



ПРЕДСИМВОЛИЗМ -
ЛИКИ И ОТРАЖЕНИЯ

Институт мировой литературы
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Предсимволизм – лики и отражения



МОСКВА
ИМЛИ РАН
2020

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ)
по проекту № 19-112-00225 Д, не подлежит продаже.*

ПРЕДСИМВОЛИЗМ — ЛИКИ И ОТРАЖЕНИЯ / Коллективная монография под редакцией Е.А. Тахо-Годи. – М.: ИМЛИ РАН, 2020. – 542 с. Вклейка 16 п.

Коллективная монография посвящена одной из наименее изученных страниц в истории русской литературы XIX столетия – предсимволизму. В книге предлагаются два варианта подхода к исследованию предсимволизма как самостоятельного явления: «узкий» – рассмотрение литературной ситуации эпохи «безвременья» 1870–1880-х годов, и «широкий» – понимание предсимволизма как особого направления в русской культуре, ставшего «мостом», связующим романтизм и символизм.

Среди обсуждаемых в коллективной монографии проблем следующие: предсимволизм – модернизм – теория и индивидуальные практики; предсимволизм как феномен русской и европейской культуры; предсимволизм – предшественники и наследники; религиозные и философские аспекты творчества предсимволистов; прозаическое наследие поэтов-предсимволистов; поэтика А.К. Толстого, А.А. Фета, С.Я. Надсона, К.К. Случевского, Вл.С. Соловьева, А.А. Голенищева-Кутузова и др.; рецепция творчества предсимволистов в литературе и критике символистов (Андрей Белый, Федор Сологуб) и постсимволистов (Игорь Северянин, Е. Замятин).

В книге впервые вводятся в научный оборот архивные материалы из эпистолярного и литературного наследия Вл. Соловьева, И.Ф. Анненского, А.Л. Волынского и др.

Книга может быть рекомендована филологам, философам, культурологам, а также всем интересующимся развитием русской культуры XIX – первой половины XX столетия.

*В оформлении обложки использована картина Сергея Соломко (1867–1928)
«Мария Лебедь Белая».*

ISBN 978-5-9208-0607-9

© Коллектив авторов, 2020
© ИМЛИ РАН, 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Е.А. Тахо-Годи. Предсимволизм: проблемы изучения 8

I

ПРЕДСИМВОЛИЗМ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Мильдон В.И. (*Россия, Москва, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова*).
Предсимволизм как русский Проторенессанс 15

Орлицкий Ю.Б. (*Россия, Москва, Российский государственный гуманитарный университет*).
Прозаическая миниатюра в творчестве русских предсимволистов 26

Титаренко С.Д. (*Россия, Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет*).
Русская классическая поэзия XIX в. в раннем символизме: проблема модернистского текста и индивидуальные практики 51

II

А.К. ТОЛСТОЙ: МЕЖДУ РОМАНТИЗМОМ И СИМВОЛИЗМОМ

Королева В.В. (*Россия, Владимир, Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых*).
Актуализация сюжета вероотступничества и черты гофмановской поэтики в повести А.К. Толстого «Амена» (отрывок из неопубликованного романа «Стебеловский») 69

Кошелев В.А. (*Россия, Великий Новгород, Арзамасский филиал Национального исследовательского Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского*).
А.К. Толстой и феномен «медицинского» стихотворения 80

Артамонова Ю.Д. (<i>Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова</i>). Был ли Козьма Прутков реалистом?	92
Пенская Е.Н. (<i>Россия, Москва, Научно-исследовательский университет – Высшая школа экономики</i>). «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина как реплика на «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого: рождение театра из пародийного комментария	105
Каяниди Л.Г. (<i>Россия, Смоленск, Смоленский государственный университет</i>). Вяч. Иванов и А.К. Толстой: предсимволистский подтекст стихотворения «Творчество»	126

III

ЛИКИ «ЭПОХИ БЕЗВРЕМЬЯ»

Геронимус В.А. (<i>Россия, Государственный историко-литературный музей-заповедник А.С. Пушкина, Захарово-Вяземы</i>). Метонимия у А.С. Пушкина и поэтическая ассоциативность А.А. Фета	143
Грек А.Г. (<i>Россия, Москва</i>). К вопросу о «музыкальности» поэтического языка А.А. Фета	158
Вайскопф М.Я. (<i>Израиль, Иерусалим, Еврейский университет в Иерусалиме</i>). На краю онтологии: заметки о метафизике А.А. Фета	170
Безменова Л.П. (<i>Россия, Москва</i>). Мотив любви к «мертвой возлюбленной» в лирике С.Я. Надсона	186
Баршт К.А. (<i>Россия, Санкт-Петербург, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН</i>). В.П. Буренин как оппонент и предтеча литературного модерна	197

- Савинков С.В.** (*Россия, Воронеж, Воронежский государственный педагогический университет, Воронежский государственный университет*).
 Семиотические коллизии в творчестве А.А. Голенищева-Кутузова: вагнеровское vs. пушкинское 214
- Фетисенко О.Л.** (*Россия, Санкт-Петербург, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН*).
 Михаил Хитрово (1837–1896) и его «Пиитические досуги»
 (К портрету дипломата и поэта) 223
- Козырев А.П.** (*Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова*).
 Из неопубликованной переписки Вл. Соловьева 233
- ПУБЛИКАЦИЯ
- Вл.С. Соловьев.* Письмо Д.Н. Цертелеву, 20 июля 1874 г.
 Письма П.И. Савваитову 1878–1879 годов / Подготовка текста и примечания А.П. Козырева 239
- Котрелев Н.В.** (*Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН*).
 Из неизданного и несобранного Вл. Соловьева: стихотворения «Последняя вспышка минувших пожаров...», «Ирод Великий», «Свершилось!.. Вышнего десница...» 246

IV

К.К. СЛУЧЕВСКИЙ:

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА И ТРАКТОВКИ

- Коровин В.Л.** (*Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова*).
 О христианских мотивах в «Элоа» К.К. Случевского на фоне «Элоа» А. де Виньи 257
- Тахо-Годи Е.А.** (*Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, Библиотека-музей «Дом А.Ф. Лосева»*).
 Философское осмысление образа «дома поэта» в книге К.К. Случевского «Песни из Уголка» 272

- Смородинская Т.** (*США, Вермонт, Миддлбери колледж*).
Сны, видения и кошмары К.К. Случевского 285
- Ефимов М.В.** (*Россия, Выборг, Выборгский объединенный музей-заповедник*).
«Поставить третьестепенного К. Случевского выше В. Соловьева»: Д.П. Святополк-Мирский
и наследие К.К. Случевского 298
- Гарциано С.А.** (*Франция, Лион, Научно-исследовательский Центр французского и сравнительного литературоведения MARGE, кафедра славистики при факультете иностранных языков, Лионский университет имени Жана Мулена*).
Рецепция творчества предсимволистов (А.К. Толстого, К.К. Случевского, Н.М. Минского, К.Н. Льдова) в литературной критике первой волны русской эмиграции 316

V

ПРЕДСИМВОЛИЗМ В ОТРАЖЕНИЯХ: СИМВОЛИСТЫ И ПОСТСИМВОЛИСТЫ

- Сапожков С.В.** (*Россия, Москва, Московский педагогический государственный университет*).
Из ранних критических штудий Иннокентия Анненского:
неизвестное письмо С.А. Андреевскому 343
- ПУБЛИКАЦИЯ
- И.Ф. Анненский. Письмо С.А. Андреевскому, 9 января 1885 г. / Подготовка текста и примечания С.В. Сапожкова* 348
- Меррилл Дж.** (*США, Ист-Лансинг, Мичиганский государственный университет*).
Стихотворные тексты и подтексты в пьесе Ф. Сологуба
«Заложники жизни» 356
- Самарина М.А.** (*Россия, Москва*).
Вл. Соловьев в главном романе Андрея Белого 392
- Никульцева В.В.** (*Россия, Москва, Московский финансово-юридический университет МФЮА*).
Фофановские мотивы в творчестве Игоря-Северянина 406

Лесная Г.М. (<i>Россия, Москва, Московский государственный институт международных отношений (университет) МИД России</i>).	
Поэзия украинского предсимволизма: эстетические поиски литературной группы «Молодая Муза» в культурно-историческом контексте начала XX века	417
Котельников В.А. (<i>Россия, Санкт-Петербург, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН</i>).	
Иудаизм и еврейство как этнокультурная и философская тема А. Волынского	428
ПУБЛИКАЦИЯ	
<i>А.Л. Волынский. Рембрандт [фрагмент из неопубликованной книги] / Подготовка текста В.А. Котельникова</i>	<i>443</i>
Толстая Е.Д. (<i>Израиль, Иерусалим, Еврейский университет в Иерусалиме</i>).	
Учитель Басс: прощание Е. Замятина с А. Волынским	492
Молодяков В.Э. (<i>Япония, Токио, Университет Такусёку</i>).	
Дмитрий Шестаков: между А.А. Фетом и А.А. Блоком	506
Маньковский А.В. (<i>Россия, Москва, журнал «Наше наследие»</i>).	
Судьба предсимволиста в постсимволистскую эпоху: о рукописном сборнике стихотворений Н.Н. Полянского	517
<i>Сведения об авторах</i>	<i>537</i>



ПРЕДСИМВОЛИЗМ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

Введение

Е.А. Тахо-Годи

Основная цель предлагаемой коллективной монографии – подвести итоги и обобщить достижения последних лет в изучении одной из наименее исследованных страниц в истории русской литературы XIX столетия – предсимволизма.

После единовластия шестидесятников и пропагандируемых ими революционно-демократических идеалов, которым обязана была подчиняться поэзия, в «эпоху безвременья» возрождается идея ценности индивида, изменяется представление о сущности искусства и творчества, что, несомненно, создает почву для зарождения раннего символизма и дальнейшего расцвета культуры начала XX столетия. Помимо усиления субъективности, необходимо указать и на ориентацию предсимволистов на мотивно-образную систему русской романтической поэзии, на их тягу к включению «чужого слова», к сгущению «претекстов», опыты фонетической организации текста, его символизации, модели взаимодействия поэтического и философского начал. Недаром наряду с романтиками и предсимволистами «своими» для символистов оказываются и такие ушедшие из жизни в «эпоху безвременья» поэты, как А.К. Тол-

стой и А.А. Фет. В толстовских шуточных стихотворениях очевидна мысль об абсурде самой действительности, посрамляющей рационалистически мыслящего субъекта, тогда как у А.А. Фета на смену прежнего гармоничного поэтического мира пушкинской поры приходит диффузный и иррациональный, равно тяготеющий к небытию и бытию.

Внимание к фигурам «второго ряда», к эпохам трансформации традиционных литературных парадигм, в том числе к предсимволизму, явно усилилось в нашей науке в последние три десятилетия. Об этом свидетельствуют не только появившиеся работы – диссертации и монографии, посвященные отдельным его представителям – А.Н. Апухтину, К.Р. (великому князю Константину Константиновичу Романову), М.А. Лохвицкой, К.К. Случевскому, К.М. Фофанову и др., но и переиздания их сочинений, а также первая международная конференция о поэзии предсимволизма, приуроченная в октябре 2017 г. к 200-летию А.К. Толстого и 180-летию К.К. Случевского¹.

В книге предлагаются два варианта подхода к исследованию предсимволизма как самостоятельного явления: «узкий» – рассмотрение литературной ситуации эпохи «безвременья» 1870–1890-х годов, и «широкий» – понимание предсимволизма как особого направления в русской культуре, ставшего «мостом», связующим романтизм и символизм.

Стремление к панорамному воссозданию литературного процесса XIX – первой половины XX столетия предопределило сочетание целого спектра исследовательских методов – биографического, культурно-исторического, сравнительно-исторического, теоретической и исторической поэтики, сопоставительного, рецептивного – как наиболее адекватных для реше-

¹ Конференция проходила под эгидой филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева». Ее обзор см.: *Тахо-Годи Е.А. Международная научная конференция «Поэзия предсимволизма» // Русская литература. 2018. № 4. С. 253–255.*

ния поставленных задач и обобщения накопленных фактов. Сопряжение разных подходов – «широкого» и «узкого» – способствует более объемному представлению о предсимволизме как культурном феномене и своеобразной «пресистеме». Вовлечение в исследовательскую орбиту поэтов второго и третьего ряда позволяет лучше представить литературный процесс рубежа веков, а вместе с тем актуализирует вопрос о связи раннего символизма не только с классической поэзией XIX столетия, но и с массовой поэзией «fin de siècle».

Авторами научного труда рассматриваются следующие проблемы: предсимволизм как феномен русской и европейской культуры; предсимволизм – предшественники и наследники; предсимволизм – модернизм – теория и практика; религиозные и философские аспекты творчества предсимволистов; прозаическое наследие поэтов-предсимволистов, в том числе жанр прозаической миниатюры (так называемые «стихотворения в прозе»); своеобразие индивидуальных поэтик; рецепция творчества предсимволистов в литературе и критике символизма и постсимволизма.

Такой спектр проблем предопределил три основные исследовательские стратегии. Во-первых, анализ текстов предсимволистов на фоне предшествующей литературной традиции. Во-вторых, выявление в произведениях предсимволистов различных элементов – жанровых, мотивных, эстетических, предвосхищающих искания XX столетия. В-третьих, восприятие наследия предсимволистов литературными критиками, в том числе русского зарубежья, что, в свою очередь, реактуализирует значение критики как важного источника в определении художественных критериев и границ изучаемого историко-литературного явления.

Рассматриваемым кругом вопросов обусловлена и структура самой коллективной монографии. Она состоит из следующих пяти разделов: 1) Предсимволизм: теоретические ас-

пекты; 2) А.К. Толстой: между романтизмом и символизмом; 3) Лики «эпохи безвременья»; 4) К.К. Случевский: художественная практика и трактовки; 5) Предсимволизм в отражениях: символисты и постсимволисты.

В поле зрения авторов монографии творчество писателей и поэтов XIX–XX веков – от романтизма до советской эпохи: А.К. Толстого, А.М. Жемчужникова, А.В. Сухова-Кобылина, Я.П. Полонского, А.А. Фета, В.П. Буренина, В.М. Гаршина, К.Н. Льдова, С.Я. Надсона, К.К. Случевского, Вл.С. Соловьева, М.А. Хитрово, С.Г. Фруга, украинских предсимволистов – группа львовских поэтов «Молодая Муза», И.Ф. Анненского, А.А. Блока, Андрея Белого, А.Л. Волынского, З.Н. Гиппиус, Вяч. Иванова, Н.М. Минского, Федора Сологуба, Игоря Северянина, Д.П. Святополка-Мирского, Е.И. Замятина, Д.П. Шестакова, Н.Н. Полянского и др. В книге впервые вводятся в научный оборот архивные материалы из эпистолярного и литературного наследия Вл. Соловьева, И.Ф. Анненского, А.Л. Волынского и др.

Предлагаемая монография – серьезный шаг к системному и целостному изучению русского предсимволизма как явления культуры, оказавшего существенное воздействие на литературу XX столетия.

Список литературы

1. *Александрова Т.Л.* Истаять обреченная в полете. Жизнь и творчество Мирры Лохвицкой. СПб.: Гиперион, 2007. 276 с.
2. *Горбатова Е.А.* Специфика циклических форм в лирике русских поэтов 1880–1890-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2016.
3. Константиновские чтения – 2018. К 160-летию со дня рождения великого князя Константина Константиновича, поэта К. Р. (1858–1915): сборник материалов научной конференции, 17 октября 2018 г. СПб.: Фил. Гос. комплекс «Дворец конгрессов» ФГБУ «Упр. по эксплуатации зданий в Северо-Западном Федеральном округе», Упр. делами Президента Российской Федерации, 2018. 226 с.

4. *Завьялова Е.Е.* К.Р. Особенности лирики великого князя. Астрахань: Астраханский ун-т, 2005. 143 с.

5. *Иванченко И.Е.* Родов связующая нить: хроника русских семей в документах, фотографиях, дневниках, воспоминаниях и в эпистолярном наследии: [семья Случевских]. СПб.: Алетей, 2011. 635 с.

6. *Ипполитова А.Ю.* Случевский: философия, поэтика, интерпретация. СПб.: Филологический фак. СПбГУ, 2006. 317 с.

7. *Кондратова Т.И.* Поэтический мир Константина Михайловича Фофанова: дисс. ... канд. филол. наук. Коломна, 2000.

8. *Мирошникова О.В.* Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского: учеб. пособие. Омск: Изд. ОмГУ, 2003. 137 с.

9. *Отрадин М.В.* Творчество А.Н. Апухтина. СПб.: Фак. филологии и искусств Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2008. 37 с.

10. *Павельева Ю.Е.* Образ лирической героини поэзии М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2014. 233 с.

11. *Сапожков С.В.* Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880–1890-х годов. М.: Прометей, 1996. 118 с.

12. *Сапожков С.В.* Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа: От С.Я. Надсона к К.К. Случевскому, течения, кружки, стили: дисс. ... доктора филол. наук. М., 1999.

13. *Смородинская Т.* Константин Случевский. Несвоевременный поэт. СПб.: Изд-во ДНК, 2008. 280 с.

14. *Тарланов Е.З.* Константин Фофанов: легенда и действительность. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1993. 176 с.

15. *Тахо-Годи Е.А.* Константин Случевский: портрет на пушкинском фоне. СПб.: Алетей, 2000. 400 с.

16. *Чернышова-Мельник Н.Д.* К. Р. Баловень судьбы. СПб.: Амфора, 2013. 316 с.

17. *Щенникова Л.П.* Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурно-исторический феномен. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 453 с.

18. *Щенникова Л.П.* Русский поэтический неоромантизм, 1880–1890-х годов: эстетика, мифология, феноменология. СПб.: Серебряный век, 2010. 478 с.

19. *Glitsch S.* K.K. Sluĉevskij als Lyriker: Studien zu Leben und Werk. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003. 333 S. (Opera slavica. Neue Folge).

20. *Fenner I.* Zur Poetik des Lyrikers Konstantin M. Fofanov. München: Sagner, 1998. 231 S. (Slavistische Beiträge. Bd. 358).

I

ПРЕДСИМВОЛИЗМ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ





ПРЕДСИМВОЛИЗМ КАК РУССКИЙ ПРОТОРЕНЕССАНС

В.И. Мильдон

*Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С.А. Герасимова*

Аннотация: Автор исходит из представления о русской литературе как явлении общеевропейском. При всех ее отличиях от литератур Западной Европы есть решающее сходство: художественный образ человека – индивидуального (и потому уникального) явления. Этим объясняется, почему русская литература проходит этапы развития, сходные с этапами западноевропейских литератур (при всем своеобразии каждой национальной литературы), в частности Проторенессанса и Ренессанса.

То, что по сложившейся историко-культурной традиции Запада вкладывают в эти понятия, связано с именами Фомы Аквинского и Данте; умственными и артистическими результатами XV–XVI веков. В России аналогами этих процессов служит литература отечественного Проторенессанса, начавшегося творчеством Пушкина и заложившего основания для Ренессанса – не известного Западной Европе по интенсивности и разнообразию достижений едва ли не во всех областях интеллектуального и художественного творчества конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: проторенессанс, предсимволизм, ренессанс, антропология, возрождение, культура, символизм, золотой век.

То, что получило невиданный прежде в истории европейской культуры интеллектуальный и артистический расцвет и сохраняется под названием «Ренессанс» (с которым, забегая вперед, можно сравнить эпоху конца XIX и первых двух десятилетий XX века в истории нашей культуры), имело корни в так называемом Проторенессансе. Его духовный смысл наиболее полно представлен двумя фигурами – Фомой Аквинским (1225–1274) и Данте (1265–1321). Их сравнение

стало уже общим местом, поэтому только две цитаты, характеризующие, на мой взгляд, существо дела.

В «Сумме теологии» Фома Аквинский писал, что «первая причина нехватки благодати *от нас самих*»¹ («ad defectus gratiae causa prima est ex nobis»).

Напоминает слова Аристотеля из «Никомаховой этики»: «*От нас зависит*, быть нам добрыми или дурными»². Попутно замечу, что умственные связи Фомы и Аристотеля достаточно исследованы в России³.

Очевидно, что собственная воля, т.е. индивидуальное поведение, не ставилась под сомнение уже греками, и европеец XIII века развивает этот взгляд.

Ссылаясь на Иоанна Дамаскина, Фома утверждал:

«Небесные тела не есть причина наших действий» («*coepora caelestia non sunt causae nostrorum actuum*»). «Некоторые полагают, что небесные тела могут оказывать прямое воздействие на волю <...>. Но это невозможно»⁴.

Позже Данте скажет:

Вы для всего причиной признаете
Одно лишь небо, словно все дела
Оно вершит в своем круговороте.

