная жизнь; Труд в лагерях; Наказание и награды; Охранники; Заключенные; Женщины и дети; Умиравшие; Стратегии выживания; Бунт и побег. В процессе чтения наиболее частые параллели и ассоциации — с Адом Данте, системой рабовладения, немецкими концлагерями. Вопиющая трагедия переплетена с чудовищным абсурдом: «...подавляющее большинство советских лагерников проходило через следствие (пусть оно и было поверхностным) и суд (пусть он и был фарсом), который выносил приговор (пусть это и занимало меньше минуты», с. 150). «Татьяну Окуневскую, популярную киноактрису, арестовали, как она считала, за отказ стать любовницей Виктора Абакумова, возглавлявшего с 1943 года советскую контрразведку. Чтобы она поняла истинную причину, ей, утверждает она, показали лист бумаги с надписью “Вы подлежите аресту” и подписью Абакумова. Четверо известных футболистов и тренеров — братья Старостины, арестованные в 1942-м, пострадали, по их мнению, из-за успехов их команды “Спартак”, раздражавших Лаврентия Берия, который болел за “Динамо”» (с. 153).

Иногда ощущение абсурда усиливается от исследовательской беспристрастности иностранного автора: «Формально Шаламов не прав. Дезинфекция не была задумана как способ пытки...» (с. 223).

У Энн Эпплбаум появляются темы, касаться которых было не принято: принудительный секс в лагерях, массовые изнасилования уголовниками и нежелание охраны пресекать подобные преступления, гомосексуализм, суицид. Табуирование для нее неорганично, о чем свидетельствуют комментарии, например: «Дело, возможно, в том, что гомосексуализм по-прежнему остается в русской культуре частичным табу и люди предпочитают о нем не писать» (с. 322).

Исторический очерк уступает место хронологии. Третья часть — о подъеме и упадке ГУЛАГа в 1940—1986 годах. В ней — девять глав: Война; «Чужие» (об иностранцах в лагерях); Амнистия и после амнистии; Зенит лагерно-производственного комплекса («сорок девятый год — родной брат тридцать седьмого» — Е. Гинзбург, с. 461); Смерть Сталина (с последовавшими активными преобразованиями Берии и — снова стагнация); Революция зеков; Оттепель и освобождение; Эпоха диссидентов; 1980-е годы: дробятся монументы.

Эпилог «Память» тревожный. Энн Эпплбаум обращает внимание на то, что в России не было публичных разбирательств, парламентских слушаний, официальных расследований массовых убийств, репрессий и лагерей; «память о прошлом не составляет живую часть общественного разговора» (с. 564). «Нежелание признавать и обсуждать историю коммунистического прошлого, не-

желание раскаяться камнем висит на шее у многих народов посткоммунистической Европы» (с. 566). В России груз прошлого ощущается как нигде и политические последствия слабой исторической памяти много тяжелее, чем в других посткоммунистических странах (с. 567).

История мало чему научает, и это, по-видимому, самый болезненный нерв книги. Первое упоминание о ссылке в российском законодательстве датируется 1649 годом. Уже тогда ссылали не только за убийства, но и за пользование нюхательным табаком, за гадания. Ссылку (в том или ином виде) испытали на себе многие российские мыслители и писатели. Те, кто не испытал, мучительно размышлял о судьбе ссыльных. Вспомним Чехова до отъезда на Сахалин: «Из книг, которые я прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах *миллионы* людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников <...> но нам до этого дела нет, это неинтересно» (с. 27). Это было написано в 1890 году. В XX веке речь шла уже о десятках миллионов. Хотелось бы, чтобы оценка автора реальности XXI века оказалась ошибочной: «Мало, очень мало людей в нынешней России воспринимает прошлое как бремя и как обязательство. Прошлое — дурной сон, который хочется забыть, или нашептанные слухи, на которые не хочется обращать внимания. Как огромный неоткрытый ящик Пандоры, оно ждет следующих поколений» (с. 570).

Сильное впечатление производят эпиграфы — из «Реквиема» А. Ахматовой и «Записок из Мертвого дома» Ф. Достоевского, «Воспоминаний» Н. Мандельштам и Д. Лихачева, стихотворений А. Твардовского и О. Мандельштама, стихотворений и песен заключенных. При чтении почему-то вспоминаются строки из современной поэзии, Наты Сучковой, например: «За железными засовами что ни век — идет война, / Ненаглядные пособия, монохромная страна».

В 2012 году Энн Эпплбаум выпустила следующий бестселлер — «Железный занавес. Подавление Восточной Европы в 1944–1956 годах». В 2015-м он вышел на русском языке.

Людмила ЕГОРОВА

Вологодский государственный университет

Е. Л. Деменок. Вся Одесса очень велика. Харьков: Фолио, 2016. 495 с.: ил.

Книга, изданная на хорошей бумаге, в альбомном формате, щедро, с умом иллюстрирована. Что особо ценно, значительная часть иллюстраций — авторская; это изображения, документы, разысканные самим исследователем в архивах. При этом работа уже получила своеобразный сертификат качества: некоторые из составляющих ее материалов до издания печатались в «Новом мире», а после издания — дважды обсуждались в часовых культурологических эфирах Ивана Толстого на «Радио Свобода».

Смысловым гвоздем своей работы сам автор считает ее последнюю, двадцатую главку — короткую, с привычными элементами одесского пафоса по поводу одесского мифа...

Когда-то Шкловский определил одесский феномен русской литературы как Юго-Запад (позже, в период репрессий, мрачно острили, что «Юго-Запад» стал «Северо-Востоком»). В оттепель Паустовский, работая на реабилитацию «одесситов», для читательской эмпатии использовал другой светлый образ: левантийцы.

Деменок же выстраивает культурологическую географию похожую, но по-своему более логичную: «Одесса — Юго-Запад империи или Северо-Восток Средиземноморской цивилизации» (с. 488). Но и в этой формуле — лишь часть правды, точнее — ее исток. Поскольку — выросшая на пересечении двух указанных сущностей, цивилизаций — Одесса за полтора столетия стала одним из образцовых трансграничных, транскультурных, транжанровых феноменов мирового масштаба. И в этом смысле сборник Деменок — краеведение, но очень своеобразное, не имеющее краев, — бескрайнее, планетарное.

Одесса в его исследовании и изложении щедро выплескивается в мир. Наиболее четко в книге прослеживается вектор Одесса—Прага—Париж—Нью-Йорк. Места силы одесского феномена, вопреки законам физики не ослабевающие по мере удаления от первотолчка.

Прага — в главах «Ильф, Петров и Прага. Встречи реальные и литературные», «Одесские участники пражского “Скита поэтов”», «Лев Магеровский — хранитель русских архивов» (о собирателе пражского архива русской эмиграции, позже вошедшего в «бахметьевский архив» в Нью-Йорке).

Париж — в статьях «Соня Делоне возвращается в Одессу», «Владимир Баранов-Россине — наш человек в Париже», «Французская палитра одесских независимых (совместно с Евгением Голубовским)» (о выставках «первого одесского авангарда» 1910-х годов, различных его связях, прежде всего — с «парижской школой»).

Нью-Йорк — «Ильф, Петров и Бурлюк», «Израиль Литвак. Возвращение забытого имени» (американский художник одесско-

го происхождения, практически неизвестный на родине). «Дочка» (о нью-йоркской дочери Маяковского Патриции Томпсон).

Сразу оговорюсь, что такое географическое деление достаточно условно (мир культуры — один). Да и жанровое — тоже. Как, например, быть с «отцом русского футуризма» Давидом Бурлюком — в равной степени поэтом-писателем и художником (больше всего об этом в главке «Футуристы в Одессе»)? Да и происхождение — религиозное ли, этническое — часто оказывается историей не столь очевидной. Как в случае с тем же Бурлюком, чему посвящена отдельная глава: «Давид Бурлюк: монгол, казак или еврей?»