Будь это так, то в вас бы не была
Свободной воля <...>

*Влеченья от небес берут начало –
Не все; но скажем даже – все сполна –
Вам дан же свет, чтоб воля различала
Добро и зло... (XVI, 57–74)*⁵.

¹ Фома Аквинский. Сумма теологии. Т. IV. Первая часть второй части. Вопросы 68–114. Пер. с лат. под ред. Н. Лобковица, А. В. Аполлонова. — М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2012. С. 634. Жирный курсив в цитатах везде мой. — В.М.

² Аристотель. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 4. М.: Мысль, 1976. С. 105.

³ Бронзов А. Аристотель и Фома Аквинат в отношении к их учению о нравственности. СПб., 1884.

⁴ Фома Аквинский. Сумма теологии. Т. III Первая часть второй части. Вопросы 1–67. М.: Signum Veritatis, 2008. С. 126.

⁵ Данте Алигьери. Божественная комедия. Чистилище. ОГИЗ ГИХЛ. М.: 1944. С. 95. Пер. М. Лозинского.

Можно предположить, что поэт заимствует у философа, имя которого не однажды упоминается в «Рае»⁶. Но не меньше справедливо допущение, что явная близость рождена духом времени, получившим затем название «Ренессанса», «Возрождения», ибо возродился – после столетий забвения, вызванных крушением Римской империи, – взгляд на человека – самопроизвольную силу; на его индивидуальную судьбу как дело его рук.

Вероятность такого толкования подтверждает Ф. Шеллинг в очерке «Данте», рассуждая об отличиях древнего мира от нового:

«Как древний мир, в общем, есть мир родовых образований, так *мир новый есть мир индивидуумов...*»⁷.

Этот мир был заново открыт итальянским Проторенессансом. «Заново» потому, что впервые в европейской истории о человеке-индивиде заговорила грекоантичная культура⁸, и Проторенессанс восстановил это значение, а итальянский Ренессанс распространил среди народов Европы.

Похожую роль сыграл в отечественной культуре предсимволизм, поэтому его можно назвать нашим Проторенессансом. Он сохранил (в стихах и прозе) начатое Пушкиным, который ввел Россию в Новое время, в «мир индивидуумов», используя понятие Шеллинга. Первым в нашей литературе Пушкин изобразил персонажа, причины действия которого зависят от него самого и не перекалдываются на плечи других. Таков Петр Гринев в «Капитанской дочке».

Эту линию отечественной прозы продолжили Достоевский и Л. Толстой, а в лирике – плеяда поэтов предсимволизма: Тютчев, Фет, Полонский, Случевский, А. Толстой, И. Анненский, В. Соловьев.

Я рассматриваю их работу не только в границах лирического стиха, но в качестве подготовки невиданного в художественной истории России творческого взлета во всех отраслях умственной и артистической деятельности, включая появление ренессансных личностей (широко и разнообразно одаренных людей), и потому справедливо, мне кажется, рассматривать русский предсимволизм как

⁶ Данте Алигьери. Божественная комедия. Рай X, 82–138; XI, 16; XII, 142–144.

⁷ Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 447.

⁸ В диалоге Платона «Менексен» Сократ передает слова Аспазии: «Муж, у которого всё приносящее счастье зависит полностью или почти полностью от него самого и который не перекалдывает этого на плечи других <...>, оказывается мудрым, разумным и мужественным» (Платон. Диалоги. М.: Мысль, 1986. С. 110).

Проторенессанс – по аналогии, повторяю, с известным итальянским движением.

Понятие «русский Ренессанс» широко распространилось.

В статье «Памяти Андрея Белого», 1934 г., Ф. Степун писал: «... В десятилетие от года 1905 до года 1915 Россия переживала весьма знаменательный культурный подъем <...>. Распространялась... совсем особая атмосфера некоего зачинающего культурного возрождения. (Филологи – Вячеслав Иванов и С.М. Соловьев – прямо связывали Россию с Грецией и говорили не только о возрождении русской культуры, но о подлинном русском Ренессансе.)»⁹.

Свидетельство Н. Бердяева: «В России в начале века был настоящий культурный ренессанс. Только жившие в это время знают, какой творческий подъем был у нас пережит, какое веяние духа охватило русские души»¹⁰. И мыслитель был прав, когда целую главу автобиографической книги так и назвал: «Русский культурный ренессанс XX века»: «Эта пора была одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры»¹¹.

Подробнее о русском Ренессансе писал ученик и оппонент Бердяева, В.Н. Ильин. Хотя у него нет специального труда, имеется много беглых замечаний в разных сочинениях, и концепция русского Ренессанса, его внутренний смысл выстраиваются.

«...Натиску воинствующего бесстылья и обязательного дурного вкуса воспротивилось то *движение*, которое именуется *русским Ренессансом* конца XIX – начала XX в.»¹².

«Движение» – это верно, поскольку затронутыми оказались все области духовного творчества: научная, художественная, философская, техническая. Русскому Ренессансу свойственно, продолжает В. Ильин, «артистическое *любование сверхчеловеческими элементами в человеке* <...>. “Русское Возрождение” было в значительной степени насыщено подобного рода переживаниями и возшло на дрожжах того, что можно назвать “священным антропологизмом”»¹³.

⁹ Степун Ф. Сочинения. М.: РОССПЭН, 2000. С. 705–706.

¹⁰ Бердяев Н. Русская идея // О России и русской философской культуре. М.: Наука. 1990. С. 237.

¹¹ Бердяев Н. Самопознание. М.: ДЭМ, 1990. С. 153.

¹² Ильин В. Стилизация и стиль. I. Лесков // Ильин В. Эссе о русской культуре. СПб.: Акрополь, 1997. С. 144.

¹³ Ильин В. Брюсов Валерий. Великий мастер Русского Возрождения, 1965 // Там же. С. 249.

Вот как воспринимала искусство Шаляпина одна из современниц, М.В. Волошина (Сабашникова):

«Певец, голос которого поднимался из какого-то неистощимого родника, наполнял собою пространство; казалось, что у этого голоса *нет границ*, потому что, проходя через гортань певца, он звучал из какого-то *непостижимого космоса*. Шаляпин своим искусством мне свидетельствовал, что человек — божественного происхождения, что и *царство человеческое — в ряду божественных иерархий*»¹⁴.

Это золотое время русской культуры не имело, повторяю, аналогов ни в отечественной, ни в западной истории. Даже прославленный итальянский Ренессанс XV–XVI вв. со знаменитой Платоновской академией во Флоренции не идет в сравнение по интенсивности интеллектуальных и художественных поисков «на единицу исторического времени». То, что в Западной Европе развивалось почти три столетия, в России («русской Европе», пользуясь лексикой Вл. Соловьева¹⁵) ослепительно сверкнуло в какие-нибудь тридцать лет. У следующих поколений словно потемнело в глазах от этого сияния, и только сейчас та эпоха начинает контурно проступать — одна из причин, почему ее по сей день неоправданно именуют «серебряным веком»¹⁶.

Что же возрождалось? Золотой век, начатый Пушкиным и прерванный отказом не столько от его творчества ради Некрасова и

¹⁴ Волошина М. (Сабашникова). Зеленая Змея. История одной жизни. М.: ЭНИГМА, 1993. С. 102.

¹⁵ Соловьев В. Три разговора. М.: ЗАХАРОВ, 2000. С. 69. Он прибавляет: «Понятие европейца должно совпасть с понятием человека <...> В этом смысл истории» (там же).

¹⁶ Появляются и другие, справедливые, я полагаю, оценки. Американский славист О. Ронен подверг обоснованной критике понятие «серебряного века» в кн.: Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. Пер. с англ. / Материалы и исследования по истории русской культуры / Под ред. Е.В. Пермякова. Вып. 4. М.: ОГИ, 2000. 152 с. Заглавие, однако, переведено неверно, у автора проще и точнее: *The Fallacy of the Silver Age in Twentieth Century Russian Literature* (Фальшь серебряного века в XX столетии русской литературы). Другой, американский же, славист, Х. Баран, статью 1981 г. «Анализ стихотворения Хлебникова “Весеннего Корана...”» закончил словами: «Разница... между тютчевской смелой мифологической параллелью и видением природы у Хлебникова <...> — эта разница и есть подлинная мера пути, пройденного русской поэзией от *одного* своего Золотого века к *другому*». В кн.: Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX в. М.: Издательская группа Прогресс; Универс, 1993. С. 93. В отличие от американского исследователя, я полагаю, что это был *один* век.

«лирики полезности», сколько, как это видно сейчас, от высшего в человеке. Бердяев писал в «Вехах»:

«В 70-е годы было у нас даже время, когда чтение книг и увеличение знаний считалось не особенно ценным занятием и когда морально осуждалась жажда просвещения. Времена этого народнического мракобесия прошли уже давно, но бацилла осталась в крови. В революционные дни опять повторилось гонение на знания, на творчество, на высшую жизнь духа. Да и до наших дней остается в крови интеллигенции все та же закваска. Доминируют все те же моральные суждения... До сих пор ещё наша интеллигентная молодежь не может признать самостоятельного значения науки, философии, просвещения, университетов, до сих пор еще подчиняет [их. – В.М.] интересам политики, партий, направлений и кружков»¹⁷.

От этой эстетики и примитивной антропологии начали отходить с 90-х годов XIX в. Не случайно возвращается интерес к Пушкину, хотя разгром, учиненный ему Писаревым, тоже не случаен. Оживление духа «золотого века», прерванного в 60–80-е гг., сопровождается возобновлением интереса к проблемам индивидуального бытия – к метафизическим проблемам.

Тогда-то и возникла творческая среда, *среда ренессансная*, которой еще не было во времена Пушкина, она складывалась.

Символизм, если понимать эту эпоху широко, а не только для обозначения нового языка прозы и лирики, вернул представление о «золотом веке», возродил его – отсюда Ренессанс.

Начало Ренессансу положили литераторы предсимволизма.

Я употребляю слово «литераторы», ибо наш Проторенессанс формировался одновременной работой и прозаиков, и поэтов. Однако предмет нынешней конференции – лирика предсимволизма, а потому остановлюсь на её вкладе в отечественный Проторенессанс и Ренессанс.

Символизм как обновление языка лирической поэзии возник во Франции. Но русские символисты всегда – и справедливо – говорили о собственных корнях. Вяч. Иванов заметил: «...Тютчев, истинный родоначальник нашего истинного символизма»¹⁸.

¹⁷ Бердяев Н. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи. Репринт издания 1909 г. М.: 1990. С. 7.

¹⁸ Иванов Вяч. Заветы символизма // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 186.

Иванов прав, именно Тютчев стоит у истоков лирики нашего проторенессанса/предсимволизма.

Нам мнится: мир осиротелый
Неотразимый рок настиг,
И мы в борьбе с природой целой
*Покинуты на нас самих*¹⁹.

1820-е годы («Бессонница»)

То есть не на что, не на кого надеяться, как на себя самого – оригинальный парафраз Тютчевым строк Данте: «Вам дан же свет, чтоб воля различала /Добро и зло...»

Брюсов: «Рядом с Пушкиным, создателем у нас истинно классической поэзии, Тютчев стоит как великий мастер и родоначальник поэзии намеков»²⁰ – того приема, который определил Фет: «Сказать о том, пред чем язык немеет», т.е. дать слово невысказанному и раздвинуть прежний горизонт представления о человеке.

На характерную черту не только предсимволистской, но лирики вообще указал И. Анненский: «Поэзия не изображает, она намекает на то, что остается недоступным выражению. Мы славим поэта не за то, что он сказал, а за то, что дал нам почувствовать несказанное»²¹.

С этой точки зрения к предсимволистам следует отнести Жуковского, о котором сказано: «...Самое у Жуковского существенное, что позже расцвело с необыкновенной силой в русской поэзии, — это переживание “невыразимого”, “запредельного”. Дело не в формуле Жуковского, что “поэзия есть Бог в святых мечтах земли”, а в том, что Жуковский придвинул русскую поэзию, русскую мысль к тому, что уводит нас за пределы земли, тварного бытия»²².

Не о том ли и А.К. Толстой:

И просветлел мой темный взор
И стал мне виден мир незримый,
И слышит ухо с этих пор,
Что для других неуловимо²³?

1851 или 1852 («Меня во мраке и в пыли...»)

¹⁹ Тютчев Ф. Стихотворения. Б.м.: Советский писатель, 1936. С. 73.

²⁰ Брюсов В. Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. М.: Современник, 1981. С. 254.

²¹ Анненский И. Избранное. М.: Правда, 1987. С. 7.

²² Зеньковский В.В. Философские мотивы в русской поэзии // Поэзия как жанр русской философии. Антология. М.: Институт философии РАН, 2007. С. 34.

²³ Толстой А.К. Сочинения: В 2 т. Том 1: Стихотворения. М.: Художественная литература, 1981. С. 53.

Поставим рядом строки известного стихотворения В.С. Соловьева:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?²⁴

1892 («Милый друг, иль ты не видишь...»)

Чтобы появились это понимание, нужна была абсолютно другая художественная оптика, и ее открыл Фет:

Шепнуть о том, пред чем язык немеет.
Услышать бой бестрепетных сердец –
Вот чем певец лишь избранный владеет,
Вот в чем его и признак и венец²⁵.

1887 («Одним толчком согнать ладью живую...»)

Это и есть, говоря высокопарно, «священный антропологизм»: без изображения того, перед чем беспомощен язык, нельзя почувствовать, что видимое – отблеск незримого; что человек не помещается весь ни в текущей жизни, ни в бесконечно длящейся истории; что он стремится стать больше себя самого.

Если признать такое явление как русский Проторенессанс (предсимволизм) и подготовленный им Ренессанс, то надлежит оценивать русскую культуру как оригинальное явление культуры общеевропейской.

Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской», 1834, заметил: «Великая эпоха Возрождения не имела на нее [Россию. – В.М.] никакого влияния»²⁶.

Из этого следует, что Ренессанс русские умы открыли, так сказать, собственными силами, ибо – в этом состоит мой главный довод – таков путь развития культуры как универсального явления. По этому пути движется (или рано или поздно двинется) человечество вне зависимости от географических, расовых и национальных условий.

Вероятность подобного взгляда подтверждается суждением исследователя о полотне А. Иванова «Явление Христа народу». Ху-

²⁴ Соловьев В. «Неподвижно лишь солнце любви...». М: Московск. рабочий, 1990. С. 75.

²⁵ Фет А.А. Стихотворения и поэмы. М.: Правда, 1989. С. 51.

²⁶ Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.: Правда, 1954. С. 177.

дожник «естественно, без всяких прямых контактов <...> угадывает *сугубо ренессансную идею* искусства, закономерно превосходящую и венчающую <...> творения земной природы»²⁷.

Тогда суждения славянофилов, евразийцев – одной из их разновидностей, об особом пути России переходят в разряд заблуждений аксиоматических, т.е. уже не обсуждаемых, вроде приписываемого Дарвину мнения о якобы происхождении человека от обезьяны или веры в то, что солнце вращается вокруг земли, находящейся в центре вселенной. Славянофильство с евразийством – это «солнце вокруг земли».

Нужна, впрочем, оговорка. Все, достигнутое русским Ренессансом, оказалось разрушено большевистской властью, начавшей «организованное упрощение культуры»²⁸.

Это привело к тому, что в течение двух–трех поколений произошло упрощение человеческого типа, и «священный антропологизм» отечественного Ренессанса оказался чужд большей части населения, а если и сохранился, то в катакомбных пространствах.

Один из персонажей «Воскресения» Л. Толстого цитирует замечание Герцена: «...Когда декабристов вынули из обращения, понизили общий уровень. Ещё бы не понизили! Потом вынули из обращения самого Герцена и его сверстников»²⁹.

В минувшие десятилетия это понижение – вследствие изъятия тысяч и тысяч талантов из нашей жизни – шло семимильными шагами. Мы живем в эпоху очевидных последствий процесса. Вопрос лишь в одном: преодолимы ли они? Не является ли русский Ренессанс последней яркой вспышкой перед долгим и невозвратным погружением страны в археологические слои, как это произошло с Ассирией, Вавилоном, Персией, древними Грецией и Римом? Может быть, и нет, коль скоро происходит возвращение памяти о той эпохе, так сказать, возрождение (ренессанс), благодаря чему новое поколение может осознать, как много было потеряно.

И еще одно обнадеживающее обстоятельство. То, что на Западе потребовало, начиная с грекоантичной культуры, нескольких тысячелетий (выработка представления о том, что человек – прежде всего

²⁷ Соколов М.Н. По следам «несбывшегося Ренессанса» // Италия и русская культура XV–XX веков. М.: 2000. С. 57.

²⁸ См. одноименную статью 1922 г. М. Левинова: Критика 1917–1932 годов. М.: АСТ–АСТРЕЛЬ, 2003. С. 316. (Библиотека русской критики).

²⁹ Толстой Л.Н. Собрание соч.: В 12 т. Т. 11. М.: ГИХЛ, 1959. С. 432.

индивидуальность), на это в России ушло сто с небольшим лет – от Пушкина и до начала 20-х годов XX века. Такого стремительного возникновения и усвоения гуманитарного взгляда не знала ни одна национальная культура. Но этой скоростью объяснимо, почему названный взгляд, усвоенный узким интеллектуальным слоем, не успел укорениться.

Если верна гипотеза, сохраняется надежда на то, что с течением длительного времени гуманитаризация в упомянутом смысле укоренится и расширит свое влияние. Правда, в близком будущем на это нет надежды.

Список литературы

1. Анненский И. Избранное. М.: Правда, 1987. 592 с.
2. Аристотель. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1976. 830 с.
3. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX в. М.: Издательская группа Прогресс; Универс, 1993. 368 с.
4. Бердяев Н. Самопознание. М.: ДЭМ. 1990. 336 с.
5. Бронзов А. Аристотель и Фома Аквинат в отношении к их учению о нравственности. СПб., 1884. 591 с.
6. Брюсов В. Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. М.: Современник, 1981. 399 с.
7. Вехи. Репринт издания 1909 г. М.: Новости, 1990. 216 с.
8. Волошина М. (Сабашникова). Зеленая Змея. История одной жизни. М.: ЭНИГМА, 1993. 413 с.
9. Данте Алигьери. Божественная комедия. Чистилище / Пер. М. Лозинского. М.: ОГИЗ ГИХЛ, 1944. 248 с.
10. Данте Алигьери. Божественная комедия. Рай / Пер. М. Лозинского. М.: ОГИЗ ГИХЛ, 1945. 264 с.
11. Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
12. Ильин В. Эссе о русской культуре. СПб.: Акрополь, 1997. 464 с.
13. Италия и русская культура XV–XX веков. М.: ИВИ РАН, 2000. 260 с.
14. Критика 1917–1932 годов. М.: АСТ–АСТРЕЛЬ, 2003. 459 с. (Библиотека русской критики).
15. О России и русской философской культуре. М.: Наука. 1990. 528 с.
16. Платон. Диалоги. М.: Мысль, 1986. 607 с.
17. Поэзия как жанр русской философии. Антология. М.: Институт философии РАН, 2007. 340 с.

18. *Пушкин А.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5: Критика и публицистика. М.: Правда, 1954. 398 с.
19. *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. /Пер. с англ. / Материалы и исследования по истории русской культуры / Под. ред. Е.В. Пермякова. Вып. 4. М.: ОГИ, 2000. 152 с.
20. *Соловьев В.* Три разговора. М.: ЗАХАРОВ, 2000. 192 с.
21. *Соловьев В.* «Неподвижно лишь солнце любви...». М.: Московский рабочий, 1990. 446 с.
22. *Степун Ф.* Сочинения. М.: РОССПЭН, 2000. 1000 с.
23. *Толстой А.К.* Сочинения: В 2 т. Т 1: Стихотворения. М.: Художественная литература, 1981. 589 с.
24. *Тютчев Ф.* Стихотворения. Б.м.: Советский писатель, 1936. 368 с.
25. *Фет А.А.* Стихотворения и поэмы. М.: Правда, 1989. 480 с.
26. *Фома Аквинский.* Сумма теологии. Т. III: Первая часть второй части. Вопросы 1–67. М.: Signum Veritatis, 2008. 752 с.
27. *Фома Аквинский.* Сумма теологии. Т. IV: Первая часть второй части. Вопросы 68–114 / Пер. с лат. под ред. Н. Лобковица, А.В. Аполлонова. М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2012. 688 с.
28. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.



ПРОЗАИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПРЕДСИМВОЛИСТОВ

Ю.Б. Орлицкий

Российский государственный гуманитарный университет

Аннотация: Автором в первом приближении рассматривается традиция прозаической миниатюры в творчестве русских поэтов послетургеневской эпохи: от Гаршина и Полонского до ранних символистов.

Во вступлении кратко излагается история формы в русской литературе XVIII–XIX вв., кратко характеризуются ее структурные особенности, характер взаимодействия прозаического материала со стиховым началом.