Впрочем, обойти вниманием еврейский акцент в книге об Одессе никак невозможно. Об этом Деменок пишет в двух главах. Первая — «Изящное искусство против процентной нормы» — на примере Одесского общества изящных искусств и его рисовальной школы он показывает истоки одесского феномена — свободное со-развитие людей разного происхождения (несмотря на уродливые процентные нормы, внедряемые из имперского центра). И как один из итогов этого — галерея героев главы «Еврейская тематика в творчестве одесских художников XIX—XXI веков: от Леонида Пастернака до Александра Ройтбурда».

Какие-то из глав Деменка при соответствующем оформлении сопоставимы с диссертационным исследованием. Так, например, он нашел документальное подтверждение места рождения знаменитой художницы парижской школы Сони Делоне. Не какой-то загадочный Градижск или Градзихск, как пишется в энциклопедиях, а именно Одесса, о чем имеется запись в архивах одесского раввината за 1885 год. А, скажем, в следующей главке, «Забывшие годы Врубеля», автор систематизирует данные о частом и долгом пребывании в городе другого великого художника. Но Деменок — исследователь, культуролог прямого действия, и он сделал все, чтобы утверждение роли Одессы в биографии Михаила Врубеля закрепить установкой мемориальной доски.

В целом, хорошо отредактированная и сверстанная книга-альбом, однако, не свободна от недостатков. Вероятно, при сборе ее стоило решительней вмешаться в содержание составивших том главок, эссе, чтобы, например, описание некоторых персоналий не дублировалось в разных главах. Не самым удачным кажется и название. Да, строчка из шутиливой одесской песни точно описывает суть, масштабы одесского феномена — и автор, очевидно, посчитал это находкой. Но при этом не учитывается, что такое название на обложке ложно ориентирует потенциального покупателя, отпугивая исследователя и вводя в заблуждения поклонника музыки и литературы в стиле «оца-оца».

Биографический миф, культивируемый Борисом Рыжим не только в творчестве, но и в бытовом поведении, до сих пор крайне привлекателен для исследователей. Книга Алексея Мельникова, составленная из высказываний людей, близко знавших поэта, производит впечатление мозаики, где образ заглавного персонажа (даже не претендующий на верность «оригиналу») складывается из различных, не сводимых в единый фокус мнений. Такова позиция автора-составителя: перед нами «скорее художественное произведение, нежели документальное повествование <...> скорее “Капитанская дочка”, чем “История Пугачева”» (с. 12). Множественность точек зрения, уточняющих и опровергающих друг друга, приводит к тому, что граница между фактами и вымыслом перестает ощущаться. Как это часто бывает в *littérature intime*, подлинная жизнь человека, рассказанная его современниками, на глазах превращается в биографическую легенду, живущую по своим, далеким от действительности, законам.

Структура этой «легенды» тем не менее весьма логична. Основную часть книги образуют главы, представляющие собой монолог (реже — беседу с автором) родственников, друзей или коллег Б. Рыжего. Имена говорящих деликатно умалчиваются, однако инициалы, за которыми они скрыты, расшифровываются почти без усилия. Среди «соавторов» А. Мельникова — поэты О. Дозморов и Д. Рябоконь, голландский славист К. Верхейл и первый биограф Рыжего А. Кузин, вдова поэта И. Князева и его сестра Ольга... Каждой главе предпослан эпиграф — стихотворение героя книги, обращенное к одному из «респондентов» или тесно связанное с ним (так, высказывание Д. Рябокона предваряется хрестоматийным «Морем», а интервью с И. Князевой — интимно-лирическим «Жена заснула, сын заснул...»). Порядок «историй» определяется хронологическим принципом: в первую очередь слово дается тем, чье знакомство с Рыжим было наиболее продолжительным, и только потом — тем, кто знал поэта в его последние годы. Достоинство книги как раз и состоит в том, что право голоса получают представители самых разных поколений, профессий, литературных кругов и т. д., у каждого из которых — «свой» Рыжий.

Несходство оценок тем очевиднее, чем ближе жизнь поэта к финалу, а труд Мельникова — к концу. Если в рассказах о детстве героя легко просматриваются сквозные сюжеты, почти не отличающиеся в изложении разных «повествователей» (таковы, например, взаимоотношения Рыжего с одноклассниками и учителями), то дальнейшие его шаги получают крайне разноречивые отклики. Отдельные факты допускают и вовсе полярные трактовки: обучение

в аспирантуре и «большой научный багаж» не исключают пренебрежения к академической работе, преданный семьянин запросто уживается с непутевым отцом, и даже добровольный уход Рыжего одновременно проигрывается в двух жанровых регистрах — трагически-возвышенном («Не удивляюсь я тому, что такие люди умирают. Удивляюсь тому, что рождаются», с. 184) и едва ли не фарсовом («Перелома шейных позвонков у Бори не было. Эякуляция, дефекация? Ничего этого не было тоже», с. 176). В такой разноголосице чрезвычайно трудно расслышать автора, который не спешит формулировать свою точку зрения, но ощутимо присутствует в тексте, даже если не произносит ни слова.

Отсюда — повышенная значимость тех немногочисленных фрагментов, в которых Мельников не только заинтересованный слушатель, но и полноценный субъект высказывания, столь же далекий от объективности, как и его собеседники. Характерный пример — один из двух эпилогов с претенциозным названием «Суицид Бориса Рыжего как эстетический феномен» (с. 260—263). Самоубийство поэта рассматривается здесь не как «стечение <...> обстоятельств», а как результат его собственных «обдуманых усилий» (с. 260). Текст явно ориентирован на полемику, поэтому аргументы, приводимые Мельниковым («лермонтовский» возраст; пояс от кимоно как символ детства, ставший петлей; наконец, решение уйти в день рождения высоко ценимого Слуцкого), в разной степени убедительны. Если внимание к Рыжему с годами только растет, то удовлетворение (и поддержание) читательского интереса может считаться главным стимулом существования книги. С этической точки зрения она, безусловно, уязвима (размышления об этом встречаются и в ней самой, с. 200—201), однако автор мог бы с легкостью оправдаться тем, с чем, возможно, согласился бы и его герой: «...в искусстве нет лжи, в искусстве есть миф» (с. 168).

Отдельного упоминания заслуживает Приложение, где опубликован отзыв, написанный Рыжим на спектакль «Крепость» по пьесе Кобо Абэ. Трагедия протагониста осмыслена в нем как выпадение из времени — и в этом легко усмотреть композиционную рифму к судьбе самого поэта (в книге неоднократно подчеркнуто, что в эпохе «около ноля» ему не было места, с. 228; см. также: с. 97, 216). Впрочем, итоги А. Мельников намеренно не подводит: формирование посмертной репутации Б. Рыжего еще очень далеко от завершения.

Алексей БОКАРЕВ

*Ярославский государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского*

Книга названа цитатой из ранних (до 1926 года) редакций рассказа «Смерть Долгушова» («Грищук со своей глупой тачанкой да я — мы остались одни и до вечера мотались *между огненных стен*»), которая, в свою очередь, является «безотчетной реминисценцией из библейского пророчества об Иерусалиме: “И Я буду для него, говорит Господь, огненной стеною вокруг него... Эй, эй! Бегите из северной страны, говорит Господь; ибо по четырем ветрам небесным Я рассеял вас” (Зах., 2: 5—6)» (с. 118). Название символично в двух аспектах. Во-первых, оно указывает на то, что целый ряд художественных образов, приемов, аллюзий и скрытых смыслов у Бабеля восходит к древним еврейским (и христианским) религиозным текстам; во-вторых, отсылает к трагической судьбе писателя, к тем политическим и житейским тискам, в которые он был зажат на протяжении всей жизни. Однако в строгие рамки религиозной традиции и религиозного интертекста творчество Бабеля не укладывается, и потому книга М. Вайскопфа объективно оказывается шире: она по-новому раскрывает многие особенности поэтической системы писателя на материале большинства его произведений; проводятся аналогии не только с Библией, Устной Торой, Талмудом, учением хасидизма и каббалой, но и с произведениями еврейских классиков, а также Гоголя, Лескова, Блока, Мандельштама, Кузмина, Набокова, Есенина, Маяковского, Рембо, Гамсуна, немецких экспрессионистов.

Предельная сжатость бабелевских текстов отмечается практически во всех работах о нем; на это не раз указывал и сам писатель в своих интервью, выступлениях и даже в рассказах. Вайскопф с блеском резюмирует: «...виртуозный лаконизм Бабеля сводит к минимуму мотивировку либо развернутую подготовку события — чаще всего мы сталкиваемся только с его ошеломляющим результатом. Фабульные зигзаги — это сверхмощные разряды семантического напряжения, исподволь накопленного в тексте. Время настолько спрессовано, что его движение почти незаметно» (с. 242).

Еще одна широко известная черта творческого метода Бабеля — смещение фактов, дат и топографии. В книге Вайскопфа мастерски вскрываются цели, достигаемые этой авторской стратегией. Так, в «Истории моей голубятни» герой отправляется на Охотницкую за голубями 20 октября, в воскресенье, через месяц после поступления в гимназию. Однако 20 октября 1905 года, второй день еврейского погрома в Николаеве, приходился на четверг, а Охотницкая — не николаевский, а одесский топоним. Благодаря «преднамеренной неточности», объясняет исследователь, «день недели, выбранный автором, из пустой и безличной календарной

меты переходит в категорию зловещего символа. Избитый мальчик возвращается по тротуарам, “подметенным чисто, *как в воскресенье*”: мнимый воскресный день уподоблен самому себе — но взят уже в расширительном значении» (с. 398—399). В рассказе «Первая любовь» «дарование царского манифеста, пробудившее погромную стихию», даже «сопоставлено с Пасхой: “Граждане свободной России, с светлым вас Христовым воскресением...”» (с. 399). Охотничья же перенесена «в Николаев для того, чтобы связать *голубей с охотой* (слово, которое означает также пристрастие, любовь, влечение)» (с. 180); ведь у героя рассказа «во всю жизнь <...> не было желания сильнее», чем иметь голубятню.

В книге отмечены многие мотивные блоки у Бабеля, «пульсирующие вереницы, собранные из тождественных или однородных компонентов» (с. 178). В качестве «вводной иллюстрации» (с. 178) взяты рассказы «Сашка Христос» и «Песня». В последнем «сохранены и переставлены <...> все опорные моменты первого сюжета: *похотливая старуха, предложение гостя (гостя) совокупиться, само соитие, свидетель, мальчик (во втором случае хозяйский сын), сифилис, музыка (песня), звезда, сон*» (с. 179). Модель построения мотивных блоков («рассыпание и последующий монтаж элементов», с. 181) восходит к Талмуду; «по той же модели выстраиваются у Бабеля многие слои его прозы: от одного бегло затронутого мотива сразу отвечает смежный, имплицитный или эксплицитный, от того — следующий и т. д.» (с. 182).

В работе выявлены разного рода дихотомии Бабеля, как общие с другими авторами (рождение и смерть, соитие и смерть), так и более характерные для него («кони и секс, кони и страдальчество либо кони и смерть», с. 222). К «персональным бабелевским комбинациям относятся уродство <...> и фертильность <...> расставленные женские колени, которые обозначают обычно беременность или материнство <...> красный, оранжевый либо розовый цвет и секс/фертильность; союз персонажа с проституткой — подлинной или мнимой <...> соединение раздутой шеи и/или рвота с символикой змеи» (с. 222—223) и др.

Значительный интерес представляют описания логических инверсий, реализующих «авангардно-романтическую *авторократию* <...> безучастную к так называемой действительности». Например, «Король сначала собирается с помпой похоронить будущего покойника, потом сделать его старостой синагоги, стать его компаньоном и наконец выстроить ему дачу» (с. 246). Подобные сдвиги могут быть соотнесены «с циклическим восприятием времени у Бабеля» (с. 238), которое, по мнению исследователя, является «ярчайший пример адаптации религиозного восприятия к литературной работе. Историософия Бабеля циклична, как в Екклезиасте, и ахронна, как в Талмуде» (с. 238—239).

Стараясь придать каждому рассказу характер подлинности и документальности, Бабель в то же время, как правило, мало заботится о чисто внешнем правдоподобию. Эта черта его метода не раз убедительно демонстрируется на страницах рецензируемой книги. Одним из ее проявлений является сбой логики нарратива, или, по Вайскопфу, «расходящиеся версии сюжета». Наглядной иллюстрацией служит диаметрально противоположное описание Ильи Брацлавского в рассказах «Рабби» и «Сын рабби». В «Рабби» Илья, ««непокорный сын» цадика» — «это злобный психопат марксистско-просветительского пошиба, который в отчем доме глумится над родной верой, зажигая огонь в субботу» (с. 255), а из продолжения, «где он предстает уже красным командиром и священномучеником революции <...> явствует, что в тот субботний вечер, четыре месяца назад, этот “непокорный” наследник вовсе не курил и не бунтовал — напротив, вел себя весьма благочестиво, углубившись в Писание» (с. 256).

В случае необходимости «сам облик бабелевских персонажей меняется разительно и почти так же мгновенно, как это происходит в одном из одесских рассказов с испуганным приказчиком, “белым, как смерть, желтым, как глина”, и “зеленым, как зеленая трава”». Вайскопф прослеживает изменение внешности мнимого «глухаря» в «Иванах». Сначала «изувер Акинфиев» стреляет у него над ухом, и «о дьяконе говорится, что над “громадой его *лысеющего черепа летал легкий серый волос*”. А через пару страниц, в конце новеллы показано, как замученный дьякон ползет на коленях, “*весь опутанный поповским всклокоченным волосом*” <...> в первом случае автору важно было педалировать акустический эффект изымательства над злостастным симулянтом <...> оголив его череп для революрного грохота, а во втором — подытожить страдальчество коленопреклоненного священнослужителя, придав рисунку житийно-иконописный оттенок» (с. 262).

Необычайный интерес представляют наблюдения за политическим дискурсом у Бабея. Политика, по мнению автора книги, спрятана «в поэтике, в невинных с виду мелочах нарратива» (с. 452). Такова немотивированная замена буквы «ч» на «с» в словах председателя колхоза Житняка, обращенных к раскулаченному Ивану Колывушке: «...я за пистолью пойду, *унистожу* тебя». Оказывается, именно так произносил это слово «хозяин» Кабардино-Балкарии Бетал Калмыков. Бабель рассказывал жене о том, что, требуя ликвидировать пятнадцать процентов единоличных хозяйств, Бетал угрожал инструкторам: «Если же вы все провалите... *унистожу, унистожу* всех до одного!» (Это наблюдение помимо прочего позволяет датировать окончание работы над рассказом «Колывушка» не ранее осени 1933 года.) В последней опубликованной новелле «Суд» (1938), действие которой происходит в Па-

риже, показано «сверхскоростное слушание дела уголовным судом <...> подытоженное столь же мгновенным приговором: “Десять лет, мой друг <...>”. Бабелевская картина, безусловно, была рассчитана на аналогии и с Особым совещанием, и с пресловутой советской “десяткой”...» (с. 442). Другой пример — более ранняя новелла «Ты проморгал, капитан!» (1924), которая, «на поверхностный взгляд», похожа на «заурядно-пафосное изделие из ширпотреба большевистской пропаганды». На самом деле, как убедительно доказано в книге, она представляет собой «тайнопись» и «политическую мистификацию» (с. 264), «глумливую фантазию на сакрально-большевистские темы» (с. 267).