Подробно рассматриваются миниатюры наследников Тургенева: Гаршина, Полонского, Фофанова, Фруга, Жемчужникова, Льдова, Голенищев-Кутузова, Ратгауза. Поскольку большинство анализируемых произведений мало знакомо специалистам, целиком приводятся тексты отдельных миниатюр названных авторов.

Делается вывод об органичности формы прозаической миниатюры для поисков поэтов-предсимволистов.

Ключевые слова: прозаическая миниатюра, стихотворения в прозе, прозаическая строфика, версе, стиховое начало в прозе; Тургенев, Гаршин, Полонский, Фофанов, Фруг, Жемчужников, Льдов, Голенищев-Кутузов, Ратгауз.

Прозаическая миниатюра, нередко трактуемая в литературоведении как жанр (хотя правильнее, наверно, считать ее формально-жанровым образованием), возникает в отечественной словесности (вопреки сложившемуся стереотипу) задолго до тургеневского цикла «*Senilia*» и восходит в своем лирическом варианте (так называемых «стихотворениях в прозе») к концу XVIII века, к опытам Державина, Карамзина, Жуковского и других.

Как справедливо отмечал Ю. Левин, «под влиянием английской сентименталистской поэзии (к тому же переводившейся прозой) формировался новый жанр бессюжетных произведений, посвященных медитациям лирического героя, которые можно назвать “стихотворениями в прозе”. Начало этому положил Карамзин очерком “Прогулка” (1789), открывавшимся эпиграфом из “Гимна” Томсона. И далее в русских журналах печатались многие подобные лирические отрывки, посвященные таким характерным для сентиментализма темам, как времена года и части суток, блаженная сельская жизнь, уединение, смерть и загробное существование, оплакивание умерших и т. п.»¹.

Вслед за «Прогулкой» Карамзин создает целую серию оригинальных прозаических миниатюр, причем тяготеющих к разным жанрам: «Невинность» (1791), «Новый год» (1791), «Посвящение кущи» (1791), «Райская птичка» (1791), «Калиф Абдул-Раман» (1791), «Ночь» (1792), «Цветок на гроб моего Агатона» (1793), а также идиллию в прозе «Палемон и Дафнис» (1791).

В конце XVIII в. в России, кроме оригинальных текстов, появилось также множество переводов – например, прозаических идиллий С. Геснера, которые печатались сначала в журналах и альманахах («Вечера», «Санкт-Петербургский вестник»), а затем и в полных переводах книг писателя (В. Левшина, М., 1787 г.; в составе четырехтомного полного собрания сочинений Геснера, выполненного Иваном Тимковским, 1802–1803). Параллельно появлялись и подражания – более или менее оригинальные прозаические идиллии русских авторов – например, анонимная идиллия «Осеннее время», появившаяся в том же «Санкт-Петербургском вестнике» за 1781 г. и полупародийная прозаическая «Идиллия, сочиненная в Александровском на случай маскарада, бывшего в 1778 году июля 18 дня. Подражание г. Геснеру» Г. Державина.

Как обнаружила недавно Анна Койтен, «среди текстов, сочтенных Гротом недостойными публикации, в отделе рукописей Российской национальной библиотеки имеется тетрадь, переписанная рукой Астафия Михайловича Абрамова, домашнего секретаря Державина. В ней – десять небольших произведений, “мелких статей”, как указано в “Отчете Императорской публичной библиотеки за 1892 г.”: “Утренняя

¹ История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 2. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 151.

заря”, “Выбор Флоры”, “Сотворение Горлиц”, “Роза”, “Аврора”, “Миртилл”, “Зефиры”, “Плаванье”, “Дафна и Хлоя” и “Пучок цветов”». Это – пять переводов идиллий Геснера и столько же – произведений Гердера, написанных в жанре парамифий².

Чуть позднее издает свои прозаические переводы сонетов А. Мицкевича П. Вяземский; прозой переводились и произведения многих других европейских авторов, в оригинале – стихотворные³, что еще более множило число прозаических миниатюр, появлявшихся в основном на страницах русских журналов.

Регулярно появляются в России и оригинальные прозаические миниатюры. Так, в 1834 г. пишет свой «1834 год» Н. Гоголь; в 1833–1836 гг. – три ранние миниатюры начинающий А. Герцен; в самом конце 1830 – начале 1840-х гг. – аллегорическую миниатюру «Три художника» Н. Станкевич, в 1844 г. появляются «Русские ночи» В. Одоевского, включающие миниатюрные новеллы «Бал» и «Мститель»; в 1846–1847 гг. создает свои «Рассуждения и размышления» и «Мысли и замечания» В. Жуковский, в 1848 г. Игнатий Брянчанинов создает миниатюру «Кладбище», которая вместе с другими образцами его малой прозы («Сад во время зимы», «Древо зимою пред окнами келии», «Дума на берегу моря») выходит в свет в составе книги «Аскетические опыты» (1866)⁴.

Таким образом, вовсе не Тургенев начинает эту линию в русской словесности – скорее, он завершает начальный, сентиментально-романтический этап ее истории и начинает новый, который можно назвать предсимволистским. Именно после появления его «Стихотворений в прозе» (название, как известно, было предложено Стасюлевичем с оглядкой на французскую традицию) русские авторы в первую очередь начинают ориентироваться именно на этот цикл миниатюр как на основной прецедентный текст.

Так, именно в подражание ему создают в 1870–1880-е гг. свои одиночные опыты лирической прозаической миниатюры поэты Я. Полонский, А. Жемчужников, К. Фофанов (под псевдонимом Кав), С. Фруг.

² *Койтен А.* Державинские переводы из Геснера и Гердера // НЛО. 2002. № 54. Цит. по: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/koi.html>

³ См., напр.: *Сухарев С.* Стихотворение Байрона «Darkness» в русских переводах // Великий романтик: Байрон и мировая литература. М.: Наука, 1991. С. 221–236.

⁴ Подробнее см.: *Орлицкий Ю.* Русская прозаическая миниатюра: репрессированный жанр? // Славянские чтения. IX. Даугавпилс: Сауле, 2013. С. 94–107.

Причем особое место в этой истории занимают прозаики – современники автора «Отцов и детей». Так, В. Гаршин пишет свое первое «стихотворение в прозе» «Она была милая девушка...» до Тургенева (в 1875 г.; это – запись в альбом возлюбленной поэта Р. Александровой, затем включенная в его посмертные издания как самостоятельное произведение), а еще два («Юноша спросил у своего мудреца Джаффара...») и «Когда он коснулся струн смычком...») – параллельно ему (1884), однако все они впервые опубликованы позднее и стали восприниматься в русле именно тургеневской традиции.

Аналогичным образом и «Забытые слова» М. Салтыкова-Щедрина, тоже опубликованные после смерти писателя как отдельный самостоятельный текст на страницах «Вестника Европы», а затем перепечатанные во многих других периодических изданиях, были восприняты современниками не как начало нового романа, а как оригинальное стихотворение в прозе в духе Тургенева⁵.

И этому были серьезные причины: дело в том, что миниатюры Гаршина и Щедрина отличает, наряду с непривычной для этих авторов краткостью, особая символичность в сочетании с орнаментализмом стиля: применительно к «Забытым словам» это было отмечено в свое время А. Ауэром⁶.

Именно эти черты новой формы особенно пригодились непосредственным предшественникам русского символизма, прежде всего – А. Добролюбову и И. Коневскому. Так, в 1895 г. 11 миниатюр, в том числе в составе прозиметрических циклов, публикует в составе своей первой книги А. Добролюбов, дополнивший затем эту серию десятью «образами» в «Северных цветах» в 1902 г.; массу его прозаических «эскизов» потом отбирает Брюсов для последнего сборника поэта «Из книги невидимой».

В книгу Ивана Коневского «Мечты и думы» (1900) вошло около 20 миниатюр, пейзажных и эссеистических, – об искусстве и литературе («лирические характеристики», как определил свою миниатюру «Живопись Бёклина» сам автор); «Мысли и замечания» Коневского датированы 1897–1899 гг.

⁵ См.: Орлицкий Ю. «Забытые слова» в контексте жанровой традиции стихотворений в прозе // М.Е. Салтыков-Щедрин в зеркале исследовательских пристрастий. Тверь, 1996. С. 102–112.

⁶ Ауэр А., Борисов Ю. Поэтика символических и музыкальных образов М.Е. Салтыкова-Щедрина. Саратов: СГУ, 1987. С. 29–34.

Активно обращаются к миниатюрной прозе и ранние символисты. Так, К. Бальмонт помещает восемь прозаических миниатюр в книге 1896 г. «В безбрежности»; некоторые из них публиковались и ранее, например, в 1894 г. в составе цикла «Тени» в «Русских ведомостях».

В том же году начинает публиковать в символистской периодике свои «Сказочки» Фёдор Сологуб, изданные затем в 1905 г. отдельной книгой; вторая книга «сказочек», которые специалисты не случайно относят к стихотворениям в прозе, вышла в 1906 г.

В 1897 г. выпускает свои «Песни», среди которых важное место занимают миниатюры в прозе, Владимир Гиппиус. 1898 годом датирована ранняя миниатюра В. Брюсова «Отдаленные дни», опубликованная, правда, только после смерти автора.

В 1904 г. А. Белый называет особый раздел в своей книге «Золото в лазури» «Лирические отрывки в прозе». В этом же году начинает публиковать в «Весах» свои «Записные листы художника» Н. Рерих.

В 1906–1908 гг. в периодике появляется четыре оригинальных произведения Анненского, названные им самим «стихотворениями в прозе»: «Andante», «Мысли-иглы», «Сентиментальное воспоминание», «Моя душа»; позднее они будут опубликованы В. Кривичем в книге «Посмертные стихи». А предшествуют появлению этих произведений прозаические переводы поэтом стихотворений итальянской поэтессы Ады Негри, также впервые опубликованные как цикл «стихотворений в прозе»⁷.

Пробует свои силы в прозаической лирической миниатюре в 1907–1909 гг. Александр Блок⁸. В то же время начинает публиковать свои миниатюры Елена Гуро, традиционно относимая к футуризму: небольшие, без названия, в едином корпусе со стихами, нередко прозаметрические. За ней и другие футуристы обращаются к этой форме: Хлебников, Бурлюки.

На 1900–1910-е годы приходится волна прозаических миниатюр второстепенных авторов, в той или иной степени соотносимых с символистским движением⁹.

⁷ Орлицкий Ю. Прозаическая миниатюра в культуре Серебряного века (от Анненского и Добролюбова до футуристов и Ахматовой) // Некалендарный XX век. М.: Азбуковник, 2011. С. 371–386.

⁸ Орлицкий Ю. Прозаическая миниатюра в творчестве Блока // Шахматовский вестник. Выпуск 12. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 167–176.

⁹ Першукевич О. «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева и развитие русской «малой прозы» начала XX века. М.: АКД, 1999.

Наконец, в 1911 г. Константин Льдов издает сборник лирических миниатюр «Без размеров и созвучий»; в 1912 г. А. Голенищев-Кутузов выпускает книгу «На летучих листках. Мысли, впечатления, заметки», в которой собрано 104 афоризма, некоторые из них носят вполне лирический характер и вполне вписываются в формирующуюся традицию жанра. В начале 1920-х публикует в зарубежной периодике свои стихотворения в прозе Д. Ратгауз.

Параллельно с поэтами к миниатюрной прозе на рубеже веков обращаются и прозаики: вслед за В. Короленко, назвавшим «стихотворением в прозе» лирический рассказ «Огоньки» относительно большой протяженности, пробуют свои силы в этой форме М. Горький, С. Сергеев-Ценский, Л. Зиновьева-Аннибал, А. Мар, И. Лукаш, Е. Лундберг, Б. Пильняк, А. Толстой, А. Ремизов.

Таким образом, значительная часть авторов Серебряного века, причем как поэты, так и прозаики, обращаются к прозаической миниатюре того или иного типа: лирической миниатюре (собственно стихотворениям в прозе), мини-рассказам, афористическим и аллегорическим нарративам, сказкам, юморескам, миниатюрным эссе и т.п. (кстати, тургеневские «стихотворения» тоже включали самые разные жанровые варианты).

При этом вслед за «Песнями» Горького многие авторы достаточно активно вносят в свои миниатюры стиховой элемент: целиком или частично метризируют их (Шкапская, Дмитренко), используют малые и сверхмалые абзацы-строфы (Марьянова, Шепеленко, Пильняк) и т.д.

Важно и то, что этот рассвет формы сопровождался появлением переводов прозаической миниатюры с европейских языков: целых пять изданий «Стихотворений в прозе» Бодлера, а также Ж. де Босшера, С. Жеромского, Е. Жулавского, Я. Каспровича, А. Немовского, К. Мендеса, С. Пшибышевского, К. Тетмайера, О. Уайльда, П. Альтенберга, Ж. Гюисманса, П. Луиса, П. Нансена; даже перевод произведений Ли Бо знаменитый синолог В. Алексеев в духе времени называет «Стихотворения в прозе поэта Ли Бо, воспевающие природу» (СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1911). Следует упомянуть в этом контексте и выход в 1894 г. в России пятитомного собрания сочинений Байрона в прозаических переводах (то есть в форме прозаических миниатюр, в том числе незаглавленных) – явление ис-

ключительное для своего времени, когда, казалось бы, прозаические переводы стихов окончательно остались в прошлом¹⁰.

Так вкратце выглядит история прозаической миниатюры в России конца XIX – начала XX в.

А теперь остановимся на интересующих нас именах и текстах, не скупясь на цитаты: ведь подавляющее большинство упоминаемых ниже произведений никогда после первых публикаций не воспроизводилось.

Начнем с В. Гаршина, чьи «стихотворения в прозе» принято печатать вместе с немногочисленными стихами этого прозаика. Соответственно они печатаются без заглавий; при этом первое «стихотворение», выглядящее вполне «тургеневским», написано, как уже говорилось, задолго до его «Senilia», в 1875 г.:

Она была милая девушка, добрая и хорошенькая, для нее стоило остаться жить.

Но он был упрям. В его сердце лежал тяжелый камень, давивший это бедное сердце и заставлявший большого человека стонать от боли. И он думал, что не может любить и быть любимым: камень давил его сердце и заставлял думать о смерти. Его брат был славный юноша, с смелыми честными глазами и крепкими руками. И старшему брату хотелось остаться посмотреть, как будут эти глаза глядеть в лицо смерти, как будут держать ружье эти руки в бою за свободу. Но он не верил, что это случится, и хотел умереть.

Она была хорошая мать. Она любила своих детей больше жизни, но она принесла их в своем сердце в жертву и не жалела бы о них, павших славною смертью. Она ждала их смерти или победы и надеялась, что они принесут к ее ногам свои лавровые венки. Но ее старший сын не верил в это. Камень давил его сердце, и он хотел умереть.

Это был великий и несчастный народ, народ, среди которого он родился и вырос. И друзья его надеялись спасти его от тьмы и рабства и вывести на путь свободы. Они звали к себе на помощь и своего друга, но он не верил их надеждам, он думал о вечном страдании, вечном рабстве, вечной тьме, в которой его народ осужден жить. И это был его камень, он давил его сердце,

¹⁰ Орлицкий Ю. Русский Байрон «образца» 1894 г.: прозаический перевод лирического стихотворения как стихотворение в прозе // Компаративистика: Современная теория и практика: Международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.). Т. 2. Самара: Издательство СГПУ, 2004. С. 232–240.

и сердце не выдержало, – он умер.

Его друзья схоронили его в цветущей родной степи. И солнце обливало своим мягким сиянием всю степь и его могилу, степные травы качали над могилой цветущими головками, и жаворонок пел над ней песню воскресения, блаженства и свободы... И если бы бедный человек услышал песню жаворонка, он поверил бы ей, но он не мог слышать, потому что от него остался только скелет с вечною и страшною улыбкою на костяном лице¹¹.

В отличие от Гаршина, Полонский свои три «стихотворения в прозе» написал под явным влиянием Тургенева. Первое из них – «Две фиалки» (1886) – опубликовано в составе собрания сочинений поэта между другими его стихами; принадлежность к новому жанру указана в указателе произведений, помещенном в конце последнего тома:

ДВЕ ФИАЛКИ

На высоте, у каменной глыбы, охваченной корнями альпийской ели, на краю темного, бурями поломанного леса, цветет фиалка. За отрогами гор, на горизонте, светится утро. На синеве розовыми пятнами мелькают вечные снега заоблачных вершин; из глубоких ущелий, как голубой дым, ползут туманы.

Из-за них высокий каменный утес сияет таким ослепительно-алым блеском, что фиалке чудится, что он пылает к ней самой возвышенной, вдохновенной любовью, и фиалка любит красоту его и испаряется нежным благоуханием.

Вдруг что-то промелькнуло... На сухой, желтый прутик села серая птичка и зачиликала...

– А я знакома с одной из сестриц твоих, – чиликала птичка. – Там, далеко, на северо-востоке, в березовой роще, за кустами дикой малины, у канавки, цветет она. И так она мила была тогда, как пели соловьи, капал дождь, а я выглядывала из своего притаившегося в бузинном кусте гнездышка...

– Ах! если ты знакома с тою далекой сестрой моей и если ты опять когда-нибудь с нею встретишься, скажи ей, что из всех утесов, меня окружающих, есть один утес... Он раньше всех встречает Бога, несущего свет; цари орлы прилетают отдыхать на грудь его: они знают, что никакие бури, никакие дождевые,

¹¹ Гаршин В.М. Сочинения. М.-Л.: Художественная литература, 1963. С. 335–336.

пенистые потоки не в силах одолеть его... Скажи милой сестрице, что я каждое утро люблюсь им и счастлива, когда мечтаю, что до него, изредка, с ранним ветерком, долетает аромат благоговейной души моей.

– Там, где цветет сестра твоя, – чирикает птичка, – нет ни заоблачных высот, ни стремнин, ни утесов, озаряемых блеском алого утра, и никакие орлы не летают там.

– Так для кого же она благоухает?

– Она без аромата, бедная, далекая сестра твоя.

– Без аромата!

– Красный мухомор, с белыми, точно серебряными пятнами, стоит от нее в двух шагах; она любитесь им и ревнует, когда земные мухи садятся на грудь его...

– Мухомор – это тоже утес?..

– Нет! Это гриб... толстый и жирный гриб, и тот, кто прилетает целовать его, – улетает отравленный.

Фиалка повесила головку и задумалась...

– Ну, так ничего, ничего не говори ты далекой сестре моей. Она не поймет меня... Прощай, перелетная птичка!¹²

Два следующих миниатюрных текста Полонского помещены в том же издании среди стихов под общим названием «Стихотворения в прозе» и датированы 1880-ми годами:

I.

Собираясь на теплый юг, высоко пронеслись облака и, дыша холодом, гордились, что хребты их, дымчатые и волнистые, солнце позолотило ярче, чем землю, на которую они отбросили подвижную тень свою...

– Мы выше земли и светлее земли!

– Не гордитесь, – отозвалась им допотопная высь горы, как сединами прикрытая снегом; – я и выше вас, и светлее вас, и несокрушимая, недостижимая, вижу обоих вас...

– Что же ты видишь?

– А вот часто я вижу, как, в виде паров, солнце с земли поднимает вас и для того поднимает вас, чтобы вы, как слезами раскаяния, орошали дождем грудь земли – грудь вашей единственной матери, за то, что вы похищали у нее огонь ее и этим же

¹² Полонский Я. Полное собр. стихотворений: В 5 т. Т. 2. СПб., 1896. С. 125–127.

огнем, как перунами, раздирали покров ее и заслоняли ей солнце.

– Да... мы несем с собой молнии и гром, потому что мы, свободные от земных цепей, выше земли и светлее земли!

– Все, что живет и дышит, земля питает мириадами разнообразных плодов своих, а вы и ваши перуны – бесплодны...

– Очень нужно нам питать этих ничтожных козявок!.. человек, и тот, как муравей, едва заметен нам.

– Пусть человек, сын земли в солнца, земной любви и Божественного разума, едва заметен вам с высоты вашего величия, – но стремления его безграничны, и не вам уследить за полетом мечты его... До конца веков останутся на земле следы его веры и мысли, а вы бесследно унесетесь туда, куда ветер потянет вас... и завтра же... не будет вас...

– Нет, нет, нет! – крутясь и сгущаясь, заголосили облака, уносимые ветром. – Мы, вечно свободные, выше земли, светлее и даже святее земли!

– Но куда же вы?..

– Мы на юг, мы на юг летим...

– Зачем же вы тянетесь к северу?..

– На юг, на юг! – Но ветер понес их на север – и горная высь не позавидовала свободе их...

II.

Раз на жарком юго-востоке, в одну из долин, на раннем восходе солнца, из окрестных гор и пахучих лесов, сбежались вольные, дикие кони. Разгорались глаза их, морщились круто выгнутые, гордые шеи их, лоснились спины, развевались гривы, поднималась золотистая пыль, и далеко стоял гул от топота копыт их. И побежал за ними осел и стал кричать...