Продолжая политико-поэтические аналогии, стоит упомянуть о речи Бабеля на Первом съезде писателей. «Иногда Бабелю ставят в вину его панегирик генсеку, — пишет Вайскопф <...> Действительно, в этом выступлении <...> он возгласил: “Говоря о слове, я хочу сказать о человеке, который со словом профессионально не соприкасается: посмотрите на Сталина, как Сталин *кует* свою речь, как кованы его немногочисленные слова...”» (с. 450). «По части подобных величаний, — продолжает исследователь, — Бабель, как известно, был не одинок. И все-таки сам этот сталинский образ подсказало ему знаменитое, расходившееся в списках стихотворение Мандельштама “Мы живем, под собою не чуя страны...” (ноябрь 1933-го)», где есть «тот же кузнечный мотив: “*Как подкову кует* за указом указ / Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз”» (с. 450—451).

Книга содержит еще немало ценных наблюдений, которые в небольшой по объему рецензии даже перечислить не представляется возможным. Позволю себе лишь одно замечание. На мой взгляд, очень образный финал, с учетом сугубо научного характера работы, требует сноски с пояснением обстоятельств ареста писателя и, возможно, цитатой из мемуаров А. Пирожковой.

В целом, книга Вайскопфа, посвященная «приемам, мотивам и символам» (с. 9) в творчестве писателя, его художественному методу и авторским стратегиям, построенная на обширном материале, большей частью впервые привлекаемом к бабелеведению, обнаруживает по-настоящему новаторский подход к поэтике Бабеля и, надо думать, послужит серьезным импульсом к дальнейшему изучению его творчества.

Елена ПОГОРЕЛЬСКАЯ

Государственный литературный музей

SUMMARY

M. Kiseleva. The 'Post-Revolution' Time in Y. Tynyanov's Novel *The Death of Vazir-Mukhtar* [*Smert' Vazir-Mukhtara*]

Abstract: The article deals with 'the time after' as a 'literary fact' in Tynyanov's novel *The Death of Vazir-Mukhtar* [*Smert' Vazir-Mukhtara*] (1927). The Russian nobles' defeated coup at the time before coronation of Emperor Nicholas I in December 1825 serves as the book's historical setting and elucidates the problem of the 'post-revolution'. The author examines the different types of time (in chapters devoted to Moscow, St. Petersburg, Tiflis, and Persia, respectively) and their function in the novel. She suggests that it is the protagonist's, A. Griboyedov's, existential state that determines the time motif in the book. It is argued that the character divided into Griboyedov and Vazir-Mukhtar demarcates his 'outer' and 'inner' selves. The book's ideological epicenter lies in the theme of betrayal. The author goes on to show that, despite the circumstances of the 'time after', and his loneliness, Griboyedov stays faithful to himself, no matter how hard it is; he remains a creator, a poet and a playwright, who penned the blacklisted *Woe from Wit* [*Gore ot uma*], a professional diplomat at the heart of the frustrated project to boost the trade and industry in the Caucasus, and a man of honour and duty to his friends and family. The paper cites a number of arguments, polemicizing with critics of Tynyanov's novel.

Keywords: Y. Tynyanov, A. Griboyedov, Vazir-Mukhtar, *The Death of Vazir-Mukhtar* [*Smert' Vazir-Mukhtara*], the inner and outer person, existential choice, betrayal, time, eternity, 'the time after', revolution, defeat.

Author: Marina Sergeevna KISELEVA, Doctor of Philosophy, senior research fellow, professor at the Department of History and Philosophy of Science at the Russian Academy's Philosophy Institute, senior research fellow at the Higher School of Economics. Academic interests include intellectual history, ancient Russian book learning, the methodology of the humanities, inter-disciplinary problems of studying man. Author of monographs: *Book Learning: Text and Context of Book Culture in Ancient Russia* [*Uchenie knizhnoe: tekst i kontekst drevnerusskoy knizhnosti*] (2000), *The Intellectual Choice of Russia in the Period from the 1650s to early 1700s* [*Intellektualniy vybor Rossii vtoroy poloviny XVII — nachala XVIII veka*] (2011), executive editor of several collections of research papers and author of over 200 articles on the aforementioned topics. Email: markiseleva@gmail.com.

E. Abdullaev. 'A fine job for a philosopher!' *On One Journal Entry of the Student Pushkin*

Abstract: The article is devoted to an entry in Pushkin's diary from when he was a student at the Lyceum, on 10 December 1815: he writes that 'in the evening, together with his fellow-students, he was snuffing out the candles and lamps in the auditorium' and calls it 'a fine job for a philosopher'. In calling himself a philosopher, Pushkin evokes the image of Voltaire in Condorcet's *Vie de Voltaire*, the book he was reading at the time and which interprets a philosopher as another term for educator and enemy of prejudice. 'Snuffing out', by contrast, was associated with a conservative reaction in the minds of liberal writers in the late 18th – early 19th centuries. This analogy is entrenched in the publications about an imaginary Order of the Extinguishers in the French opposition journal *Le Nain Jaune* (1814–1815). These were in active circulation among members of the Arzamas Society, with which the young Pushkin was also affiliated. Therefore, a philosopher putting out light must have looked comical, which was noted in Pushkin's journal entry.

Keywords: A. Pushkin, N. de Condorcet, Voltaire, the journal *Le Nain Jaune*, the Arzamas Society, philosophy, liberalism, conservatism.

Author: Evgeny Viktorovich ABDULLAEV, Candidate of Philosophy, literary critic. Author of many works about philosophical influences on the Russian literature of the early 19th and 20th centuries, as well as of a number of articles on contemporary literature. Email: evg_abd@hotmail.com.

I. Savelzon. So What Do Woodcocks and Wallenstein Have in Common? *On Pushkin's Overlooked Pun*

Abstract: Following his trip to Orenburg, Pushkin wrote to V. Perovsky attaching four copies of his *History of Pugachev's Revolt* [*Istoriya Pugachevskogo bunta*], asking him to forward those to 'Dahl, Pokotilov, and that hunter who likes to compare woodcocks with Wallenstein or the Caesar'.

This hunter's identity has long since been revealed by V. Dahl in his *Notes on Pushkin* [*Zapiski o Pushkine*]: it is K. Artyukhov, director of the Orenburg-based Neplyuev military school, who once played host to Pushkin in his bathhouse and entertained him with a dialogue about woodcocks (*Waldschnepfe*) – gamebirds who proudly fly towards the deadly lead, wings spread widely. In Pushkin's pun, the dying woodcock is likened to the Caesar in his composure, and to Wallenstein in his final gesture, according to Artyukhov's impression. In Europe and Russia, the memory of A. von Wallenstein was revived after F. Schiller's trilogy

(1799). The prince apparently spread his arms and offered his unprotected chest to the murderer's halberd. A similar description is provided by Schiller, but in his *History of the Thirty Years' War*, rather than in his play *Wallenstein's Death*. This history was missing from Pushkin's library, although he may have found out about the prince's final gesture elsewhere.

Pushkin's pun is unique in its two-layer structure: the phonetic likeness reaches into a non-verbal, pantomimic level. In addition, the quip and the final phrase in the letter provide an example of metered prose.

Keywords: A. Pushkin, V. Dahl, V. Perovsky, F. Schiller, *Wallenstein's Death*, *History of the Thirty Years' War*, A. von Wallenstein, Orenburg, pun, metered prose.

Author: Igor Viliamovich SAVELZON, Candidate of Philology, lecturer at the Department of Literature, Journalism and Methods of Teaching Literature of the Orenburg State University's Philological Faculty. Academic interests include contemporary Russian literature and studies of Orenburg-related literary heritage. Email: merkaztar-but@mail.ru.

S. Shults. Stendhal, Pushkin, Gogol: Towards the Metaphysics of a Monument

Abstract: The metaphysical motif of the monument in the works of Pushkin and Gogol is compared with Stendhal's monument philosopheme. The article demonstrates the ideatorial and material, spiritual and tangible aspects of the motif in the works of these authors, as well as its connection with the historical element in culture and daily reality.

The monuments in Pushkin's ode and Gogol's *Selected Passages from Correspondence with Friends* [*Vybrannie mesta iz perepiski s družiyami*] is perceived by the two authors through the dichotomy of culture as opposed to civilization. It was on Russian soil that Pushkin and Gogol further developed the cultural-historical and philosophical-historical pathos of Stendhal's observations, moving in the same romantic/post-romantic flow.

The author infers that, in his *Monument* [*Pamyatnik*], Pushkin preserved and uncovered his creative self as a combination of the spiritual and the tangible. By contrast, Gogol's late works show his attempts to evade such preservation or to use ambiguous ways to imply the existence of his morphed self. Indeed, Gogol did not 'repeat' Pushkin, but only in the constant inner dialogue with the poet amid history in motion.

Keywords: Stendhal, A. Pushkin, N. Gogol, metaphysics, monument, the spiritual, the tangible.

Author: Sergey Anatolievich SHULTS, literary historian, Doctor of Philology, author of *Gogol. His Personality and Artistic World* [*Gogol. Lichnost' i khudozhestvennii mir*] (1994), *Historical Poetics of L. N. Tolstoy's Plays (the hermeneutical aspect)* [*Istoricheskaya poetika dramaturgii L. N. Tolstogo (germenevticheskiy aspekt)*] (2002), as well as numerous papers on Russian and Western literatures, literary theory, and philosophy. Email: s_shulz@mail.ru.

A. Anichkin. Dolokhov, Tolstoy and Harry Potter

Abstract: The article undertakes to find out what it is that Leo Tolstoy shares with the *War and Peace* [*Voyna i Mir*] character Fedor Dolokhov. Opening with a discussion of the 2016 BBC dramatization of the novel, which pushes secondary characters like Dolokhov straight into the limelight and promotes him specifically to a major actor in the drama, the article proceeds to examine his real-life prototypes, and especially the writer's relative, Fedor 'the American' Tolstoy, arguably the biggest inspiration behind Dolokhov. He may have endowed the latter with the traits of a callous duelist and adventurer. Every time Dolokhov makes an appearance in the novel, it becomes clear that he, rather than Prince Andrey or Pierre, is Tolstoy's kindred spirit. J. K. Rowling's Harry Potter books feature a character named Antonin Dolohov, a borrowing from Tolstoy. In their pursuit of immortality, Rowling's dark wizards would split up their soul and keep the fragments in several magical objects called horcruxes. In a way, Dolokhov is such a vessel for Tolstoy's alter ego, something already noted by his younger English fellow writer Somerset Maugham.

Keywords: L. Tolstoy, J. K. Rowling, S. Maugham, Fedor 'the American' Tolstoy, *War and Peace* [*Voyna i Mir*], Dolokhov, Harry Potter.

Author: Aleksandr Olegovich ANICHKIN, journalist, critic, translator and editor. Publisher of the online journal *Tetradki. A European Review of Books* [*Tetradki. Evropeyskoe knizhnoe obozrenie*]. His interests lie in contemporary Russian literature, social journalism and comparative studies of literature: studies of mutual cultural, literary and linguistic influences in Russia and other countries. Email: a.anichkin@gmail.com.

A. Zhuchkova. The Funeral of a Child of the Century. A. Rubanov's novel *'The Patriot'* [*'Patriot'*]

Abstract: In her article devoted to *The Patriot* [*Patriot*], the novel by the contemporary author A. Rubanov (the last in his literary cycle

about the hero of our time, from the 1990s to the 2010s), the critic analyses Rubanov's signature prose in the context of 40 years of literature, from short sketches and autobiographies to historical generalizations. Zhuchkova notices that, even though the protagonist and the author tend to amalgamate in a symbiotic way in Rubanov's books, a schism is beginning to show from 2012. While the hero preserves his boyish flair, the author matures. Similarly, musings about the fate of the generation replace the autobiographical focus: for example, *The Patriot* centers on the character of Znaev, whom the article examines in some detail.

Keywords: A. Rubanov, contemporary Russian prose, 'bro literature', contemporary hero, contemporary novel.

Author: Anna Vladimirovna ZHUCHKOVA, Candidate of Philology, literary critic, lecturer at the Russian and Foreign Literature Department of the Philological Faculty of the Russian Peoples' Friendship University. Her academic interests include modern literature, Russian and foreign literature of the 20th century, semantic poetry, psychopoetics. Author of *The Magic of O. Mandelstam's Poetics* [*Magiya poetiki O. Mandelshtama*] (2009), as well as several papers on the aforementioned topics. Email: capra@mail.ru.

T. Solovieva. Marie-Aude Murail: Involving *the Other*

Abstract: The most thorough analysis in Russian to date, this article is devoted to the works of the contemporary French author M.-A. Murail, who specializes in young adult literature, and who is idolized by her audiences in France and holds numerous literary awards. In Russia, her books were 'discovered' by the *Samokat* publishing house. All brought out by *Samokat*, her four books translated into Russian each target a different reader group, from 6 to 18-year-olds. Murail's appeal is in her ability to find the right themes, plots, and narration method for each readership, and that she never shies away from modernity's most uncomfortable topics, but interprets those in an easily comprehensible manner and language. Murail's work is examined through its main topics: family relationships, the conflict between traditional and new societies, and the problem of *the other*. Also analyzed are the stylistic features that define this kind of prose as dynamic, easy to understand and filled with irony.

Keywords: M.-A. Murail, *Samokat* publishers, contemporary children's literature, literature for young adults, the problem of *the other*.

Author: Tatiana Vladimirovna SOLOVIEVA, journalist, literary critic, lecturer at the Department of the History of Contemporary Russian Literature at the Institute for Philology and History of the

Russian State University for the Humanities. Academic interests include modern Russian literature, journalism, and the publishing industry. Author of several papers on the aforementioned topics. Email: solo-ast@yandex.ru.

O. Fedotov. 'Episodes' by Vladislav Khodasevich

Abstract: The article analyses 12 texts authored by V. Khodasevich: the poet was planning to publish them separately under the working title of *The Blank Verse* [*Belie stikhi*]. Written in an almost uninterrupted sequence, these poems are more than a cycle united by similarities in the genre and meter, but a kind of super-text that describes several episodes of post-revolutionary history, revealing their symbolic meaning as it does so. The plot develops from one poem to another, defined by the lyrical freedom and relative independence of its elements on the one hand, and by the main recurrent topics and images on the other. The article combines a biographical approach and poetic and genre-related analyses to classify Khodasevich's works as 'lyrical-epic novellas' and reveal their genre-specific and metaphorical potential as well as establish their tentative context, namely, links to A. Blok's *Free Thoughts* [*Volnie mysli*] and A. Akhmatova's *Requiem*.

Keywords: V. Khodasevich, A. Blok, A. Akhmatova, episodes, metric leitmotif, genre unity, a cycle, lyrical-epic poem.

Author: Oleg Ivanovich FEDOTOV, doctor of Philology, Professor, methodologist of the Centre for Pedagogic Excellence, leading research fellow at the Moscow Institute of Open Education. Academic interests include Silver Age poetry, Russian émigré literature, metapoetics. Author of several articles on the aforementioned topics. Email: o_fedotov@list.ru.