– Ты сюда зачем? – спросили его кони.

– А вы зачем?..

– Мы принеслись на ристалище – а ты?

– Э... ге... ге! А я думал, что здесь будут уши мерить – у кого длиннее¹³.

Отсутствие заглавий, обязательных для прозаических произведений, а также обилие инверсий сближают эти миниатюры Полонского со стихотворной культурой, в то время как обилие диалогов – с про-

¹³ Полонский Я. Полное собр. стихотворений: В 5 т. Т. 2. С. 309–310.

заической.

Вполне в русле тургеневской традиции выглядят «Думки в прозе» Каева (К. Фофанова), опубликованные в «Русском богатстве» в 1884 г. Цикл состоит из 8 лирических миниатюр, все они озаглавлены, причем символическими односложными названиями («Жизнь», «Баловники», «Алмаз», «Церковь», «Зрелище» и т.д.). В отличие от миниатюр Полонского, Фофанов пользуется прозаическим стилем изложения и «большой» строфой:

ГОЛОВЕШКИ

Давно, давно, еще в своем младенчестве, любил я устремлять взоры к огню горящей печки. Мороз, бывало, трещит за окном; ледяные фестоны искрятся на стеклах окон. Дрова трещат и черные, огромные тени прыгают по стенам комнаты. Я сижу у печки, я смотрю на огонь. Глаза мои не могут оторваться от сверкающих головешек. Огненная пещера дрожит переливными сводами, точно вся иллюминированная, — дрожит — и вот один из сводов рухнул и рассыпался в мелкие искры... и передо мною уже не пещера с пурпуровыми навесами, а целый волшебный лес с коралловыми стволами, с золотыми листьями... он мигает, трепещет; порой, словно назревший плод, отпадает с его ярких веток красная искра. Лес трепещет и незаметно бледнеет: кой-где уже показываются черные полосы с седой каймой. Тени, прыгающие по комнате, уменьшаются и точно умирают, двигаясь все медленнее и ровнее. Я ничего не думаю, я ничего не вижу, кроме угасающего царства. И как грустно, как неприятно мне, когда жестокая кочерга мгновенно разрушает волшебную картину. Золотые деревья валяются, перемешиваются между собою, неряшливо сплетаются своими блестящими головками — и лес исчезает. Одни мелкие угольки сверкают среди пепла, да иногда, как спугнутый голубь, мечется сизый огонек, перебегая по тлеющим уголькам, но и он реже и реже появляется между потухающими обломками сказочного Мира.

Мне больно оторваться от грез. Я беру первую попавшуюся бумагу и швыряю ее в печь. Лоскут бумаги слегка шевельнулся; бледный дымок, словно дыхание, исходит из него, — и комната моментально озарилась. Опять огромные тени запрыгали во всех углах и коснулись озаренного потолка. Мне любо; я хохочу. Но как скоро возродилось, так скоро и погасло мое царство.

Как тускло кажется мне желтое пламя свечки, какой мрак в

моих глазах! Я точно ослеп. Я не вижу на два шага от себя, только радужные кружки плавают передо мною во мраке. Мне охота бы поймать это фиолетовое облачко с желтой каймой. Я бегу за ним, а уже навстречу мне так же медленно и плавно выплывает новое – другое, ярко-зеленое, точно изумруд. Я махаю рукой на него, но оно не боится моего движения и – как тихо выплыло, так же тихо уплывает...

Первые мои мечты, первые мои надежды! вы подобны этим сверкающим головешкам. Как пристально, как внимательно я созерцал вас, не видя ничего, кроме вашего ослепительного сияния, и теперь, едва отвернувшись от вас, ищу живых предметов в окружающем меня мраке.

Радужные пятна, – отражение вашего блеска, – плывут передо мною... Это вы, мои песни, мои любимые, живущие в моем сердце, нежные песни!¹⁴

Однако в поздней миниатюре, опубликованной посмертно в журнале «Пробуждение», поэт обращается уже к более стихоподобной версейной строфе; к стиховой культуре отсылает в этой миниатюре также буквальный повтор строфы:

КУКЛА

Сказка

(Из посмертных рукописей)

Жила-была кукла. Очень приятно она жила в большом, великолепном доме и ничего не понимала.

Пришли к кукле живые люди и говорят ей:

– Нам плохо, нам зябко, нам холодно! Помоги нам, высокая, почтеннейшая и достойнейшая кукла.

Услышав слова «великая» и «достойнейшая», кукла вдруг заговорила затверженным, механическим языком:

– Я к вашим услугам, милые люди, – о людях только и попечение моё.

Живые люди улыбнулись и – ушли...

И вот приходят к кукле мёртвые люди.

– Мы слабы, мы плохи, – говорят они, – у нас даже вместо голов черепа, а наши глаза превратились в незрячие впадины. Мы жили истиной, а нас убивали и давили. Почтеннейшая и ве-

¹⁴ Русское богатство. 1884. № 3. С. 498–500.

ликакая кукла, помоги нам!

Кукла сперва смугилась, а после ответила затверженные слова металлическим голосом:

— Я к вашим услугам, милые люди, — о людях только и по печение моё!¹⁵

1880-ми годами датирует свою миниатюру «Эскизы» поэт Семен Фруг, более известный своими стихами на библейские темы — «сионидами». В свое собрание сочинений он включает неозаглавленную прозаическую миниатюру, особо оговаривая время ее создания («Писано в 80-тых годах прошл. стол.»):

На светлой, веселой речке Ингулец, притоке Днепра, в долине, окруженной зеленеющими холмами, ютится колония евреев земледельцев. Лет 80 назад эта долина была покрыта дремучей степной травой, в которой водились во множестве ящерицы и ужи. Стаи диких уток и дроф кружили над речкой и долиной, оглашая воздух гоготаньем и гомоном.

На одном из холмов виднеется кладбище, обнесенное полуразвалившейся каменной оградой, с почернелыми от времени и непогод и поросшими мхом, деревянными воротами.

В этих двух пунктах сосредоточено все, с чем связаны мои ранние воспоминания.

Первое, что я увидел, приближаясь после многих лет разлуки к родному уголку, было кладбище. Путь из города Х., откуда я ехал, проходит мимо того холма, на котором оно находится. И первый поклон я отдал тем из моих земляков, которые, намаившись вдоволь в течение своей трудовой жизни внизу, в долине, перебрались сюда, на зеленеющий холм, в «доброе место» вечного мира и покоя.

Поздняя весна стояла над беспредельной степью, расстилавшейся кругом во всей своей милой красоте и спокойном величии. Лучи заходящего солнца золотили эту раздольную, зеленую степь, ясно отмечая далекие курганы, разбросанные по ней. Пестрел погоняемый тремя всадниками табун. Дальше ехал, точно плыл, человек в «бидарке», запряженной рослой лошадью, впереди которой резво скакал тоненький жеребенок. С давно неиспытанным удовольствием я вдыхал свежий и чистый аромат, разлитый в бодрящем весеннем воздухе.

Поросшее густым пыреем, ромашкой, одуванчиками, лежа-

¹⁵ Пробуждение. 1917. № 3 (март).

ло предо мною старое кладбище. Тут и там, над почернелыми надгробными плитами возвышались стройная, душистая акация и приземистый орешник раскидывал свои колючие, темные ветви. Вечерняя роса белела на траве между могильными буграми. Много знакомых мне имен начертано на этих камнях. И какие это все маленькие и вместе с тем – милые люди¹⁶.

Промежуточность характерна и для прозиметрической композиции Алексея Жемчужникова «Ранняя весна», датированной 1891 г. Первая ее часть представляет собой однострофную лирическую миниатюру, во второй происходит переход от стихотворного повествования к прозаическому, остальные шесть написаны традиционным пятистопным ямбом:

I

Три последние года подряд я встречал весну в деревне. Казалось бы, что я, как любитель природы, должен радоваться, что мог следить шаг за шагом за постепенным ее оживлением; а между тем именно в пору ранней весны я тоскую по городу. Вторая половина марта возбуждает во мне особое духовное настроение, которое сильнее и глубже любви к природе. В это время я живо вспоминаю те давно минувшие годы, когда, мистически религиозный юноша, я жил в Петербурге и любил посещать великопостную службу.

II

Бывало, на первой или на страстной неделе, выйдешь на улицу – обычной сутолоки не замечаешь; движение народонаселения – спокойное; пьяных, которых будет так отвратительно много после, в праздник, – вовсе не видно; везде слышится монотонный, приятно раздражающий звук железных лопат, соскабливающих мокрый снег с тротуаров; на солнечной стороне каплет с крыш; легко дышится мягким воздухом; и говоришь себе: постом великим пахнет;

И благовест над городом звучит;
Не радостный, обыкновенно в праздник
Сзывающий во все колокола;

¹⁶ Фруг С. Эскизы и сказки: Из еврейского быта. СПб.: Первая скоропечатная Я.И. Либермана, 1898. С. 11–12.

Но медленным и тихим перезвоном,
Задумчиво и грустно с высоты
Он падает, слезам подобен крупным.
«Во храм иди! — так плачет этот звон. —
Сегодня там в молитвах поминают
Жестокие мучения и казнь
Учителя любви и милосердья».
И я иду, глубоких полон дум,
Страстям Христа с молитвой поклониться¹⁷.

Наконец, в самый разгар символистского движения к прозаической миниатюре обращаются три автора, начинавшие свой путь до символизма и традиционно относимые к числу его предшественников; поэтому представляется вполне допустимым рассмотреть их в связи с этим движением, тем более что она пока не имеет четких очертаний в истории русской словесности.

Особое место этих авторов в истории русской литературы подтверждается и тем, что они включены в том «Поэты 1880–1890-х годов» «Большой серии» «Библиотеки поэта» (Второе издание. Советский писатель, 1972), то есть хронологически закреплены за предсимволистской эпохой.

Известный поэт Константин Льдов издает в 1911 году сборник лирических миниатюр «Без размеров и созвучий», пользуясь в нем короткой версейной строфой; свои произведения он определяет как «поэмы в прозе»; для текстов Льдова особенно характерно использование короткой, версейной строфы:

АЛЬФА И ОМЕГА

С тех пор как на алтаре моей души вы начертали свое нужное имя, все помыслы мои посвящены только вам.

Если бы я умел перевоплотить вашу божественную красоту в живые образы, с каким восторгом положил бы я к вашим ногам достойную вас книгу!

Но какова бы она ни была, какую бы ни показалась другим, мне она так бесконечно дорога: ведь только в ней, только в нашем творчестве; сочетались мы навсегда, таинственно и неразрывно.

Идите же в широкий, вольный свет, духовные дети! Если бы

¹⁷Жемчужников А. Стихотворения. В 2-х т. Т. 1. СПб., 1901. С. 212–215. За указание этого примера хочу выразить благодарность В. Коровину.

вы отразили хоть проблеск обаяния своей матери, весь мир преклонился бы перед вами!¹⁸

ГОЛОС

Весь вечер ее окружали разные люди.

Они играли, смеялись, говорили.

Он не слышал игры, не замечал смеха, не понимал, о чем спорят.

Он издали смотрел на нее и думал: Я люблю тебя! Я люблю тебя!

Он хотел произнести эти слова, но ее окружали разные люди.

Когда он вышел на улицу, была уже поздняя ночь.

Он посмотрел на темное небо и громко воскликнул:

– Я люблю тебя! Я люблю тебя!

Неземной голос ответил:

– Да, ты любишь и Меня!¹⁹

МОЛИТВА

Господи, я не могу молиться!

Прекрасен весь Твой мир. Прекрасна небесная твердь с бесчисленными светилами, прекрасна земля с неистощимой жизнью, прекрасна борьба неведомых сил в душе человека. Прекрасны цветущие розы и опадающие листья.

Не знаю, отчего мне так трудно и больно? Но, быть может, и это прекрасно, что мне так трудно и больно?..

И все будет так же прекрасно, когда мое усталое сердце перестанет трепетать и биться.

Я перечел написанное. Мне показалось, что я уже помолился²⁰.

ЛЮЦИФЕР

Он был прекрасен и горд.

Как утренняя звезда в сонме померкших соперниц...

И возненавидеть Господа за то, что создан, а не возник в трепетании своего восторга.

¹⁸ *Льдов К.* Без размеров и созвучий. СПб., 1911. С. 6.

¹⁹ Там же. С. 7.

²⁰ Там же. С. 8.

И водрузил стяг мятежа, препоясался мечом, как воин, и возмутил себе подобных.

И сразился с небесным воинством. И был побежден и низвергнут на всю вечность в мир призраков, ропота и сомнений.

И была ему дана власть творить добро и злое.

Но всякое добро, совершаемое им, претворяется в зло, и всякое зло, совершаемое им, претворяется в благо.

И всякое начинание его есть соблазн, и всякий соблазн влечет кару, и всякая кара раскрывает тайну.

Имя тайн: проклятие.

Значение тайны: безнадежность²¹.

ВОЛЧОК

Храм Соломона. Звучат тимпаны. Дымится жертвенная кровь. Первосвященники славят Всевышнего.

Святая Святых закрыта тяжелою завесой. Там пребывает Неведомый. Лик Его грозен, взор поражает. Смертные, трепещите!

За толпою левитов скучал маленький мальчик. Он тихонько спустил волчок и побежал вдогонку.

Волчок, жужжа, как пчела, юркнул под запретную завесу.

Ребенок, никем не замеченный, приподнял край ее и увидел, что там пусто.

Схватив свою игрушку, он вернулся к молящимся.

Мальчик не подозревал, что Неведомый оберегает его отовсюду²².

СИМВОЛ

Распятый на кресте разбойник изнемогал в предсмертных мучениях.

На его позорную казнь смотрели праздные люди.

Умиравший не замечал их. Его пламенный взор был устремлен в глубокое, синее небо. Дерзновенная душа пыталась достичь до источника вечной жизни, навсегда утолить жгучую жажду.

Он ожидал чуда...

²¹ Там же. С. 9.

²² Там же. С. 10.

И чудо свершилось.

Разверзлись небеса. Распятый увидел в них такой же деревянный крест, на каком умирает его истерзанное тело. Благостный лик смотрел с креста невыразимо-скорбными очами.

Взор их мгновенно исцелил страждущую душу; она постигла, что всегда томилась на кресте неутолимых желаний²³.

ОБРАЗ

Разбираясь в лавке старьевщика, я нашел под грудой завали почерневшую от времени доску, покрытую живописью.

Я потерял слой пыли, осевшей на краске. С доски, точно из темного окна, выглянуло чье-то изможденное лицо с загадочными, глубоко запавшими глазами.

Я узнал эти глаза. Я понял, что это за живопись. Время, смягчив резкую определенность красок и очертаний, придало ей присущее старинным вещам трогательное очарование.

Но мощная, властная жизнь уже отлетела. Грешник не содрогнется перед этим взором, страждущий не черпнет в нем утешения!

Скорбные уста онемели. Что им изысканная любознательность случайного собирателя редкостей, им, говорившим вечности и Миру?

О, всеобъемлющая душа человечества! Сколько чудных образов похоронено в твоих сумрачных недрах? Кто извлечет их оттуда? Кто с молитвою и упованием снова опустится перед ними на колени?²⁴

В ЛУННОМ СИЯНИИ

Увядающий сад утопал в лунном сиянии.

Деревья, кусты, беседки, белые статуи, – все казалось прозрачным и прозрачным.

Я погасил свечи, раскрыв окно...

Мне показалось, что вдали, над аллеей, заколебалось туманное видение. Я чувствовал, что глаза призрака пристально глядят на меня. Глубокие, таинственные глаза, непрерывно меняющие выражение...

²³ Там же. С. 14.

²⁴ Там же. С. 15.

Неуловимое лицо то дышало очарованием молодой жизни, то застывало в мертвенном равнодушии.

Я долго всматривался в двойственный облик, стараясь понять его безмолвное внушение.

Вдруг набежало облако. Месяц погас; сад погрузился в сумрак...

Но во мне все еще трепетало светлое видение. Я постиг, что смотрел в лицо самой жизни – и что в ней нет ничего, кроме жизни²⁵.

В следующем, 1912 году выходит книга маститого поэта Арсения Голенищева-Кутузова, выпустившего к тому времени несколько многотомных изданий своих сочинений, «На летучих листках. Мысли, впечатления, заметки», состоящая из 104 афористических миниатюр; некоторые из которых носят вполне лирический характер и вполне вписываются в формирующуюся традицию жанра; в отличие от Льдова, Голенищев предпочитает использовать «большую», нерасчлененную строфу. Вот образец лирических «заметок» поэта:

LVI.

Молчит душа, как ясная, звездная ночь. Взор равнодушно блуждает по поверхности окружающей жизни, не глядяваясь пристально ни в суету человеческих дел, ни в смену человеческих лиц, пестрою толпою проходящих мимо. И вдруг, из этой толпы, неожиданно-негаданно, выделяется неведомый дотоле, но, Бог весть почему, уже бесконечно близкий и родной образ, останавливается и начинает светиться, подобно ранней деннице перед уходом ночи. Все остальное, кроме этого образа, бледнеет и гаснет кругом, как звезды в мерцании утренней зари, а она – эта заря – все ширится, все растет и разгорается, освещая и согревая душу лучами своей расцветающей красоты. Что это за денница? Что это за лучи? – Это – рассвет перед восходом душевного солнца, это – летающая на душу любовь²⁶.

LVII.

Запевает соловей – и ветер, сложив крылья, ложится в доли-

²⁵ Там же. С. 16.

²⁶ Голенищев-Кутузов А. На летучих листках. Мысли, впечатления, заметки. СПб. (Лейпциг): Тип. А. Суворина, 1912. С. 66.

не, лес умолкает, цветы и травы перестают шептаться между собою, и воды прерывают игру с берегами. Зачарованная природа, притаив дыхание, вся превращается в слух.

Так и душа человеческая вся немеет и замирает в чутком восторге, когда запекает в ней свою соловьиную песню волшебница-любовь²⁷.

Интересно, что в предисловии к своей книге Голенищев-Кутузов дает описание замысла своей книги и формулирует свои претензии, связанные с ее необычной формой:

Предлагаемые вниманию читателя мысли, впечатления и заметки набрасывались в течение нескольких последних лет, случайно, так сказать, мимоходом, на летучих листках, без заранее обдуманного плана. Разнообразие и отрывочность этих записей лишила возможности, при составлении сборника, поделить их на части, соответственно их содержанию; пришлось удовольствоваться только некоторыми весьма поверхностным упорядочением их последовательности.

Тем не менее читатель, если возьмет охоту и вооружится терпением просмотреть сборник с начала до конца, уловит, быть может, во всем прочитанном внутреннюю связь и общность направления руководящих мыслей, идущих большею частью вразрез с распространенными и глубоко вкоренившимися в общественном сознании чувствами, понятиями и убеждениями.

Если бы эти мысли побудили русских читателей – и преимущественно русскую молодежь – не говорю, согласиться с ними, но хоть усомниться в правоте мыслей противоположных и самостоятельно призадуматься над вопросами: куда мы идем? не заблудились ли мы в каких-то темных и тесных дебрях? и если заблудились, то в каком направлении следовало бы поискать выхода на светлый, вольный простор, на большую дорогу? – цель этого издания была бы вполне достигнута²⁸.

Однако еще интереснее авторское «Послесловие» к книге, в котором поэт предлагает ее читателям вступить в прямой письменный диалог с автором:

²⁷ Там же. С. 67.

²⁸ Там же. С. 5–6.

Поддавшись соблазну поделиться скромным содержанием этого сборника не только с друзьями и лично знакомыми собеседниками, но и с более широким кругом читателей, автор не может воздержаться от выражения, быть может, несколько смелого пожелания, чтобы те из них, кто найдут в прочитанном мысли и определения, достойные, по их мнению, некоторого внимания, набросали краткие отзывы, поправки, замечания или возражения и, в свою очередь, поделились ими с автором, отослав их ему по ниже сообщаемому адресу. Всего любопытнее и поучительнее было бы получить мнения по затронутым в сборнике вопросам о настоящей необходимости примирения европейски просвещенного человека с природой, о борьбе женщин за равноправие и об оздоровлении юношества.

Все, что было бы собрано таким образом в течение, например, полугода, могло бы, вместе с последующими замечаниями и объяснениями автора, послужить материалом для второго сборника «На летучих листках» и быть напечатано, — разумеется, не иначе как с согласия всех отозвавшихся на этот призыв; причем отсутствие в присланных рукописях прямого запрета было бы принято за согласие.

Конечно, такой вид деятельного общения читателей с писателем не обычен; но не все же необычное дурно и глупо, как не все обычное умно и хорошо. Кое-что разумное и полезное, хотя бы в виде исключения, может встретиться и в новизнах²⁹.