P. Glushakov. Shukshin, Gogol, and Others. Short Story 'Stuck in the Mud' [*Zabuksoval*] by V. Shukshun

Abstract: The article deals with Shukshin's most literary-centric short story, *Stuck in the Mud* [*Zabuksoval*]. The story reveals a number of intertextual parallels and offers interpretational commentary for some of its literary realia. A popular object of multiple and ever-increasing interpretation attempts, this story is not only marked by intertextuality (Shukshin's most obvious technique here: quoting another text in his story enables him to utilize a wide range of philological tools), but is also significant in that the question it raises, and which sent the story's protagonist 'skidding', remains the core issue widely debated by Russian intellectuals. Shukshin launches the dis-

cussion into the meta-textual level, with the main character engaging in a dialogue with practically the entirety of Russian classical literature. Such perception emphasizes the principal structural and semantic complexes of Russian literature: the themes of cards and card games, the motifs of insanity, 'blood-soaked food', rhetorical questions posed by the hero, etc. As a result, the text is treated as a complex expression of the author's perception of reality.

Keywords: A. Bitov, N. Gogol, A. Pushkin, V. Shukshin, *Stuck in the Mud* [Zabuksoval], *Dead Souls* [Mertvie dushi], motif, reception, commentary.

Author: Pavel Sergeevich GLUSHAKOV, PhD. Academic interests include Russian émigré literature and the school of 'traditionalists', in particular, V. Shukshin. Author of *Modern Russian Poetry: 1970s–1980s* [Sovremennaya russkaya poeziya: 1970–80e gg.] (2001), *Essays on the Works of V. M. Shukshin and N. M. Rubtsov: Classical Tradition and Poetics* [Ocherki tvorchestva V. M. Shukshina i N. M. Rubtsova: klassicheskaya traditsiya i poetika] (2009), as well as several papers published in the Russian and foreign journals. Based in Riga. Email: glushakovp@mail.ru.

O. Polovinkina. English Modernism and American 'Tourists'

Abstract: In recent years, modernist studies have tended to nationalize issues, putting forward specific features of American and British modernist writings. This article treats Anglo-American modernism in terms of 'the inverted conquest' (A. Mejias-Lopez) with America 'wrestling cultural authority from its former European metropolis'. The article starts with the subject of periphery and centre changing places, first in the imagination of American writers and then in reality. In F. M. Ford's novel *The Good Soldier* the situation is seen as if the American would absorb the English. An American John Dowell outmatches and ultimately disparages 'the good soldier' and a superior Briton Ashburnham. The novel is analyzed as a result of pushing together two ways of writing – English and American (Jamesonian). Louis MacNeice treats the 'Americanization of poetry' in *Modern Poetry: A Personal Essay* (1938). In *Aspects of Modern Poetry* (1934) Edith Sitwell affirms the triumph of T. S. Eliot's early poetry over 'the bareness of the line' in Housman's *A Shropshire Lad*, famous for its poetical Englishness. A sort of latent urge to reaffirm Englishness against advancing Americanism is obvious in Virginia Woolf's essays on American writers.

Keywords: F. M. Ford's *The Good Soldier*, L. MacNeice's *Modern Poetry: A Personal Essay*, E. Sitwell's *Aspects of Modern Poetry*,

V. Woolf' *American Fiction, America, Which I Have Never Seen*, Americanization, 'the inverted conquest'.

Author: Olga Ivanovna POLOVINKINA, Doctor of Philology, professor at the Russian State University for the Humanities, Head of the Department of Comparative Literature at the Institute for Philology and History of the Russian State University for the Humanities. Academic interests include American studies and 'metaphysical poetry'. Author of the books *'The Shiny Skies'. Metaphysical Style in American Poetry of the Early 20th Century* [*'Probleiski nebes'. Metafizicheskiy stil v amerikanskoy poezii pervoy poloviny XX veka*] (2005), *Metaphysical Style in the History of American Poetry* [*Metafizicheskiy stil v istorii amerikanskoy poezii*] (2011), as well as numerous articles about the works of J. Donne, T. S. Elliot, etc. Email: olgapmail@mail.ru.

E. Shevchenko. Musical Techniques in *Our Mutual Friend* by Charles Dickens

Abstract: The article is concerned with the musical speech techniques used by Charles Dickens, particularly in *Our Mutual Friend*, and brings up the problem of Dickens' unique sense of language in the fragments where speech reveals musical qualities, or a focus on how it would be heard. Based on Sher's intermediality theory, the analysis takes into consideration the sounds of words, rhythm, 'volume', length, and the pace of sentences. Special attention is given to the technique of repetition and accompaniment, used to intensify the musical effect of speech. The findings reveal new aspects of the correlation between speech structure and semantics, their union a proof of the writer's sensitive ear. The article points out the significance of the musical, i. e. 'non-semantic' elements in the creation of the book's atmosphere and semantic emphases. The paper goes on to give a new interpretation to speech intonation, suggesting it should be treated as a musical concept. Finally, the author argues that, rather than 'imitating' languages (according to M. Bakhtin), Dickens invents new ones through his masterful use of various techniques.

Keywords: Ch. Dickens, S. P. Sher, *Our Mutual Friend*, speech, Dickens' language, the musical quality of speech, intermediality, intonation, sound effects.

Author: Elizaveta Aleksandrovna SHEVCHENKO, a philologist, post-graduate student at the Department of Comparative Literary Studies at the Institute for Philology and History of the Russian State University for the Humanities. Academic interests include the history of English literature, Western European literature and art in the

17th–19th centuries, historical poetics. Email: elizshevchenko@yandex.ru.

A. Kholikov. The Symbolism of the Stage Space in Andrey Bely's Early Plays

Abstract: In his comparison of the notes for the unfinished mystery play *Antichrist* (both those published and those archived at the manuscripts department of the Russian State Library) with dramatic sketches *He Who Has Come* [*Prishedshiy*] and *The Night's Jaws* [*Past' noch'i*], the author discusses the peculiarities of Bely's arrangement of the acting space. The problem of dramatic convention is examined through text analysis and with a direct reference to the mystery play: a genre that experienced revival in the period between the 19th and 20th centuries. The symbolism of the stage space in Bely's shelved project *Antichrist* is in many ways determined by the very nature of the genre: many writers of the time were drawn to its paradigm, the *universal model*, realized in various forms. Notably, Bely's early plays feature the metaphorical leaning towards unitotality, typical of mystery plays in general and eagerly embraced by the Russian symbolists.

Keywords: A. Bely, stage space, mystery play, symbol, text linguistics.

Author: Aleksey Aleksandrovich KHOLIKOV, literary historian, Doctor of Philology. Academic interests include history of Russian literature of the late 19th – early 20th centuries, life and works of D. Merezhkovsky, theory of literature. Author of textbooks *Russian Academic Studies of Literature: History and Method* (1900–1960s) [*Russkoe akademicheskoe literaturovedenie: istoriya i metodologiya* (1900–1960-e gody)] (2015; et al.). Author of the monographs *Complete Works of Dmitry Merezhkovsky Published in His Lifetime: Textology, History of Literature, Poetics* [*Prizhiznennoe polnoe sobranie sochineniy Dmitriya Merezhkovskogo: Tekstologiya, istoriya literatury, poetika*] (2014), *The History of Russian Silver Age Literature (1890s – early 1920s)* [*Istoriya russkoy literatury Serebryanogo veka (1890-e – nachalo 1920-kh godov)*] (2017) and multiple works on the aforementioned topics. Email: aakholikov@gmail.com.

S. Fokin. Charles Maurras and the Literature of *Action Française*

Abstract: The paper sets out to examine the literary impulses at the heart of Charles Maurras' (1868–1952) philosophy, namely, the doctrine of integral nationalism, which signified French literary nationalism in the 20th century. The author finds that, in Maurras' view, the concept of 'integral' was inseparable from the 'monarchy',

with the latter destined to blend together the real social oppositions spawned by various anarchies, be it political, religious, familial, university-based, economic or even literary ones.