Наконец, Дмитрий Ратгауз, известный прежде всего как автор слов поздних романсов П. Чайковского; как известно, композитор за последний год жизни создал 6 романсов на слова Ратгауза («Мы сидели с тобой у заснувшей реки», «В эту лунную ночь», «Снова, как прежде, один» и др.) и ободрил их автора письмами с признанием «истинного таланта». «Полное собрание стихотворений в 3 томах» поэта вышло в свет в столицах в 1906 г.

Оказавшись после событий 1917 года в эмиграции, он опубликовал несколько своих миниатюр в прозе на страницах рижской русской газеты «Сегодня», определив их форму как «стихотворения в прозе»; как и Льдов, Ратгауз тяготеет к версейной форме организации строфики:

²⁹ Там же. С. 121–122.

ЖИЗНЬ

– Я проснулся. Что-то резкое ослепило мой взор, что-то тяжелое сдавило мне грудь.

Я вскрикнул и снова закрыл глаза. Я неясно чувствовал, как кто-то нежно сжимал меня в своих теплых объятиях, склонил свой ласковый лик надо мной.

Я снова заснул.

Когда я открыл глаза, я увидел себя в большом помещении. Какие-то неясные очертания колыхались, дрожали предо мной, какой-то страшный гул достигал моих ушей. Я еле стоял на ногах.

Мне стало страшно. С трепетом ухватился я за держащую меня руку и заплакал.

Кто-то приподнял меня, на лице моем почувствовал я чье-то мягкое теплое прикосновение. Я снова заснул...

Громкий говор, смех, плач, кличи веселья, вопли горя и ужаса разбудили меня.

Я был в том же помещении, Но теперь я ясно видел все, что творилось вокруг меня..

Я видел, как огромная толпа мужчин и женщин, молодых и старых, с криком и воплями проталкивалась вперед, туда, где стоял большой стол, уставленный яствами, как каждый, хватаясь за полы другого, толкая, спотыкаясь и падая, то плача, то смеясь, стремился пробраться к столу, и каждый кричал: мне, мне!.. Я тоже толкался, смеялся, плакал, падал и вставал и тоже кричал: мне, мне!..

Вдруг кто-то схватил меня мощной рукою и сказал: идем за мной!

И я пошел.

Все слабее становился гул, все дальше уходил я от большого помещения. И очутился я в безграничном, беспредельном холодном пространстве, окутанном грустным полумраком. И сказал мне ведущий меня: «Оглянись! Взгляни – откуда ты ушел».

И, медленно, теряя последние искры сознания, тая вместе с этим унылым, безбрежным окружающим меня полумраком, оглянулся я и вздрогнул...

И увидел я маленький, маленький грязный домик, весь окутанный унылым мраком. Тускло мерцала на нем какая-то над-

пись. И напрягая зрение прочитал эту надпись: «Земная жизнь» – гласила она³⁰.

ТЫ СМЕЕШЬСЯ

Ты смеешься светлым, звонким смехом, – и стало отраднo и радостно на душе моей.

Научи меня этому светлoму смеху!

Ты глядишь горящими взорами в туманную даль, – и столько веры в твоём прекрасном взоре.

О, дай мне хоть долю, хоть ничтожную долю веры твоей!

Бодры движенья твои, ясно чело твоё, и столько надежд кипит в груди твоей.

О, вдохни в тяжкий мрак души моей хоть луч, хоть единый луч горящих надежд твоих.

Темны пути мои, темна душа моя и спит давно усталое сердце мое.

И нет для меня мук сильнее муки видеть добрых, надменных, гордо шагающих по этому шаткому, краткому пути над зияющей бездной забвения.

И нет у меня страха сильнее страха сознания, что я – атом, песчинка, мгновение, сон.

Но ты, склоняясь все ближе и ближе ко мне, смеешься все тем же светлым, звонким смехом.

Научи меня, научи этому светлoму смеху! И тихо и нежно ты шепчешь с какой-то нездешнею лаской:

«Не думай, не думай о жизни, о смерти – люби!..»

И разум усталый отдал я во власть твоим грезам.

И сердце больное отдал я надеждам твоим.

И взоры свои от людей я вознес к дальним звездам.

И душу мою – всю, отдал я любви и мечтам.

И вот я смеюсь твоим светлым, ликующим смехом.

И вижу я смысл и значение жизни минутной.

И стал так отраден и ясен мой темный закат!³¹

ОДИНОЧЕСТВО

Опять взошло солнце над этим бурным скопищем людских

³⁰ Сегодня (Рига). 1923. № 122. С. 6.

³¹ Там же.

страстей, тревог, исканий. Под клики победителей, под стоны побежденных, снова сплет равнодушный день над большим не городом.

Горе вам, одинокие духом, среди этих каменных громад!

Горе тебе, скорбная душа мечтателя, в суеде бурливой гудящего города! В безграничной степи, в знойной пустыне, среди безлюдных, безмолвных скал, наедине с собой, ты не так одинок, ищущий правды и света мечтатель, как среди этих сотен тысяч спящих, ликующих и стонущих людей.

И все эти люди заняты делом и важны и серьезны их дела.

И глубокомысленны их взоры, и горда их осанка.

И не могут понять они, что всех дел их причина – голод, честолюбие и похоть.

И не знают они о минутном сне жизни земной, что слепы и глухи они, и что есть их разум, их сердце, вся жизнь их – разум, сердце и жизнь комара.

А ты, одинокий духом скиталец, ты знающий и чующий ничтожество свое, как тяжка твоя участь в сонме ликующих.

Горе вам, одинокие духом, среди этих каменных громад!³²

Характерно, что три последних поэта обращаются к прозаической миниатюре в конце своего творческого пути, начинавшегося до символизма: можно сказать, что это в целом вполне типично для авторов, обращающихся к этой форме, подобно Тургеневу, в последние годы жизни.

Таким образом, прозаическая миниатюра, предполагающая активное вторжение стихового начала (прежде всего, в строфической композиции) и предоставляющая авторам прекрасную возможность аллегорического и мистического высказывания, не случайно во всем разнообразии своих вариантов пришлась ко двору многим авторам предсимволистской ориентации.

Список литературы

1. Ауэр А., Борисов Ю. Поэтика символических и музыкальных образов М.Е. Салтыкова-Щедрина. Саратов: СГУ, 1987. С. 29–34.
2. Гаршин В.М. Сочинения. М.-Л.: Художественная литература, 1963. С. 335–336.

³² Там же.

3. *Голенищев-Кутузов А.* На летучих листках. Мысли, впечатления, заметки. СПб. (Лейпциг): Тип. А. Суворина, 1912. 122 с.
4. *Жемчужников А.* Стихотворения: В 2 т. Т. 1. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1901. 227 с.
5. История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 2. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. 267 с.
6. *Койтен А.* Державинские переводы из Геснера и Гердера // НЛО. 2002. № 54. С. 119–145.
7. *Льдов К.* Без размеров и созвучий, СПб.: Тип. П.П. Сойкина, 1911. 144 с.
8. *Орлицкий Ю.* «Забытые слова» в контексте жанровой традиции стихотворений в прозе // М.Е. Салтыков-Щедрин в зеркале исследовательских пристрастий. Тверь, 1996. С. 102–112.
9. *Орлицкий Ю.* Прозаическая миниатюра в культуре Серебряного века (от Анненского и Добролюбова до футуристов и Ахматовой) // Некалендарный XX век. М.: Азбуковник, 2011. С. 371–386.
10. *Орлицкий Ю.* Прозаическая миниатюра в творчестве Блока // Шахматовский вестник. Выпуск 12. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 167–176.
11. *Орлицкий Ю.* Русская прозаическая миниатюра: репрессированный жанр? // Славянские чтения. IX. Даугавпилс: Сауле, 2013. С. 94–107.
12. *Орлицкий Ю.* Русский Байрон «образца» 1894 г.: прозаический перевод лирического стихотворения как стихотворение в прозе // Компаративистика: Современная теория и практика: Международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.). Т. 2. Самара: Издательство СГПУ, 2004. С. 232–240.
13. *Першукевич О.* «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева и развитие русской «малой прозы» начала XX века. М.: АҚД, 1999.
14. *Полонский Я.* Полное собр. стихотворений: В 5 т. Т. 2. СПб., 1896.
15. Пробуждение. 1917. № 3 (март).
16. Русское богатство. 1884. № 3. С. 498–500.
17. Сегодня (Рига). 1923. № 122. С. 6.
18. *Сухарев С.* Стихотворение Байрона «Darkness» в русских переводах // Великий романтик: Байрон и мировая литература. М.: Наука, 1991. С. 221–236.
19. *Фруг С.* Эскизы и сказки: Из еврейского быта. СПб.: Первая скорпечатная Я.И. Либермана, 1898. 245 с.



РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ XIX ВЕКА В РАННЕМ СИМВОЛИЗМЕ: ПРОБЛЕМА МОДЕРНИСТСКОГО ТЕКСТА И ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ

С.Д. Титаренко

Санкт-Петербургский государственный университет

Аннотация: Предсимволизм рассматривается автором вслед за З.Г. Минц и А. Ханзеном-Лёве как условный и концептуально значимый переходный период в развитии раннего русского символизма, приходящийся на 1880-е – начало 1890-х годов. Он является предсистемой, в рамках которой сущностно значимой становится русская классическая поэзия как метатекст и металитература, формируются философско-аксиологические и поэтологические подходы к ее восприятию, намечаются стратегии модернистской поэтики. Показано, что в творчестве Вл.С. Соловьева и ранней поэзии Д.С. Мережковского, Н.М. Минского, В.Я. Брюсова и др. наблюдается эстетизация и динамизация художественного опыта предшественников и трансформация его в индивидуальные художественные практики. Показывается, что в предсимволистских экспериментах существенную роль играла мотивно-образная система классической поэзии, наблюдался процесс ее активного включения в творческие практики и семантизации «чужого слова» и приема.

Ключевые слова: предсимволизм, предсистема, русская классическая поэзия, метатекст, металитературность, художественный канон, проблема «чужого слова».

Исследователи русского символизма при анализе ранних этапов этого движения чаще всего делают основанием своего анализа скандальные выступления декадентов, направленные на «срыв» традиций в 1890-е годы. Нам бы хотелось привлечь внимание к проблемам предсимволизма 1880 – начала 1890-х гг., который формируется не только на принципе «слома» традиций, но и на основе активной

переработки и семиотизации русской классической поэзии, когда она начинает осознаваться как металитературное поле притяжения и отталкивания. Поэтому мы оперируем понятием предсимволизма, чтобы показать систему как «постепенный переворот» в эволюции символизма¹, а не резкий «слом» в системе культуры. В статье «О семиотическом механизме культуры» Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский писали, что при изменении типа культуры наблюдается не только введение новых форм, но и «усиление знаковости (символичности) старых форм»².

Определение предсимволизма в широком смысле связано с представлением о нем как о достаточно разнородной тенденции в русской литературе второй половины XIX века и «литературной эволюцией», говоря словами Ю. Тынянова. Под предсимволизмом понимается романтизм и неоромантизм, поэзия и «школа» А.А. Фета, творчество Ф.И. Тютчева, А.К. Толстого, К.К. Случевского, Я.П. Полонского, В.С. Соловьева и др. Иногда среди «предсимволистов» называются Ап. Григорьев, поздний Достоевский и др.³

Другое предположение, тяготеющее к попыткам концептуально обозначить предсимволизм как явление хронологическое (1880-е годы), исходит из посылки, что его можно рассматривать как тип «предсистемы» («пре-системы»). Например, З.Г. Минц считает, что «предсимволизм 1880-х годов – это сумма пестрых, разрозненных, организационно и эстетически мало связанных течений», среди которых особняком находится поэзия В.С. Соловьева. В основном это творчество поэтов, которое незаметно «переливается» в символизм 1890-х годов⁴. А. Ханзен-Лёве ссылается на гипотезу З.Г. Минц в своей книге о мифопоэтической системе русского символизма, под-

¹ Идея «постепенного переворота» чрезвычайно важна, если рассматривать процесс формирования символизма как метаязыка по отношению к русской поэзии. См. об этом: *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 28–30.

² *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 485–486.

³ См.: *Иванов Вяч. Вс.* О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX века // Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 120–122.

⁴ *Минц З.Г.* Об эволюции русского символизма. К постановке вопроса: тезисы // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 187–188.

держивая ее⁵. З.Г. Минц были намечены подходы к пониманию предсимволизма как к периоду замены объективной реальности субъективной, появлению оппозиции символическое – несимволическое, активизации символических элементов в несимволистском тексте до выступлений символистов в 1890-е гг.

З.Г. Минц считала точкой отсчета символистского эстетизма и «творческого моделирования», позволяющего «сопоставить художника с Творцом», статью Н.М. Минского «Старинный спор» (1884), как и А.Б. Муратов, назвавший ее одним из первых манифестов русского декаданса в своей статье о прозе 1880-х гг.⁶ Именно в этой статье, по мнению исследователей, еще до выступления Мережковского и публикаций «Северного вестника», эстетизм связывается не только с разрушением традиций, но и с осмыслением русской культуры, так как здесь выражены «апология эстетики, мысль об искусстве как преображении мира, пафос творческой индивидуальности»⁷. Эти же идеи были выражены в философии В.С. Соловьева, «авторитет которого к началу 1880-х гг., – пишет А.Б. Муратов, – окончательно упрочился», «он интерпретировал и переосмыслил поэзию Фета, Тютчева, А. Толстого, Полонского, дав совершенно новые ее толкования, в значительной мере приближенные к тем, которые получат распространение в эпоху символизма», а его поэзия стала выражением «мифопоэтической идеи прозрения» на основе особой поэтики «невыразимого»⁸.

Поэтому предсимволизм 1880-х гг. можно рассматривать и как нарастающую тенденцию (результатом которой стали манифесты, например, Мережковского или Минского), и как хронологическое явление, когда намечается эстетизация и канонизация традиций и формируются индивидуально-авторские стратегии поэтов будущего символистского движения. Мы хотели бы показать, что русский

⁵ Минц З.Г. Новые романтики (к проблеме русского пресимволизма) // Там же. С. 162–174; Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 30.

⁶ Минц З.Г. Статья Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Там же. С. 150–161; Муратов А. Б. Проза 1880-х гг. История русской литературы: В 4-х т. Л.: Наука, 1983. Т. 4. С. 35.

⁷ Минц З.Г. Статья Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма. С. 159.

⁸ Муратов А.Б. «Смысл человека есть он сам» // Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров». СПб.: Худ. лит-ра, 1994. С. 6, 20–21.

предсимволизм во многом опирается на русскую классику в целях выработки принципов поэтики модернизма. Нас интересуют отдельные художественные практики 1880-х – начала 1890-х годов: поэзия В.С. Соловьева и ранние стихотворения Д.С. Мережковского, Н.М. Минского, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, становление поэтической манеры которых связано с нахождением семантически значимых и опорных текстов, важных для развития мистического содержания.

Напомним, что стихи Минского публиковались в периодической печати в 1870–1880-е годы, как и стихотворения Соловьева. Первые сборники стихотворений Минского, Мережковского и Бальмонта вышли в свет в 1880-е годы, а Соловьева – в начале 1890-х⁹.

Ранняя поэзия Соловьева, Мережковского, Минского, Брюсова как бы «собирается» из русской и мировой классической поэзии. У Соловьева, например, ощутимо влияние стихов Тютчева и Фета¹⁰. Многочисленные цитаты и реминисценции из Лермонтова, Пушкина, Тютчева, Некрасова, Фета и других поэтов присутствуют в стихотворениях Мережковского 1880-х годов. Мережковский использует эксплицированные, то есть открыто соотносящиеся с источником, цитаты довольно часто. Например, стихотворение «Поэту» («Не презирай людей! Безжалостной и гневной...») (1883) названием, направленностью, системой оппозиций, лексическим и мелодическим строем возвращает нас к пушкинской традиции и одновременно гражданской некрасовской поэзии¹¹. «Осеннее утро» (1883) как бы состоит из перепева и ассоциативно-реминисцентного контекста пушкинско-фетовских мотивов и образов¹². Вместе с тем некоторые стихотворения, например «Печальный мертвый сумрак...» (1886), «Покоя, забвенья!.. Уснуть, позабыть...» (1887), представляют собой образцы модернистской суггестивно-импрессионистической поэзии. Создается иррациональная картина мира и «плавающие» образы «мертвого сумрака», «немых призраков», «холодной могилы», «жел-

⁹ См.: *Минский Н.М.* 1) Стихотворения. М.: Тип. О.И. Бакст, 1883; 2) Стихотворения. Изд. 2. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1887; *Мережковский Д.С.* Стихотворения (1883–1887). СПб.: Типография Тренке и др., 1888; *Бальмонт К.Д.* Сборник стихотворений. Ярославль: Типо-Литография Г.В. Фальк, 1890; *Соловьев В.С.* Стихотворения. М.: Университетская тип., 1891.

¹⁰ См.: *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. статья, сост. и примеч. З.Г. Минц. Л.: Советский писатель, 1974. С. 59–60.

¹¹ *Мережковский Д.С.* Стихотворения (1883–1887). СПб.: Типография Тренке и др., 1888. С. 7–8.

¹² Там же. С. 29–31.

того снега» как отражение «молчания» и «сумрака» «в душе»¹³. Стихотворение «Вечер (посвящается С.Я. Надсону)» (1884) вбирает в себя традиции элегической лирики от Жуковского до Надсона. Во многих стихотворениях начальные строки уже приобретают узнаваемый суггестивно-реминисцентный характер: «Задумчивый сентябрь роскошно убирает...» (1887), «Короткий вечер тихо угасает...» (1887)¹⁴. В стихотворении «Поэту наших дней» (1884) романтический конфликт поэта и толпы перерастает в конфликт поэта со своим временем, намечая уже характерную для декадентской лирики 1890-х годов тему духовной смерти поэта. Усиливается танатологическая романтическая тема, присущая, например, поэзии Лермонтова («К смерти», 1883), усложняется демонологическая («Он сидел на гранитной скале...», 1885).

По сравнению с ранними произведениями стихотворения Мережковского 1890-х гг. уже несут след определенной переработки мотивно-образного комплекса русской поэзии, несмотря на узнаваемость мотивов и образов Жуковского, Лермонтова, Тютчева. Об этом говорит книга «Новые стихотворения»¹⁵. Например, стихотворение «Изгнанники» включает строку «Как туча в небе одиноким странником...», содержащую аллюзию, отсылающую к стихотворению М.Ю. Лермонтова. В таких произведениях, как «Молчание», «Неуловимое», ощутима тенденция к трансформации мотивов Жуковского и Тютчева в модернистскую суггестивную систему. Стихотворения «Дети ночи» и «Поэт» еще содержат черты переходности, вместе с тем выявляется тенденция к символизации мира культуры («Леонардо да Винчи», «Микель-Анжело», «Парфенон») и выявляется принцип экфрасиса («Леда», «Титаны»), присущий индивидуальной манере Мережковского-символиста.

Интересна синтезирующая тенденция по отношению к традиции в поэзии Н.М. Минского, например, в сборнике «Стихотворения», изданном в 1887 году¹⁶. Первое же стихотворение «Вакханкой молодой ко мне она вошла...» (1887) перенасыщено аллюзиями и реминисценциями русской антологической поэзии от Пушкина и Батюшкова до Майкова и Полонского, с одной стороны, с другой – граж-

¹³ Там же. С. 35.

¹⁴ Там же. С. 97–98.

¹⁵ *Мережковский Д.С.* Новые стихотворения. 1891–1895. СПб.; М.: Ледерле, 1896.

¹⁶ *Минский Н.М.* Стихотворения. Изд. 2. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1887. 248 с.

данской лирики Пушкина и Некрасова («Твой стих, как божий дух, прольет в сердца отраду...») ¹⁷. Образы двух Муз – богини «страсти нежной» и богини скорби противопоставлены третьей, «Музе новой», которая должна стать «Совестью мироздания» и олицетворением Вечности ¹⁸. Образ поэта – певца наслаждений и поэта скорби – трансформируется в тип Пигмалиона, в видении которого представлена греза о Музе нового времени. Поэтому ретроспективная тенденция по отношению к русской поэзии здесь трансформируется в проективную, но еще неотделимую от канона классической традиции, например, пушкинского «Пророка»:

Я поведу тебя в пучину дел мирских
И сокровенное в сердцах людей открою.
И ложь своей души увидишь ты и в них,
И не поверишь ты пророку и герою.
Не опьянят тебя символы и слова, –
Ни битвы грозный шум, ни нежный плач свирели ¹⁹.

Многие стихотворения Минского откровенно цитатны, в них явно «чужое слово», например, мотивы и звукообразы стихотворения Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад...» в «Элегии», лермонтовское слово в стихотворении «Дума» (1885) или пушкинское слово в «Пророке» или «В деревне» («Я вижу вновь тебя, таинственный народ...») (1878). Вместе с тем, попадая в контекст стихов Минского, фетовская, лермонтовская или пушкинская традиция выполняет функцию не только отсылки, но и попытки семантической трансформации текста, возникающего под влиянием метатекста классической традиции. В стихотворениях «Робкому соловью» (1883) или «Пред зарею» (1883) многочисленные переключки со стихотворением Фета («Шепот. Робкое дыханье...») становятся контекстуальными и являются основой для трансформаций. Лермонтовский демон превращается в двойственный образ демона – Серафима («Мой демон»), чей «кроток взор лучистый», который «кажется святым» и «вместе молится со мной» ²⁰. О своем притяжении к русской классике Минский пишет в стихотворении «Наставники мои...»

¹⁷ Там же. С. 3.

¹⁸ Там же. С. 3–4.

¹⁹ Там же. С. 4.

²⁰ См. там же. С. 45.

(1885), указав на действенную силу классического канона в своей поэзии²¹.

Цитирование классиков в ранней символистской поэзии может быть формой эпигонства. Но при широком вводе цитат, аллюзий, реминисценций, заимствований поэтической стилистики, мелодических приемов важен учет ретроспективной и проективной тенденций. Но в любом случае становится очевидным, что предсимволизм является типом переходной художественной системы, в рамках которой актуализируется традиция русской классической поэзии, формируются философско-аксиологические и поэтологические подходы к ее восприятию. Становящаяся поэтика цитат у Мережковского, Минского и других поэтов – это не столько плагиат или эпигонство, а знак переходности системы, которая динамична, ее элементы «перекодируются», характерна установка на диалог своего и «чужого» слова, тексты русской поэзии собираются в метатекст, и они *контрапунктны*, то есть предполагают намеренное сочетание двух или нескольких голосов. Задача поэта – создать эквивалент – «текст-эхо». Например, «Элегия» Минского – «текст-эхо» стихотворения Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад...». Стихотворение мелодизмом своим возвращает нас к фетовскому шедевру.

Наиболее устойчивой и самозамкнутой является лирика В.С. Соловьева. С одной стороны, она создается в русле традиции русской поэзии Жуковского, Тютчева, Фета, как отмечали современники, например Брюсов²², и исследователи (З.Г. Минц, Д.М. Магомедова)²³, с другой – в ней происходит динамизация традиции и ее трансформация, так как его философия содержит в себе коды и знаки, подлежащие дешифровке, и во многом определяет самобытность и художественность его поэтического творчества. Подражательность самой ранней лирики Бальмонта или Брюсова, осознававшаяся ими самими как неудача, не подлежит сомнению.

²¹ Там же. С. 58.

²² Брюсов В.Я. Владимир Соловьев. Смысл его поэзии // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М.: Худож. лит.-ра, 1975. С. 220.

²³ См.: Минц З.Г. Владимир Соловьев – поэт // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 311; Магомедова Д.М. Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 764–769. Д. М. Магомедова пишет, что «словарь Фета в стихотворных текстах Соловьева трансформируется, преобразуется, обретает новый сакральный круг значений, связанных с мифопоэтическим сюжетом о Софии» (Там же. С. 767).

Например, в своей «Автобиографии» Брюсов пишет об истории своего приобщения к русской литературе. В детстве, как он указывает, он не имел никакого представления о Толстом, Тургеневе, даже Пушкине, только знал наизусть Некрасова. А вот в частной гимназии Фр. Креймана, в которую попал в одиннадцать лет, он за один год прочел всю русскую литературу, признаваясь, что это было поверхностное чтение, потребовавшее потом «перечитывать заново»²⁴. Указывая на свои «ребяческие опыты», написанные в духе Некрасова, а также увлечение поэзией Надсона, Брюсов пишет: «Следующим моим учителем был Лермонтов. Его манеру я усвоил в такой степени, что иные мои стихи, написанные в конце 80-х годов (они не напечатаны), можно принять за юношеские стихотворения Лермонтова (разумею, конечно, его слабые опыты 1828–1829 годов)»²⁵.

Анализ ранних неизданных стихотворений Брюсова²⁶ говорит о целенаправленной переработке им канона русской классической поэзии, что оценивается им как полная неудача. Поэтому закономерны его юношеские эксперименты, выполненные уже на основе традиции французской поэзии (Бодлер, Рембо, Верлен, Малларме и др.)²⁷. Поэтому у Брюсова эпигонство как подражание кумирам русской классики вызывает «слом» традиций, закономерно появление его

²⁴ Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма / сост., вступит. ст. Е.В. Ивановой. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2002. С. 166. Высокая оценка поэзии Тютчева и Фета содержится в написанной им книге «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней». М.: Скорпион, 1912.

²⁵ Брюсов В.Я. Дневники... С. 169.

²⁶ Ранние неопубликованные стихотворения Брюсова 1880-х гг. охарактеризованы Н.К. Гудзием. См.: Гудзий Н.К. Юношеское творчество Брюсова // Литературное наследство: Т. 27–28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С. 198–238. Юношеские стихи Брюсова, сохранившиеся в его черновых тетрадях, выражают его пристрастие к лирике Пушкина, Лермонтова, Полежаева, Баратынского, А.К. Толстого и др. См. там же. С. 201–207. К отдельным стихотворениям Брюсов, как указывает Гудзий, писал заметки, например, к стихотворению «Поэт и друг»: «Писано, понятно, под влиянием Пушкина, Лермонтова, Веневитинова и Некрасова. Выражает мои действительные убеждения того времени» (Там же. С. 223). Гудзий пишет: «Знакомые нам штампы и в эту пору уснащают стихи Брюсова: те же грезы-слезы, сомненья-забвенья, такие выражения, как бред признания, сладостный яд поцелуя, язвительный хохот...» (С. 229).

²⁷ Известно, что Брюсов в юношеские годы жизни и творчества не только увлекался поэзией французского символизма, но и переводил ее. См.: Верлен П. Романсы без слов. Перевод Валерия Брюсова. М.: Тип. Э. Лиснера и др., 1894.

скандально известного моностиха «О закрой свои бледные ноги» в альманахе «Русские символисты» в 1895 году²⁸.

Подход к восприятию различных канонов в лирике намечен в раннем сочинении В. Брюсова «К истории символизма» (1893), где он выделяет лирику, передающую эстетическое наслаждение (здесь он упоминает Пушкина), и лирику, близкую современной, которая, в отличие от псевдореализма XIX века, как он считает, выражает внутренние ощущения души непосредственно. Задача новой школы, по его мнению, – «совершенное преобразование языка поэзии и расширение сферы искусства на сферу жизни»²⁹. «Совершенное преобразование» требует «слома». «Слом» традиции Брюсов видит и в стихах Бальмонта. Например, в письме к П.П. Перцову в 1895 году он писал: «Все силы Бальмонта направлены к тому, чтобы изумить читателя, поймать его восхищение на удочку неожиданности странной ли рифмой или странным оборотом фразы»³⁰.

Индивидуальная практика Брюсова, представленная, например, в составленном им раннем сборнике «Juvenilia» («Юношеское»), где были объединены его стихотворения 1893–1895 гг., заключалась в демонстрации «приема» для передачи подсознательных состояний. Например, в стихотворении «Творчество» воплощены иррациональные образы: «Тень несозданных созданий / Колыхается во сне, / Словно лопасти латаний / На эмалевой стене. // Фиолетовые руки / На эмалевой стене / Полусонно чертят звуки / В звонко-звучной тишине // И прозрачные киоски / В звонко-звучной тишине, // Вырастают, словно блески, // При лазоревой луне»³¹. «Звонко-звучной» – слово-«кентавр»: трансформированная система звукообразов из поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник»: «тяжело-звонкое» и «звонко-скачущий». Пушкинские звукообразы становятся суггестивным элементом текста и соседствуют с откровенными провокациями («словно лопасти латаний на эмалевой стене», «фиолетовые руки на эмалевой стене», «всходит месяц обнаженный при лазоревой луне»). По-

²⁸ См.: *Иванова Е.В.* «Бледные ноги» в судьбе Валерия Брюсова // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова / Сост. В.Е. Багно и др. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 288–294.

²⁹ *Брюсов В.Я.* К истории символизма (1893) // Литературное наследство: Т. 27–28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С. 269–275.

³⁰ Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову. 1894–1896 (К истории раннего символизма). М.: ГАХН, 1927. С. 25.

³¹ *Брюсов В.Я.* Собрание соч.: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. М.: Худож. лит-ра, 1975. С. 35–36.

казателен эпатаж традиции, уход от логической структуры поэтического высказывания. На все эти курьезы было указано Соловьевым в статье «Русские символисты», и им же была отмечена пародийность стихов Брюсова по отношению к «безглагольной» поэзии Фета³².

Бальмонт также экспериментирует с фонологическими элементами языка, доведя их до абсурда в стихах, основанных на умножении аллитераций или ассонансов в таких книгах, например как «Под северным небом» (1894). Показательны основанные на игре звукообразами стихотворения «Челн томления» или «Песня без слов». Поэтому в 1880-е годы наблюдаются две ярко выраженные тенденции: эстетизация и динамизация художественного опыта предшественников и деэстетизация художественного канона, «слом», например, в звуковых экспериментах Брюсова или Бальмонта.

Можно отметить, что художественный канон русской классики начал осознаваться в преддверии создания языка символизма и сначала вошел в предсимволистскую поэзию Соловьева, Мережковского, Минского, Бальмонта и др., а затем был отрефлексирован ими в 1890–1900-е годы в литературно-критических, философско-эстетических статьях и книгах.

Показательна лекция Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), которая была позже опубликована (СПб., 1893). В ней был осуществлен пересмотр традиций всей русской литературы XIX века и намечен выход к созданию поэтики модернизма. Например, анализируя поэзию Минского 1880-х годов, Мережковский пишет: «Вопросы о бесконечном, о смерти, о Боге, все, что позитивисты хотели насильно отвергнуть, все, что является у Толстого, Тургенева, Достоевского в такой обаятельной и художественной форме, возникает снова, но уже без прежней красоты, почти без образов, во всей своей трагической наготе, обостренное, невыносимо-мучительное...»³³. Но задача новой поэзии, как пишет он, — перевести вечное на недоступный язык нового времени, на язык философской мысли, а не риторики³⁴. Это, по логике его мысли, воплощение задач нового идеализма.

³² Соловьев В.С. Русские символисты // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 507.

³³ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб.: Типо-Литография Б.М. Вольфа. 1893. С. 91.

³⁴ Там же. С. 92–93.

Важен неосуществленный замысел Соловьева – создание книги «Русская лирика XIX столетия», к ней было написано посвящение – «А.А. Фету» («Все нити порваны, все отклики – молчанье...»)³⁵. Показателен также план создания Брюсовым «Истории русской лирики» в 1897 году, о котором он говорит на страницах своего «Дневника»³⁶. Интересны и лекции Бальмонта о русской поэзии, читанные в Оксфорде и опубликованные в «Северном вестнике» (1897. № 8). В этот же период были написаны философско-критические работы Мережковского, такие как «Вечные спутники» (1896), где созданы литературные портреты Пушкина и Майкова, статьи «Пушкин» (1896) и др. В этом же контексте созданы литературно-критические и философско-эстетические статьи Соловьева «Поэзия Ф.И. Тютчева» (1895), «Судьба Пушкина» (1897), «Значение поэзии в стихотворениях А. Пушкина» (1899), «Лермонтов» (1901) и др.

Их особенностью является наличие поэтических цитат, которые представляют собой поле рефлексии и референции. Рефлексия о классике была важна, например, Соловьеву – для определения дальнейших путей развития человечества, Мережковскому, утверждавшему свою позицию «нового классика», Брюсову, ощущавшему себя «путеводной звездой в тумане», Бальмонту как стихийному гению, для которого «другие поэты – предтечи» («Я – изысканность русской медлительной речи...»).

На насыщенность поэтическими цитатами литературно-критических статей Соловьева обратил внимание Ю.Б. Орлицкий, показав их ритмические взаимодействия с прозаическим текстом. Как он пишет, создавая метрические переключки, они включаются в «чужой» текст и выступают и как текст цитирования, и как текст интерпретации, и как «голос» другого автора³⁷. Подобные включения мы находим не только в рассмотренных Орлицким литературно-критических статьях Соловьева, но и в его философско-эстетических работах. Показательны статьи «Красота в природе» (1889), «Общий

³⁵ См. об этом примечание З.Г. Минц в кн.: *Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. статья, сост. и примеч. З.Г. Минц. Л.: Советский писатель, 1974. С. 307. Интересны стихотворения-посвящения: «Памяти А.А. Фета» (16 января 1897), «На смерть А.И. Майкова» (9 марта 1897), «А.А. Фету» (июль 1897), «Родина русской поэзии (по поводу элегии “Сельское кладбище”» (12 октября 1897 г.) и др. См.: Там же. С. 115–119, 123–124 и др.*

³⁶ *Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 44–45, 49.*

³⁷ *Орлицкий Ю.Б. Стихотворные цитаты в критических статьях Вл. Соловьева // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М.: Наука, 2005. С. 145–151.*

смысл искусств» (1890), «Первый шаг к положительной эстетике» (1894). Так, идея мирового всеединства и преображения мира красотой демонстрируется Соловьевым» в статье «Красота в природе» примерами из лирики Тютчева и Фета³⁸.

Поэтому литературно-критические работы Мережковского или Соловьева – это уже метаописания процесса осмысления русской классики, процесса, кардинального для русской поэзии конца века. «Прозаический текст, – пишет Ханзен-Лёве, – оказывается как бы “стадией перевода” поэтического мира (его принципом творчества) на язык “теории”»³⁹.

При этом оказывается значим код жизнетворчества, который выявляют при анализе поэзии классиков Мережковский или Соловьев. Поэтический текст начинает пониматься как «зерно» биографического мифа. Например, в книге «Вечные спутники» Мережковский пишет о Майкове как о «человеке-артисте», анализируя его поэзию.

Существенным является и то, что терминология символизма выработывается на языке поэтических текстов русской классики. Например, показательны «софийные понятия» («душа мира» или «мировая душа») у Соловьева в статье «Поэзия Ф.И. Тютчева», где он пишет:

«Ему не приходилось *искать* душу мира и безответно приветствовать отсутствующую: она сама сходилась с ним и в блеске молодой весны, и в “светлости осенних вечеров”; в сверканье пламенных зарниц и в шуме ночного моря она сама намекала ему на свои роковые тайны»; «Хаос, т.е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного, – вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания. Космический процесс вводит эту хаотическую стихию в пределы всеобщего строя, подчиняет ее разумным законам, постепенно воплощая в ней идеальное содержание бытия, давая этой дикой жизни смысл и красоту»⁴⁰.

³⁸ Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С. 46–57.

³⁹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 9.

⁴⁰ Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С. 467–468, 475.

При анализе творчества Тютчева Соловьевым также выделяются семантически значимые слова-понятия («двойная бездна», «хаос») или мотивные группы слов: «под нами хаос шевелится». В статье Соловьева «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» они наиболее значимы. Анализируя стихотворение Пушкина «Поэт» и сравнивая его с «Пророком», он пишет:

Здесь почти все стихи повторяют (в очень смягченном виде) образы и выражения из «Пророка». Сравним в самом деле: здесь – «до слуха чуткого коснется»; там – «моих ушей коснулся он»; здесь – «и звуков и смятенья полн»; там – «и их наполнил шум и звон»; здесь – «как пробудившийся орел»; там – «как у испуганной орлицы»; резкий образ в «Пророке»: «и вырвал грешный мой язык, и празднословный и лукавый» – заменен здесь такую невинную отвлеченную фразой: «людской чуждается молвы», что сразу, пожалуй, и не признаешь их тождественного смысла; зато «берега пустынных волн», куда бежит поэт, очевидно – та же «пустыня мрачная», где влачилсЯ «пророк»⁴¹.

Творчество Пушкина понимается Соловьевым как семиотическая среда. Им выделяются также приемы интермедиации – акцентируются живописные и музыкальные основы поэзии Пушкина или Лермонтова, Фета или Тютчева, Майкова или Полонского.

Таким образом, предсимволизм как переходный период был важен для формирования русского модернизма в эволюционном аспекте. В нем как предсистеме немаловажную роль сыграла русская классическая поэзия XIX века, художественный канон которой подвергается переоценке в аксиологически-онтологическом и эстетически-поэтологическом аспектах. В то же время происходит деэстетизация художественного опыта русской поэзии и наблюдается «слом» традиции в ранних опытах Брюсова и русских символистов под влиянием европейского модернизма, и прежде всего французской поэзии. Вырабатываются основы суггестивного, импрессионистического или метафизического языка как переработка семантически значимого образа, мотива или приема.

⁴¹ Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С. 360.

Список литературы

1. *Бальмонт К.Д.* Сборник стихотворений. Ярославль: Типо-Литография Г.В. Фальк, 1890. 143 с.
2. *Брюсов В.Я.* Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М.: Скорпион, 1912. 214 с.
3. *Брюсов В.Я.* Письма к П.П. Перцеву. 1894–1896: К истории раннего русского символизма / [Вступ. ст. П. Перцева]. М.: ГАХН, 1927. 81 с.
4. *Брюсов В.Я.* К истории символизма (1893) // Литературное наследство. Т. 27–28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С. 269–275.
5. *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. М.: Худож. лит-ра, 1975. 672 с.
6. *Брюсов В.Я.* Владимир Соловьев. Смысл его поэзии // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М.: Худож. лит-ра, 1975. С. 218–230.
7. *Брюсов В.Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма / Сост., вступит. ст. Е.В. Ивановой. М.: ОЛМА-ПРЕСС, Звездный мир, 2002. 415 с.
8. *Верлен П.* Романсы без слов. Перевод Валерия Брюсова. М.: Тип. Э. Лисснера и др., 1894. 46 с.
9. *Гудзий Н.К.* Юношеское творчество Брюсова // Литературное наследство: Т. 27–28. М.: Журн.-газет. объединение, 1937. С. 198–238.
10. *Иванов Вяч.Вс.* О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX века // Иванов Вяч.Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 120–122.
11. *Иванова Е.В.* «Бледные ноги» в судьбе Валерия Брюсова // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова / сост. В.Е. Багно и др. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 288–294.
12. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство СПб., 2000. С. 485–503.
13. *Магомедова Д.М.* Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 764–769.
14. *Мережковский Д.С.* Стихотворения (1883–1887). СПб.: Типография Тренке и др., 1888. 300 с.
15. *Мережковский Д.С.* Новые стихотворения. 1891–1895. СПб.; М.: М. Ледерле, 1896. 104 с.
16. *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. 192 с.
17. *Минский Н.М.* Стихотворения. М.: Тип. О.И. Бакст, 1883. 206 с.

18. *Минский Н.М.* Стихотворения. Изд. 2. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1887. 246 с.

19. *Минц З.Г.* Новые романтики (к проблеме русского предсимволизма) // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 162–174.

20. *Минц З.Г.* Об эволюции русского символизма. К постановке вопроса: тезисы // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избр. труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 187–188.

21. *Минц З.Г.* Статья Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избр. труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 150–161.

22. *Минц З.Г.* Владимир Соловьев – поэт // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 273–313.

23. *Муратов А.Б.* Проза 1880-х гг. // История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука, 1983. Т. 4. С. 27–73.

24. *Муратов А.Б.* «Смысл человека есть он сам» // Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров». СПб.: Худ. лит-ра, 1994. С. 3–21.

25. *Орлицкий Ю.Б.* Стихотворные цитаты в критических статьях Вл. Соловьева // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М.: Наука, 2005. С. 145–151.

26. *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 15–224.

27. *Соловьев В.С.* Стихотворения. М.: Универс. тип., 1891. 72 с.

28. *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Вступ. статья, сост. и примеч. З.Г. Минц. Л.: Советский писатель, 1974. 350 с.

29. *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 701 с.

30. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.

II

А.К. ТОЛСТОЙ:
МЕЖДУ РОМАНТИЗМОМ
И СИМВОЛИЗМОМ





АКТУАЛИЗАЦИЯ СЮЖЕТА
ВЕРООТСТУПНИЧЕСТВА И ЧЕРТЫ
ГОФМАНОВСКОЙ ПОЭТИКИ В ПОВЕСТИ
А. К. ТОЛСТОГО «АМЕНА»

(ОТРЫВОК ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОГО РОМАНА «СТЕБЕЛОВСКИЙ»)

В.В. Королева

Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых

Аннотация: Автором исследуется воплощение гофмановской традиции романа «Эликсиры дьявола» в отрывке А.К. Толстого «Амена» из неоконченного романа «Стебеловский», где русский писатель вслед за Гофманом поднимает проблему противостояния христианства и язычества и развивает сюжет отступничества от веры. Двоемирие и двойничество, усложненные мотивами метемпсихоза, становятся важными элементами художественного мира Толстого. Близость к Гофману также прослеживается в ряде образов: Венеры – Амены, образа пунша, образа-хронотопа храма Венеры, в символической функции креста. Анализ сюжета вероотступничества, актуального для европейского человека неоязычества, подхваченный Толстым вслед за Гофманом, нашел продолжение и в начале XX века в творчестве символистов, в частности в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи».