Keywords: *Action Française*, literature and politics, literary nationalism, integral nationalism, Mediterranean poetics, neo-classicism.

Author: Sergey Leonidovich FOKIN, philologist, historian of ideas, translator, Doctor of Philology, Associate Professor, professor of the Department of Inter-Disciplinary Linguistic and Literary Studies of Saint-Petersburg State University, Head of the Department of Romance Languages and Translation at the Saint-Petersburg State University of Economics. His academic interests include Russian and French literature and philosophy, the cultural connections between Germany and France, the poetics of text, the history, theory and philosophy of translation. He has written a number of papers on the above subjects, including the monographs *George Bataille: A Philosopher beside Himself* [Zhorzh Batay: *Filosof-vne-sebya*] (2002) and *Dostoevsky's Figures in 20th-Century French Literature* [Figury Dostoevskogo vo frantsuzskoy literature XX veka] (2013). Email: serge_fokine@mail.ru.

D. Moskovskaya. From the History of 20th-Century Literary Politics. 'Literary Heritage' [*Literaturnoe nasledstvo*] as an Academic Institution

Abstract: A review of the editorial archive of the *Literary Heritage* [*Literaturnoe nasledstvo*] book series at the Manuscripts Department of the Russian Academy's Gorky Institute of World Literature. The emergence of the new archaeological publication, *Literary Heritage*, was at odds with the political context of the early 1930s. I. Zilbershtein's personality and extensive connections in the publishing world, as well as the favourable disposition of the RAPP (Russian Association of Proletarian Writers) and Stalin himself, helped to launch the series and made sure that it endured despite the RAPP's downfall and to meet the program's goals to 'explore the archived riches' and 'bring out the hitherto unpublished'. It was thanks to the utmost erudition of LH's authors and reviewers that their editorial office remained a platform that accumulated both archival discoveries and contemporary challenges and ideas. LH's survival amid constant scrutiny from the party and official censorship was the result of often obscure forces and political schemes put to work. It was driven by personal interests and scholarly collaborations and rivalries, something that broadly defined the trends in literary studies of the 21st century.

Keywords: I. Zilberstein, S. Makashin, *Literary Heritage* [*Literaturnoe nasledstvo*], history of literary criticism, 1930s–1970s, literary politics, academic erudition, historical fact, archive, censorship.

Author: Daria Sergeevna MOSKOVSKAYA, literary historian, Doctor of Philology, Head of the Manuscripts Department at the Russian Academy's Gorky Institute of World Literature. Academic interests include study of primary sources and archaeography of 20th-century Russian literature, the poetics of Russian avant-garde and post-avant-garde movements; history of Russian literary studies; the ideological context of the literary process in the 1920s–1930s; archival studies, library studies and museology. Author of the monograph *N. P. Antsiferov and the Artistic Local Geography of Russian Literature* [*N. P. Antsiferov i khudozhestvennaya mestnografiya russkoy literatury*] (2010), as well as numerous articles on the aforementioned topics. Email: darya-mos@yandex.ru.

Y. Dubrovina. The Metaphysical Theme in Youri Mandelstamm's Articles

Abstract: This issue includes four literary essays: an introductory article by Yelena Dubrovina, and three essays by Youri Mandelstamm from the archives of his granddaughter, Marie Stravinsky: 'A Call for Metaphysics' in *Émigré Literature* [*Metafizicheskiy zakaz' v emigrantskoy literature*], *The Fate of the Novel* [*Sud'ba romana*] and *Love in the Modern Novel* [*Lyubov' v sovremennom romane*].

In the late 1920s and the early 1930s, the centre of Russian cultural life moved from St. Petersburg to Paris. A human tragedy in a foreign land, with life as a constant struggle for survival, intensified the perception of the world and the interaction with the creative process, and made young émigré writers take a profound look inward. Freed from Soviet repression, their creative process was liberated. Based on numerous philosophical studies of that period, a metaphysical theme began to dominate the work of émigré writers. A new metaphysical approach, a spiritual and religious awakening are clearly traced in Russian émigré literature. The importance of such an approach was a key theme in the critical essays of Youri Mandelstamm, a Russian poet and literary critic. His inner emotional wealth and his ability to look into the core of surrounding events, his philosophical approach to life, love, religion and creative process were the essence of his work.

Keywords: Y. Mandelstamm, metaphysics, ontology, the literature of the first wave of Russian emigrants, philosophical doctrines of the 1920s–1930s, religious enlightenment.

Author: Yelena DUBROVINA, bilingual writer, essayist, literary critic, author of nine books in Russian and English, including a bilingual anthology *Russian Poetry in Exile. 1917–1975*, and compiler of to-be-published collected works by Youri Mandelstamm in 3 vols. Her short stories, poetry and literary essays have appeared in Russian and American periodicals. Editor-in-chief of US-based journals *Russia Abroad Past and Present* and *Russian Poetry Past and Present* (Charles Schlacks, Publisher). Email: yelena_dubrovin@yahoo.com.

CONTENTS

History of Russian Literature

- 9 M. KISELEVA. The 'Post-Revolution' Time in Y. Tynyanov's Novel *The Death of Vazir-Mukhtar* [*Smert' Vazir-Mukhtara*]

A. S. Pushkin

- 40 E. ABDULLAEV. 'A fine job for a philosopher!' *On One Journal Entry of the Student Pushkin*
53 I. SAVELZON. So What Do Woodcocks and Wallenstein Have in Common? *On Pushkin's Overlooked Pun*
87 S. SHULTS. Stendhal, Pushkin, Gogol: Towards the Metaphysics of a Monument

Miscellanea

- 113 A. ANICHKIN. Dolokhov, Tolstoy and Harry Potter

Russian Literature Today

Contemporary Reviews

- 123 A. ZHUCHKOVA. The Funeral of a Child of the Century. A. Rubanov's Novel *The Patriot* ['*Patriot*']

'Only children's books to read...'

- 136 T. SOLOVIEVA. Marie-Aude Murail: Involving *the Other*

Contemporary Poetic Language

- 149 O. FEDOTOV. 'Episodes' by Vladislav Khodasevich

From the Last Century

Shukshin Reread

- 180 P. GLUSHAKOV. Shukshin, Gogol, and Others. Short Story *'Stuck in the Mud'* [*'Zabuksoval'*] by V. Shukshun

Comparative Studies

- 209 O. POLOVINKINA. English Modernism and American 'Tourists'

World Literature

- 225 E. SHEVCHENKO. Musical Techniques in *Our Mutual Friend* by Charles Dickens

Synthesis of the Arts

- 247 A. KHOLIKOV. The Symbolism of the Stage Space in Andrey Bely's Early Plays

Political Discourse

- 270 S. FOKIN. Charles Maurras and the Literature of *Action Française*

People in Philology

- 296 D. MOSKOVSKAYA. From the History of 20th-Century Literary Politics. *'Literary Heritage'* [*'Literaturnoe nasledstvo'*] as an Academic Institution

Publications. Memoirs. Reports

- 334 Y. DUBROVINA. The Metaphysical Theme in Youri Mandelstamm's Articles
- 352 Y. MANDELSTAMM. 'A Call for Metaphysics' in *Émigré Literature. The Fate of the Novel. Love in the Modern Novel. Publication and comments by Y. Dubrovina*

Double-Page Spread

- 376 Y. G. Fridstein. Inner Circle. Y. G. Fridstein. The Fifth Book. Y. G. Fridstein. Back to Theatre Reviews (L. EGOROVA); J.-M. de Heredia. *Trophies*. Sonnets Translated by Mikhail Travchetov (M. YASNOV); Understanding the West. Foreign Culture in Soviet Literature, Art, and Theory. 1917–1941. Research and Archival Records (O. POLOVINKINA); Anne Applebaum. GULAG (L. EGOROVA); E. L. Demenok. 'Odessa has very many shores' (O. KUDRIN); A. Melnikov. Boris Ryzhy: Introduction to Mythology (A. BOKAREV); M. Veiskopf. Between the Walls of Fire: A Book on Isaac Babel (E. POGORELSKAYA)

- 400 **Summary**

НОВЫЕ КНИГИ

БЕРДЖЕСС Э. **Пламя жизни. Судьба и творчество Дэвида Герберта Лоуренса** / Перевод с англ. А. Николаевской. М.: Центр книги Рудомино. 2017. 464 с. 1000 экз.