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман, А.К. Толстой, язычество – христианство, двойничество, двоемирие, хронотоп, образ пунша, образ креста, сюжет отступничества от веры, метемпсихоз.

Э.Т.А. Гофман – великий немецкий писатель – оказал огромное влияние на развитие русской литературы XIX века. Его творчество благодаря своему неповторимому стилю стало важным элементом русской культуры¹. Среди широкого списка почитателей Гофмана в

¹ См.: Морозов В.О. Э.Т.А. Гофман в России // Гофман Э.Т.А. Избр. соч. / Под ред. Е.М. Браудо. М. – Пг.: Гос. издат., 1922. С. 39–50; Левит Т. Гофман в русской

XIX веке (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А. Погорельский, Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков-Щедрин и др.) особое место занимает А.К. Толстой.

В литературоведении можно встретить упоминания о сходстве художественных методов и эстетических взглядов А.К. Толстого и Э.Т.А. Гофмана. Так, например, С.А. Венгеров отмечает, что Толстой в рассказе «Упырь» использует «фантастику в стиле Гофмана и дяди – воспитателя Толстого, Перовского – Погорельского»². В комментариях к изданию «Упыря» А.А. Карпов подчеркивает тесную связь рассказа «с фантастической литературой предромантической и романтической эпохи» и, в частности, с «Эликсирами дьявола» (1816) Э.Т.А. Гофмана»³.

Особенно ярко традиции Гофмана проявились в рассказе Толстого «Упыри»⁴. Однако влияние немецкого романтика на Толстого этим произведением не ограничивается. Гофмановские черты нашли явное выражение и в отрывке «Амена» из неоконченного романа «Стебеловский». Об этом пишет исследователь И. Ямпольский, упоминая его среди других произведений Толстого, на которые оказал влияние Гофман: «Рассказы <...> “Семья вурдалака”, “Встреча через триста лет”, “Упырь”, отрывок “Амена” из неоконченного романа “Стебеловский” связаны с приемами “страшного”, или “готического”, романа, поражавшего воображение накоплением тайн и ужасов, и с фантастикой немецких романтиков, Гофмана, и с “Гуслиями” Мериме»⁵.

В «Амене» Толстой вслед за Гофманом поднимает проблему противостояния христианства и язычества и развивает сюжет отступничества от веры. Двоемирие и двойничество, которые присутствуют

литературе: Послесловие // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Недра, 1930. С. 333–371; *Удодов Б.Т.* Судьба Гофмана в России // Подъем. 1978. № 4. С. 154–157; *Ботникова А.Б.* Э.Т.А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977. 206 с.

² *Венгеров С.А.* А. Толстой (литературный портрет) // Толстой А.К. Полн. собр. соч. СПб., 1907. Т. 1. С. 10.

³ См.: Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сб. произведений / Сост., подгот. текста, коммент. М.Н. Виротайнен, О.Г. Дилакторская, Р.В. Иезуитова, А.А. Карпов; вступ. ст. В.М. Маркович; ред. А.А. Карпов. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 664.

⁴ *Королева В.В.* Стилизация гофмановской традиции в рассказе А.К. Толстого «Упырь»: (к вопросу о рецепции Гофмана в русской литературе XIX – начала XX веков) // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 2. С. 130–135.

⁵ *Ямпольский И.* А.К. Толстой / Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964. С. 41.

практически в каждом произведении Гофмана, усложненные мотивами метемпсихоза, являются важными элементами художественного пространства этого произведения. Близость к Гофману также прослеживается в ряде образов: Венеры – Амены, образа пунша, образохронотопа храма Венеры, в символической функции креста. В большей степени отрывок «Амена» пересекается с романом Гофмана «Эликсиры дьявола», имеет общую тематику и схожие стилистические черты.

В центре «Амены» противоборство христианства и язычества. Два друга Амвросий и Виктор – христиане клянутся в вечной преданности единому Богу. Однако Амвросий попадает под влияние прекрасной девушки Амены, которая прячется в храме Венеры. Он не может ей противостоять и совершает грех, отказавшись от своего Бога и нарушив клятву, данную друзьям. Герой погружается с головой в удовольствия, постоянно пребывая «в каком-то чаду, в приятном опьянении, мешающем ему замечать, как проходило время. Дни он проводил в театрах, ночи в шумных оргиях с родными Амены»⁶.

Сходный сюжет мы находим у Гофмана в романе «Эликсиры дьявола». Художник Франческо отступает от христианской традиции и, попав под влияние языческой богини Венеры и обратившись в язычество, вместо католической святой Розалии рисует портрет Венеры. «Обольщенные язычеством и его культом лукавой сомнительной видимости, юноши во главе с Франческо составили тайную секту, кощунственно глумящуюся над христианством; они воскрешали эллинскую обрядность и устраивали вакханалии с наглыми блудницами»⁷. Затем богиня сама является к нему в образе белой дьяволицы и соблазняет его. Ее облик двойствен: она отличается внешней красотой, за которой таится иная сущность – злая, дьявольская: «Вместо юного прекрасного лица чудовишно искаженная морщинистая образина уставилась на них выпученными глазами»⁸.

Образ Амены у Толстого также имеет двойственный облик, связанный с богиней Венерой, коварной и эгоистичной: «Амвросий оглянулся и увидел Амену, но он догадался, что то была сама Вене-

⁶ Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1964. С. 156.

⁷ Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1991. С. 225.

⁸ Там же. С. 230.

ра»⁹. Она сочетает в себе внешнюю кротость и злое, дьявольское естество: «Амена испустила пронзительный визг, черты ее лица чудовищным образом исказились, изо рта побежало синее пламя; она бросилась на Амвросия и укусила его в щеку»¹⁰. Амена противопоставлена благочестивой Леонии, невесте Амвросия, которая ради веры готова пойти на смерть.

В романе Гофмана «Эликсиры дьявола» двойственностью отличается и образ главного героя — Медардуса. От своего предка художника Франческо он унаследовал раздвоенность души, в которой борются дьявольское и божественное. Будучи священником, он воспылал страстью к Аврелии. Эта страсть патологическая — безудержная, нечеловеческая, порожденная борьбой добра и зла в душе героя. Аврелия в романе олицетворяет святую Розалию. Она с самого рождения очень религиозна и воплощает собой образец смирения: «Я узнал ее, неземным видением посетившую меня в исповедальне. Грустные темно-голубые очи, светящиеся и детским благочестием, нежная линия губ, шея, склоненная словно в молитвенной кротости, изящная святость и стройность»¹¹. Аврелии противопоставлена порочная Эвфимия, под влияние которой попадает Медардус: «Эвфимия так и взвилась, взор ее дико сверкнул, ее лицо искривилось гримасой бешенства, бушевавшего в ней. — Малодушный, — вскричала она, — ты у моих ног и у меня во власти. Изволь повиноваться, завтра же устрани того, кого я не желаю больше видеть»¹². Таким образом, главные героини у Гофмана и Толстого имеют противоположных двойников на основе оппозиции божественное — дьявольское: Амена (Венера) — Леония, Венера (Эвфимия) — Розалия (Аврелия).

И у Гофмана, и у Толстого главные герои впадают в зависимость от дьявольских сил, поэтому совершают поступки, которые им не свойственны. Медардус совершает прелюбодеяние и кровосмешение, вступив в порочную связь с Эвфимией, которая является ему близкой родственницей, затем убивает Гермогена и становится причиной смерти Эвфимии. События развиваются так быстро, что Медардус не успевает осознать, что с ним происходит. Он чувствует, что его сознанием управляют: «Меня захватила мысль о том, что по-

⁹ Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 144.

¹⁰ Там же. С. 158.

¹¹ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. Т. 2. С. 61.

¹² Там же. С. 75.

губить ее – ослепительное предназначение моей жизни!»¹³ Путь, который проходит Медардус – от великого греха к великой благодати, – неизбежен, он сам порой говорит о том, что стал игрушкой судьбы и не знает, какова его роль, он, как слепой, движется по жизни, в которой каждый шаг его прописан, и это рождает в его сознании ощущение безумия. Он не понимает, кто он и что здесь делает. «Я все более убеждался, что не я, а посторонняя власть, внедлившаяся в меня, навлекает невероятное, а я сам – лишь безвольное орудие, которым она пользуется ради неведомой цели»¹⁴. Медардус проходит на своем жизненном пути своеобразный круг: монастырь – уход из монастыря – отречение от веры – возвращение в монастырь.

Сходный сюжет мы находим у Толстого: Амвросий также мечется между язычеством и христианством, между дьявольской Аменой и благочестивой Леонией, но, попав под влияние Амены, отрекается от христианства и вступает с ней в порочную связь. В финале отрывка он пытается вернуться на путь истинный, но уже слишком поздно. Как и Медардус, Амвросий, раскаявшись, заканчивает свой путь в монашестве, вернувшись к своей вере.

Центральным образом в отрывке «Амена» является храм Венеры – это хронотоп, соединяющий в себе прошлое и настоящее, в котором происходят основные действия в античные времена и рядом с которым монах повествует свою историю в настоящем. Этот храм имеет два пространства: внешнее, где ходят преторианцы, угрожающие схватить Амвросия, и внутреннее – «узкое отверстие в стене», за которым скрывается «богато убранная зала»¹⁵, где герой погружается в сладостные сны и общается с Богами на горе Олимп.

В произведениях Гофмана мы не раз встречаем подобный образ-хронотоп, в котором соединяются эпохи и который является символом зла. По словам Е. Нечаевой, «в романе “Эликсиры дьявола” важным структурным элементом, организующим все пространство романа, является противопоставление монастыря как места духовной чистоты и всего остального мира, над которым тяготеет проклятие»¹⁶. Отсюда возникает оппозиция «духовное» – «дьявольское».

¹³ Там же. С. 190.

¹⁴ Там же. С. 127.

¹⁵ Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 142.

¹⁶ Нечаева Е.А. Особенности inferнального топоса в произведениях Э.Т.А. Гофмана // Вестник Вятского государственного университета. 2009. № 3(2). С. 164.

В романе Гофмана этим особым дьявольским местом, связанным с мотивом преисподней и содержащим границу в потусторонний мир, является «Чертова скала». По мнению Бахтина: «Считалось, что есть особые отверстия, ведущие в ад, что создает особый характер пространства этих чудесных стран <...>. Глухая плоскость земли все время разбивается стремлением вверх и вниз – в земные глубины, в преисподнюю. В этих глубинах предполагают существование другого мира»¹⁷. Дьявольский мир всегда связан с темой смерти. Герои, которые попадают в этот мир, утрачивают душу, впадают в состояние забвения, находятся под омертвляющим влиянием этого места. Именно это происходит с Медардусом и Амвросием.

Часто этот пограничный образ предстает в виде подвала, подземелья, как в доме Траббакио в новелле Гофмана «Игнат Деннер»: «А вот дверь подземелья, которое, судя по выходящим из каменных сводов патрубкам, служило лабораторией, не поддавалась ни отмычкам, ни взлому. Тем не менее слесари и каменщики попытались под присмотром судебных проникнуть в подземелье, они почти вошли туда, как вдруг навстречу повеяло стужей, из тьмы раздались жуткие крики, завыл ветер, сердца людей охватил неизъяснимый ужас, и все сломя голову кинулись бежать прочь, чтобы не потерять от страха рассудок»¹⁸.

Языческий мир у Толстого, как и у Гофмана, ассоциируется с миром дьявола, порока, миром, в котором царят разврат и богохульство. Античные боги видятся Амвросию прекрасными только под влиянием пунша, но в минуты, когда он вспоминает истинного Бога и начинает ему молиться, мир языческий приобретает иные черты: «В эту минуту Амвросий нечаянно поднял глаза, увидел, что над ним раскинута тонкая сеть из огненных ниток. Амена показалась ему уже не столь прекрасною, а вместо голубей из-под ног ее вспорхнули две летучие мыши»¹⁹.

Франческо в романе Гофмана «Эликсиры дьявола» тоже отступает от духовности религиозных канонов и обращается к телесным языческим мотивам. «Случилось так, что Франческо окружили буйные, разнузданные юноши <...>, которые во главе с Франческо составили тайную секту, кощунственно глумящуюся над христианст-

¹⁷ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 383.

¹⁸ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. Т. 2. С. 358.

¹⁹ Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 145.

вом; они воскрешали эллинскую обрядность и устраивали вакханалии с наглыми блудницами»²⁰.

Связующим элементом между миром реальным и миром языческих богов у Толстого становится образ вина (пунша), выпив которое Амвросий погружается в другой мир: «Амвросий приблизил амфору к губам, и, по мере того как он втягивал в себя душистую влагу, странное чувство разливалось по его жилам. Цепи перестали его тяготить; ему казалось, что темница наполняется золотистыми облаками и что перед ним мелькают нимфы, сатиры, центавры и наяды»²¹. В романе «Эликсиры дьявола» образ эликсира является ведущим и символизирует искушение героя дьяволом: «Хлебни-ка, ты, паралитик, моего чудодейственного бальзама; ты же собираешься малевать святую, так тебе мое зелье как раз впрок пойдет; это винышко из подвала самого святого Антония»²². Франческо, изведав этого напитка, превращается из благочестивого художника в самолюбленного эгоиста и посягает на святое – католическую святую Розалию. Этот же эликсир порождает в душе Медардуса мысли о своей уникальности и подталкивает его к бегству из монастыря, а затем на преступления: «Пламень хлынул в мои жилы, упоив меня чувством неопишемого благополучия, – я отхлебнул еще, и восторг новой царственной жизни взвился во мне!»²³.

Эликсир становится своего рода договором между Дьяволом и Художником, так как, выпив его, Франческо ощущает новые силы, порожденные дьявольским наваждением. «“На здоровье!” — крикнул юноша, сбросив старообразную личину и обретая прежнюю упругую походку. Он разбудил спящих окриком, и они затопали вслед за ним вниз по лестнице»²⁴. Образ вина у Гофмана связан с образом огня, который пробуждает в душе страсти: «Как вулкан Везувий брызжет алчущим пламенем, так в душе Франческо взъярились огненные вихри. Все языческие басни, изображенные им дотоле, возникли у него перед глазами, словно ожили»²⁵.

Важную смысловую роль в произведении Толстого играет образ сна. Он помогает герою видеть «другой» мир. Амвросий каждый раз

²⁰ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. Т. 2. С. 225.

²¹ Там же. Т. 3. С. 145.

²² Там же. Т. 2. С. 228.

²³ Там же. С. 37.

²⁴ Там же. С. 228.

²⁵ Там же.

после выпитого вина погружается в сон, где перед ним предстают сладостные картины: «он увидел себя в очаровательной стране, на берегу ручья <...> Нимфы играли на мягкой траве с резвыми сатирами, в ручье плескались наяды»²⁶. Но его сознание вступает в борьбу с соблазняющими его ведениями: «Он не мог противостоять ее словам и уже дотронулся до креста, как ему показалось, что вдали он видит толпу народа <...> он узнал Виктора; несколько людей клали его на деревянный станок, и палач, с обнаженной грудью, готовился истязать его раскаленными клещами...»²⁷. Именно во сне происходит у Амвросия основная внутренняя борьба с дьявольскими силами, в реальности же он пассивен.

Как известно, Гофман серьезно увлекался природой сновидений, изучал «Символику сновидений» Г. Шуберта, поэтому в его произведениях сон часто является переходным состоянием от реальности к ирреальности. По словам Л.А. Мишиной, сон у Гофмана может быть «символической параллелью реальной жизни героя», когда «внутренние голоса не заглушаются звуками внешнего мира». Во сне «сфокусированы все его проблемы и особенности личности»²⁸.

Неудивительно, что Медардус в своих снах осознает нечто большее, чем реальность. Особенно ярко это проявляется в финале романа, когда сон героя олицетворяет собой очищение всего рода от греха: «Я вознесся на лучезарные вершины гор и хотел чрез врата золотистых утренних облаков вступить в родной мой град, но молнии скрестились на небосводе, словно змеи, вспыхивающие в пламени, и я пал на землю влажным бесцветным туманом. “Это я – Я, – вещала мысль, – окрашиваю ваши цветы... вашу кровь... Кровь и цветы – это ваш брачный наряд, и готовлю его я!”»²⁹.

Важный символический образ у Толстого и Гофмана – образ креста, который является символом веры и становится оружием в борьбе с дьявольской силой. Амена уговаривает Амвросия отказаться от веры, от своего креста: «Сбрось с себя крест! – шепнула ему побледневшая Амена, – иначе мы оба пропали: я узнаю голоса преторианцев!»³⁰.

²⁶ Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 145.

²⁷ Там же.

²⁸ Мишина Л.А. Аббревиатуры и иероглифы сна в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2012. № 2(43). С. 100.

²⁹ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. Т. 2. С. 254.

³⁰ Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 155.

Образ креста является центральным в романе Гофмана «Эликсиры дьявола» и имеет несколько символических значений. Во-первых, крест – это символ веры. Во-вторых, крест – родовый грех, который все представители рода Франческо вынуждены нести. Медардус имеет на шее кровавый рубец в виде креста – символ родового греха и своего избранничества. Крест мерещится ему в моменты переосмысления своего жизненного пути. Этот крест – символ фатума, рока, который суждено иметь всем потомкам грешного рода. В разговоре со своим двойником Медардус говорит: «Терпение, мой мальчик! Все идет как по маслу. Правда, вот Гермогена я недорезал, у него такой же проклятый крест на шее, как у тебя и меня, однако мой ножик не только блестит, но и режет, но и разит»³¹. И наконец, крест – сам путь героя к обретению истинной веры.

В отрывке «Амена» Толстой использует еще один гофмановский прием – переплетение двух хронологических планов: современности и времен императора Массимилиана в Древнем Риме. Монах, рассказывающий о событиях, произошедших много веков назад, намекает на то, что он был одним из участников той истории. В качестве неопровержимого доказательства он показывает глубокий шрам на щеке, из которого как будто «мясо было вырвано острыми зубами»³². Именно в это место Амвросия укусила Венера. Кроме того, слушатель монаха в ходе повествования не раз восклицает: «Ты говоришь об ней так, как будто бы сам ее видел»³³. И тем самым подчеркивает вневременную связь прошлого и настоящего.

Этот прием использовал и Гофман. В цикле рассказов «Серапионовы братья» немецкий романтик создает образ анахорета Серапиона, который совмещает в себе прошлое и настоящее. Он считает себя отшельником Серапионом, который жил при императоре Деции, а затем бежал в Фиванскую пустыню и в Александрии принял мученическую смерть. Серапион утверждает, что его ежедневно посещают разные люди, среди которых Данте, Петрарка и др. Все окружающие называют его безумцем, но, по мнению Киприана, Серапион рассуждает ясно и последовательно, что дает основание говорить о его «разумном» сумасшествии, только форма его сумасшествия настолько необычна, что привлекает к себе внимание.

³¹ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. Т. 2. С. 183.

³² Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 158.

³³ Там же. С. 146.

Сходную ситуацию мы наблюдаем и в новелле Гофмана «Состязание певцов», где *Некто* встречает человека, в котором он узнает Иоганна Вагензайля – известного знатока истории мейстерзингеров: «Он оглянулся и увидел возле себя почтенного старика в черном, с вьющимися локонами парике, и в черном же, как одевались в 1680 году, костюме...»³⁴. Иоганн Вагензайль объясняет события, время и место происходящего. Они оказываются примерно в одна тысяча двести восьмом году близ замка графа Германа Тюрингенского в Вартбурге на состязании лучших певцов. Так в одном смысловом пространстве произведения Гофмана одновременно оказываются люди разных эпох.

В романе Гофмана связующим звеном между прошлым и будущим выступает образ-призрак художника Франческо, который сопровождает своих потомков. Он является Медардусу в те моменты, когда тот собирается совершить преступление. Но этот же художник присутствует и как действующий персонаж: он появляется в городе, где остановился главный герой, в качестве приезжего живописца, и Медардус посещает выставку его картин.

Таким образом, в отрывке «Амена» А.К. Толстого гофмановская традиция проявилась довольно последовательно. Русский писатель заимствует гофмановскую проблематику: противостояние христианства и язычества, сюжет отступничества от веры. Однако у Гофмана на этот сюжет наслаиваются и другие мотивы: родового греха, сюжетов ренессансного искусства и др. В «Амене» нашли отражение также характерные романтические мотивы двоemiрия и двойничества, усложненные мотивами метемпсихоза. С романом Гофмана «Элексиры сатаны» перекликается и ряд образов А.К. Толстого: Венеры-Амены, образа пунша, храма Венеры и символической функции креста. Анализ сюжета вероотступничества, актуальности для европейского человека неоязычества, подхваченный А.К. Толстым вслед за Гофманом, нашел продолжение и в начале XX века в творчестве символистов, в частности в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи».