ВЕНЕДИКТОВА Т. **Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой**. М.: НЛО. 2018. 280 с.

ГУСЕЙНОВ Г. **Язык мой — Wrack мой. Хроника от Ромула до Ленинопада**. Киев: Laurus, 2017. 367 с. 500 экз.

КАНТОР В. **Изображая, понимать, или Sententia sensa: философия в литературном тексте**. М.; СПб.: ЦГИ Принт. 2017. 832 с. 300 экз. (Серия «Российские Пропилеи»).

ЛЕКМАНОВ О. **Ключи к «Серебряному веку»**. М.: Rosebud Publishing. 2017. 176 с. 1500 экз.

ЛОТМАН Ю., МИНЦ З. — ЕГОРОВ Б. **Переписка. 1954—1993** / Изд. подгот. Б. Ф. Егоров и А. П. Дмитриев при участии Т. Д. Кузовкиной, Д. Э. Кузовкина и Н. В. Поселягина. СПб.: Полиграф. 2018. 720 с. 1000 экз.

ЛУРЬЕ Ф. **Пушкинист поневоле: Дела и дни П. Е. Щеголева**. СПб.: Издательско-полиграфическая компания «Коста». 2017. 408 с. 500 экз.

МАМЛЕЕВ Ю. **Воспоминания**. М.: Издательская группа «Традиция». 2017. 296 с.

МИХАЙЛОВА М. **Марксисты без будущего. Марксизм и литературная критика (1890—1910-е гг.)**. М.: Common place. 2017. 662 с. 500 экз.

МОСКВИН В. **Язык поэзии. Приемы и стили: терминологический словарь**. М.: ФЛИНТА. 2017. 460 с. 500 экз.

Центр современных компаративных исследований и Кафедра сравнительного изучения литературы (СИЛ) ИФИ РГГУ извещают о том, что девятая сессия Международного научного семинара **«ШЕКСПИР И КУЛЬТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ»** будет посвящена теме:

КАК ИЗДАВАТЬ ШЕКСПИРА?

Семинар состоится 18 апреля 2018 года (РГГУ, г. Москва, Миусская площадь, д. 6).

Более полувека основным изданием Шекспира на русском языке оставался (и в какой-то мере остается) 8-томник, подготовленный известными учеными А. А. Смирновым и А. А. Аникстом в издательстве «Искусство». При всех своих достоинствах это издание ориентировано на практики иной эпохи и на иной уровень шекспироведческого знания. Потребность в новом издании подкрепляется и меняющимся отношением к переводу, попыткой заменить ставшие классическими прежние тексты, которые к тому же не всегда публиковались в соответствии с авторской волей, искаженной идеологическими требованиями советского времени.

В последние два десятилетия и особенно на волне двух всемирных шекспировских юбилеев 2014-го и 2016 годов появились издания, претендующие на то, чтобы показать нового Шекспира, а иногда и представить переводческую традицию. Вокруг них возникают споры, новые издательские и комментаторские принципы, с одной стороны, настойчиво утверждают себя, с другой — ставятся под сомнение в устных дискуссиях и публикуемых рецензиях. Продолжением этой научной дискуссии и будет настоящий Семинар, на котором предполагается обсудить вопрос выбора и подачи переводов, откликнуться на уже вышедшие издания, оценить уровень сопутствующего им научного аппарата.

Разговор о современном комментарии, его различных типах будет продолжен и на Круглом столе

ЧТО И КАК КОММЕНТИРОВАТЬ ПРИ ИЗДАНИИ ШЕКСПИРА?

К участию в работе однодневного Семинара и для выступления на Круглом столе приглашаются все желающие. Время сообщения — 10 минут. Просьба заранее прислать тему, чтобы согласовать список участников.

Предполагается публикация лучших материалов в журнале «Вопросы литературы» и в «Новом филологическом вестнике» РГГУ.

Заявки и тезисы для участия в конференции объемом до 2000 знаков (с пробелами) принимаются до 1 марта 2018 года.

Ведущий проекта — Игорь Олегович ШАЙТАНОВ.

Координаторы проекта:

Ирина Викторовна ЕРШОВА,

email: i.v.ershova@list.ru;

Елена Михайловна ЛУЦЕНКО,

email: comparative.studies.centre@gmail.com.

Кафедра СИЛ,

email: sil_iff_rggu@mail.ru.

Журнал критики и литературоведения «Вопросы литературы»
в сети Интернет:
сайт журнала — <http://voplit.ru>
Журнальный зал — <http://magazine.russ.ru/voplit>
Facebook — <https://www.facebook.com/voplit/>

Ответственность за точность цитат и фактических данных несут
авторы публикуемых материалов.

Подписано в печать 25.01.2018.
Формат бумаги 84 108 ¹/₃₂. Бумага газетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Объем 13 печ. л. Усл.-печ. л. 21.
Тираж 1000 экз. Цена свободная.

Адрес редакции журнала «Вопросы литературы»:
125009, Москва, Большой Гнезниковский пер., д. 10.
Телефон: (495) 629-49-77.
Email: voplit@mail.ru

Оригинал-макет изготовлен в редакции.
Автор логотипа на первой странице — Павел Зорин

Заказ №

Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»



143200, г. Можайск, ул. Мира, 93
www.oaompk.ru, www.oaompk.rpf; тел.: (495) 745-84-28; (496) 382-06-85

Уважаемые авторы!

У вас появилась уникальная возможность издать свои произведения
тиражом от 100 экземпляров в прекрасном полиграфическом
исполнении и оформлении в типографии, применяющей новейшие
технологии и материалы. В этом вам помогут профессионалы

Можайского полиграфического комбината.

По всем вопросам обращайтесь по телефонам:

(495) 745-84-28, (496) 382-06-85;

email: oaompk@oaompk.ru

ПОДПИСКА РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЭЛЕКТРОННЫЙ АРХИВ

Подписной индекс в объединенном каталоге
«Пресса России» — 70149. Каталог есть во всех
почтовых отделениях России.

Подписаться на журнал «Вопросы литературы»
можно через Интернет:

- объединенный каталог «Пресса России»:
http://www.ppressa-rf.ru/cat/1/edition/t_s70149/
- сайт «Пресса по подписке»:
<http://www.akc.ru/itm/6058215067/>

В Москве свежие номера журнала можно приобрести
в книжном магазине «Фаланстер»
(М. Гнездииковский пер., д. 12/27).

Купить журнал «Вопросы литературы» можно
в книжном интернет-магазине «Лабиринт»:
<http://www.labirint.ru/pubhouse/4272/>.

Сеть пунктов самовывоза охватывает
более 700 городов России. Возможна доставка почтой
в любой населенный пункт России и других стран.

Полный электронный архив журнала
(все статьи с 1957 года по настоящее время)
доступен подписчикам «East View»:
<http://dlib.eastview.com/browse/publication/686>

Электронную версию журнала с 2009 года
по настоящее время можно приобрести на сайте
«Руконт»: <http://rucont.ru/efd/151449>

На официальном сайте «Вопросов литературы» можно
ознакомиться с полным содержанием архива (все статьи
с 1957 года), а также приобрести электронную версию
журнала с 2008 года по настоящее время:
<http://voplit.ru/>