³⁴ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. Т. 4 (1). С. 238.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с.
2. *Ботникова А.Б.* Э.Т.А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977. 206 с.
3. *Венгеров С.А.* А. Толстой (литературный портрет) // Толстой А.К. Полн. собр. соч. Т. 1. СПб., 1907. С. 3–51.
4. *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: Художественная литература, 1991.
5. *Королева В.В.* Стилизация гофмановской традиции в рассказе А.К. Толстого «Упырь»: (к вопросу о рецепции Гофмана в русской литературе XIX – начала XX веков) // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 2. С. 130–135.
6. *Левит Т.* Гофман в русской литературе: Послесловие // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Недра, 1930. С. 333–371.
7. *Мишина Л.А.* Аббревиатуры и иероглифы сна в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2012. № 2(43). С. 99–102.
8. *Морозов В.О.* Э.Т.А. Гофман в России // Гофман Э.Т.А. Избр. соч. / Под ред. Е.М. Браудо. М. – Пг.: Гос. издат., 1922. С. 39–50.
9. *Нечаева Е.А.* Особенности inferнального топоса в произведениях Э.Т.А. Гофмана // Вестник Вятского государственного университета. 2009. № 3(2). С. 163–166.
10. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сб. произведений / Сост., подгот. текста, коммент. М.Н. Виролайнен, О.Г. Дилакторская, Р.В. Иезуитова, А.А. Карпов; вступ. ст. В.М. Маркович; ред. А.А. Карпов. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. 668 с.
11. *Толстой А.К.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Художественная литература, 1964.
12. *Удодов Б.Т.* Судьба Гофмана в России // Подъем. 1978. № 4. С. 154–157.
13. *Ямпольский И.* А.К. Толстой // Толстой А.К. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964. С. 5–54.



А.К. ТОЛСТОЙ И ФЕНОМЕН «МЕДИЦИНСКОГО» СТИХОТВОРЕНИЯ

В.А. Кошелев

Арзамасский филиал Национального исследовательского Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского

Аннотация: Автором рассматривается особый тип шуточных стихотворений А.К. Толстого, названный самим поэтом «медицинским». Прежде всего это стихотворения, написанные в общении с доктором А.И. Кривским (с 1868 г.). Они не равнозначны поэтической «чепухе»: в них прослеживается мысль об абсурде самой действительности, постоянно посрамляющей рационалистически мыслящего субъекта.

Ключевые слова: А.К. Толстой, шуточные стихи, «медицинское» стихотворение, абсурд, юмор, ирония.

В XIX столетии медицина считалась не очень «приличным» занятием. Давняя, с первобытных времен существующая сфера человеческой деятельности – врачевание – приобрела в представлении сентиментальной культуры статус некоей «непривлекательной» данности. Медицина направлена на улучшение бытия человеческого тела – и, соответственно этому, взывает к «телесности». А само бытие тела сопряжено с рядом таких процессов, которые издавна считались «неэстетичными» – поэтому «медицинские» ассоциации долгое время были табуированы в искусстве.

Когда же они в искусстве все-таки появлялись, то производили ощущение чего-то излишне «нарочитого». «Телесность», будучи важной частью бытия любого человека, из искусства изгонялась: ему как будто хватало обозначенной «духовности». А появление естественных «медицинских» подробностей и ассоциаций в лучшем случае связывалось с запретной «эротикой».

Так, И.Г. Ямпольский, рассматривая юмористические стихотворения А.К. Толстого, в частности, обратил внимание на одно странное обстоятельство: «Критика неоднократно подчеркивала отсутствие эротики в поэзии Толстого. Но это утверждение применимо к одной лишь лирике. Что же касается юмористической струи его творчества, то она изобилует совершенно откровенными эротическими мотивами (“Мудрость жизни”, “Бунт в Ватикане” и др.). В эротических стихах чувствуется, однако, что поэт как бы нарушает обычные для его лирики представления, вступая в некую запретную зону»¹.

Между тем известная «запретность» тех стихотворений А. Толстого, на которые указывает исследователь, связана отнюдь не с «эротикой», а с теми «медицинскими» деталями, которые для «врачевателя» вовсе не кажутся «неприличными». Но когда в 1879 г. в берлинском журнале «Русский гражданин» была напечатана давняя стихотворная шутка Толстого «Бунт в Ватикане» (1864), распространение номера было запрещено цензурой именно из-за этого стихотворения: оно было признано «чрезвычайно циничным и неблагопристойным и крайне оскорбительным для римского первосвященника»². «Оскорбительность» же этого очаровательного монорима (все стихи каждого четырехстишия – с одной рифмой) сводилась как раз к «медицинским» деталям и рассуждениям.

Сам ватиканский «бунт», ставший предметом стихотворения, обозначен уже в первой строке: «Взбунтовались кастраты...» Кастраты (от лат. *castrare*, оскоплять) – скопцы, певцы с искусственным сопрано или альтом, получившие высокий, женский голос вследствие оскопления. Певцы-кастраты были некогда украшением папской капеллы, они выступали и в опере, исполняя женские партии. Их голос поддавался технической обработке, колоратуре, но имел крикливый, пронзительный звук. В XVIII столетии в Италии оскоплялось до 400 мальчиков ежегодно, для потребностей церковных хоров. В начале XIX в. кастрация была запрещена, и кастраты из папской капеллы исчезли.

¹ Ямпольский И. Середина века: Очерки о русской поэзии 1840–1870-х гг. Л.: Худож. лит., 1974. С. 141.

² Толстой А.К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л.: Сов. писатель, 1984. Т. 1. С. 581 (комментарий Е.И. Прохорова). Далее стихотворения Толстого цитируются по этому изданию.

Так что Толстой исходил из чисто условной ситуации. Бунтующие кастраты вбегают к папе и заводят полемику о потерянной ими «вещи», которая необходима для жизни с «невестой». Римский первосвященник резонно возражает, апеллируя именно к медицине:

Эта вещь, – прибавил папа, –
Пропади хоть у Приапа,
Нет на это эскулапа,
Эта вещь – не шляпа!

Кастраты не унимаются – и собираются «совсем некстати / Папу холощати». Тот – «шлет за Де Мероде», начальником папского войска, и действия солдат умиряют бунтующих. В финале ретивый воинский начальник демонстрирует свою «медицинскую» безграмотность:

А кастратам Де Мероде
Молвит в этом роде:
«Погодите вы, злодеи!
Всех повешу за я!»
Папа ж рек, слегка краснея:
«Надо быть умнее!»

Поскольку в речи папского солдафона содержалось нецензурное слово, в примечании приведен «вариант для дам»:

А кастратам Де Мероде
Молвит в этом роде:
«Всяк, кто в этот бунт замешан,
Заслужил бы быть повешен!»
Папа ж рек, совсем утешен:
«Я один безгрешен!»

Этот «вариант для дам» на поверку выглядел гораздо «оскорбительнее» всего остального. Лишенный «медицинской» составляющей, он приобретал неожиданную «парадоксальную» сатирическую семантику и оказывался направлен именно против недалеких и откровенно глупых ревнителей «нравственности», не желающих обращать внимания на естественные вещи и «запрещающих» то, что невозможно (да и вполне бессмысленно) запрещать. Тот же «безгрешный» папа выглядит откровенным лицемером...

Другое шутивное стихотворение Толстого – «Мудрость жизни» – выглядит как собрание житейских «премудростей», которые старый

чиновный служака передает молодому. «Премудрости» эти являются, как правило, общими местами вежливого поведения, – но служака постоянно «подкрепляет» их «медицинскими» ассоциациями, которые придают самим «советам» ироническую выразительность:

Будь настойчив в правом споре,
В пустяках уступчив будь,
Жилься докрасна в запоре,
А поноса вспять не нудь.

Или:

Коль сосед болит утробой,
Ты его не осуждай,
Но болящему без злобы
Корша ведомость подай.

Такого рода «медицинские» ассоциации изначально определяли специфику подобных стихотворений. Во-первых, они оказывались *нецензурными*: сам предмет подобных рассуждений воспринимался как нарушающий «общественную пристойность». Во-вторых, они выглядели *неуместными* в границах существующей поэтической традиции: о подобных вещах было как-то не принято писать в стихах. В-третьих, из-за специфичного материала такого рода поэтические высказывания становились как будто *несерьезными* и предназначенными для «домашнего» употребления – а при включении их в собрание сочинений прославленного поэта ставились в самом конце: как неизбежные «дополнения» к чему-то основному. В-четвертых, наконец, по структуре своей они часто оказывались даже *несуразными* и, во всяком случае, *«ниочёмными»* – поэтому иногда они даже осложнялись некоей дополнительной, извне привносимой семантикой. Но именно из-за последнего обстоятельства они и оказывались притягательными для поэтов.

Самый известный пример такого привнесения дополнительного смысла в стихотворение – попытка ввести в состав «политических» сатир раннее пушкинское стихотворение «Ты и я»: «Ты богат, я очень беден; / Ты прозаик, я поэт...» Уже в начале XX в. это сопоставление бедного поэта и антипоэтического богача без серьезных оснований было истолковано как направленное против Александра I, почему-то обозначенного как «прозаик». Ирония Пушкина развер-

нута в финальном «медицинском» пуанте:

...Ешь ты сладко всякой день,
Тянешь вины на свободе,
И тебе не редко лень
Нужный долг отдать природе;
Я же с черствого куска,
От воды сырой и пресной,
Сажен за сто с чердака
За нуждой бегу известной.
Окружен рабов толпой,
С грозным деспотизма взором,
Афедрон ты жирный свой
Подтираешь коленкором;
Я же грешную дыру
Не балую детской модой
И Хвостова жесткой одой,
Хоть и морщуся, да тру³.

«Любая подстановка конкретного лица на место “Я” и “Ты” грозит обесмыслить текст, – указывает В.Э. Вацуро. – Тема стихотворения – контрастное и иронически-озорное противопоставление неслыханной роскоши “Ты” и полной нищеты “Я”, завершающееся пародийной антитезой запора богача и поноса бедняка и мягкого коленкора и жесткой оды Хвостова, употребляемых для единой цели». И далее: «...в тексте стихотворения нет ни одной конкретной черты, позволяющей идентифицировать с Александром адресата “сатиры”; ни одного политического обвинения, которое Пушкин – хотя бы и несправедливо – адресовал ему; за пределами же текста существуют лишь позднейшие догадки, не подкрепленные ни одним доводом»⁴. Но эти «привнесенные» догадки были неизбежными именно потому, что одной «медицинской» составляющей текста явно не хватало для того, чтобы стихотворение было осознано как «состоявшееся».

Гораздо быстрее воспринимается «привнесенная» политическая параллель, чем полузабытая ассоциация, основанная на давних намеках, почерпнутых из западных литератур, «расшифровка» которой

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.] Т. 2, кн. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. С. 130.

⁴ Вацуро В.Э. Продолжение спора (О стихотворениях Пушкина «На Александра I» и «Ты и я») // Звезда. 1999. № 6. С. 150.

возможна лишь после знакомства с той изящной и замысловатой историко-литературной интерпретацией, какую представил тот же В.Э. Вацура⁵.

Напротив, собственно «медицинская» тематика часто затемняла стихотворную семантику – и стихотворение осознавалось как беспримесная поэтическая «чепуха». И эта «чепуха» имела какой-то смысл, – но какой?

Желтобрюхого Гаврила
Обливали молоком,
А Маланья говорила:
«Он мне больше незнаком!»

Этот странный экспромт А.К. Толстой несколько раз употреблял в письмах к Б.М. Маркевичу в качестве «ругательства за Ваше отвратительное молчание»⁶. Но в чем, собственно, состояло «ругательство»? Ответ на этот вопрос уводит в «личностные» глубины отношений поэта со своим корреспондентом, детали которых так и остаются загадочны.

Толстой же придумал и само название для подобной стихотворной «чепухи» – «*Медицинские стихотворения*». Название это возникло почти безотносительно к медицине как таковой – почти по случайному обстоятельству.

В 1868 г. здоровье Толстого (поселившегося после отставки в своем имении Красный Рог Мглинского уезда Черниговской губернии) существенно ухудшилось, и он должен был находиться под постоянным наблюдением врача. С этой целью из Петербурга был приглашен доктор А.И. Кривский, недавно окончивший курс Медико-хирургической академии. Между поэтом и доктором, жившими в поместной глуши, установились особенные, шуточные отношения – и «доктор» стал героем ряда стихотворений, предназначавшихся не для печати, а для «домашнего» пользования. Толстой иногда включал их в свои дружеские письма – и, естественно, дарил их самому «доктору». В 1907 г., через много лет после смерти Толстого, в доме у доктора произошел пожар – и эти рукописи поэта погибли. Кривский в письме к П.В. Быкову указывал в числе погибших «несколько мелких стихотворений, написанных экспромтом, юмористических,

⁵ См.: Там же. С. 148–159.

⁶ См.: *Толстой А.К.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л.: Сов. писатель, 1984. Т. 1. С. 491, 612 (комментарий Е.И. Прохорова).

лично касающихся меня как доктора: о пьявке, пономаре, жук, берестовая будочка»⁷. А.А. Кондратьев, общавшийся с доктором Кривским, отметил, что Толстой написал гораздо больше «медицинских стихотворений», чем дошло до нас, и даже привел начало не сохранившегося послания «о пьявке»:

Ища в мужчине идеала,
Но стыд храня,
Пьявка доктору сказала:
«Люби меня!...»⁸

Уже это «начало» демонстрирует тот основной прием, который использует поэт при создании своих «домашних» экспромтов. Толстой идет от фантастической ситуации: героями его сюжетов становятся «доктор» — и некие непривычные для народной фантазии животные: «божия коровка», «навозный жук», «муха шпанская», «пьявка»... «Доктор» вступает с ними в конфликтные отношения — и терпит комическое фиаско. Этот самый «вольнодумный врач» по своему типу — материалист «скептического склада», попадающий подчас в очень непростые ситуации из-за своего материализма и скептицизма.

Самое интересное, что сторона, противостоящая «доктору» в его конфликте, — явно «не ровня». И в этом отношении «доктор» напоминает ребенка: «назначает randevу» божией коровке, смущается «звуком», который издает «навозный жук», играет «на дудочке», сидя в «берестовой будочке», и т.п. И при общении со своими противниками воспринимает всех этих «букашек» вполне серьезно — и совершает нелепые действия: например, для встречи с божией коровкой припасает «булаву»... В другом стихотворении оппонентом «доктора» оказывается *пономарь* — младший чин церковной иерархии, такая же «не ровня» выпускнику Медико-хирургической академии, как «пьявка» или «муха шпанская». Этот самый пономарь выдвигает вполне абсурдное суждение:

«Верь мне, доктор (кроме шутки!), —
Говорил раз пономарь, —
От яиц крутых в желудке

⁷ Цит. по: Толстой А.К. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1937. С. 757 (комментарий И.Г. Ямпольского).

⁸ Кондратьев А.А. Граф А.К. Толстой: Материалы для истории жизни и творчества. СПб.: Огни, 1912. С. 67.

Образуется янтарь!»

«Доктор», представитель естественных наук и носитель «скептического складу», предполагающий несколько иные способы образования янтаря, решается на опасный эксперимент:

Врач, скептического складу,
Не любил духовных лиц,
И причетнику в досаду
Проглотил пятьсот яиц.

Далее следует гротескная картинка погребения и поминок доктора:

Стон и вопли! Все рыдают,
Пономарь звонит сплеча –
Это значит: погребают
Вольнодумного врача.
Холм насыпан. На рассвете
Пир окончен в дождь и грязь,
И причетники мыслете
Пишут, за руки схватясь. –

и – морального торжества его не очень грамотного оппонента:

«Вот не минули и сутки, –
Повторяет пономарь, –
А уж в докторском желудке
Так и сделался янтарь!»

Материалистическое «знание», носителем которого является «доктор», вступает в полемику с очевидным абсурдным тезисом, который отстаивает «духовное лицо». И – оказывается побежденным и поверженным. Абсурд приобретает едва ли не «космические» очертания – и немудрено: обыденная российская жизнь строится на абсурде...

Это стихотворение Толстого было послано в письме к М.Н. Лонгинову. Тот ответил собственным экспромтом, в котором связал «медицинское стихотворение» с именем Козьмы Прутковка:

Прочитав твою балладу
Про врача и про янтарь,
Вспомнил я, как до упаду
Мы дурачилися встарь.

Смех и клики! Вечно – святки!
 Кто теперь их воскресит:
 «Незабудки и Запятки»,
 «Замок Памба», «Юнкер Шмидт»?..

Холм насыпан. Вкруг гуляет
 Стая уток и коров,
 И под ним давно вкушает
 Вечный мир Кузьма Прутков.

Но его бессмертен гений
 Умереть он весь не мог
 И избрал для вдохновений
 Он жилищем – Красный Рог⁹.

Та «литературная маска», к которой апеллирует Лонгинов, – «Козьма Прутков» – не имеет, однако, к приведенному выше тексту Толстого ни малейшего отношения. Перед нами – вовсе не пародия (и даже не «бессознательная пародия», к каковым относились творения «Директора Пробринной Палатки»). И даже не сатира на некое «тупоумное» массовое сознание. Это – нечто совершенно новое в истории русской литературы: парадокс о всевластии абсурда, составляющего некую «бытийную» данность России – и побеждающего в столкновении со здравым рациональным мышлением. Козьме Пруткову до такого ни за что не додуматься.

Вот – другой абсурд. Здесь оппонентом «доктора» выступает «муха шпанская» – насекомое (*Lytta Pallasii*), распространенное в Южной и Средней России. Они живут на ясене, сирени, жимолости и т.п., имеют неприятный, несколько одуряющий запах, жгучий и отвратительный вкус. В XIX столетии шпанские мухи высушивались, растирались и использовались в медицинских целях как раздражающее и нарывное средство (в форме пластыря) или внутрь: порошок шпанских мух имел репутацию средства, возбуждающего половое влечение... У Толстого она, правда, выступает в неожиданной роли:

Муха шпанская сидела
 На сиреновом кусте,
 Для таинственного дела

⁹ <Лонгинов М.Н.> Графу Алексею Константиновичу Толстому // Русский архив. 1889. Кн. 3. Вып. 9. С. 134.

Доктор крался в темноте.

Вот присел он у сирени;
Муха, яд в себе тая,
Говорит: «Теперь для мщенья
Время вылучила я!»

Уязвленный мухой больно,
Доктор встал, домой спеша,
И на воздухе невольно
Выкидает антраша.

От людей ночные тени
Скрыли доктора полет,
И победу на сирени
Муха шпанская поет.

Название мухи – «шпанская» – произошло от «гишпанская» (испанская); она не умеет ни «уязвлять» людей, ни тем более – «петь». Толстой предпочитает соотносить это название с просторечным *шпана* – презрительным прозвищем арестантов и босяков. От этой самой «шпаны» можно ожидать и «мщенья», и неожиданных «уязвлений».

Другое дело: за что может мстить шпанская муха – «доктору»? Да конечно же, за то, что именно «с подачи» доктора она превращается в «сырьё» для лекарства – к тому же ещё такого специфического... Потому «победить», и пропеть «победу на сирени» – это своего рода символический акт, знаменующий торжество «природной» добродетели над рационалистическим, «медицинским» в нее вмешательством.

Как видим, «медицинские стихотворения» вовсе не бессмысленны – и в этом отношении не равнозначны «поэтической чепухе». Образчики последнего жанра встречаются, например, в «альбомных» шутках А.П. Чехова:

Купила лошадь сапоги,
Протянула ноги,
Поскакали утюги
В царские чертоги¹⁰.

¹⁰ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 18. М.: Наука, 1982. С. 10.

Трудно добраться в этой шутке до какого-либо внутреннего смысла. Напротив: именно видимая бессмысленность высказывания обеспечивает ироничность его восприятия. «Смех без причины» возникает именно как насмешка над «чепухой», которая вовсе не претендует на что-либо связанное или значимое. Мы улыбаемся как раз тому блистательному изяществу, с которым на наших глазах разрушаются всякие семантические связи.

А вот известное «медицинское стихотворение» Н.А. Заболоцкого (из цикла «Из записок старого аптекаря»):

Как хорошо, что дырочку для клизмы
Имеют все живые организмы!¹¹

Смех при восприятии этого поэтического высказывания возникает на уровне столкновения «медицинской» и «житейской» данности. Оно, в сущности, отнюдь не лишено смысла: действительно «хорошо», что эта самая «дырочка» в организме есть. Но, во-первых, речь идет о той «телесной» данности, которую образованные люди привыкли скрывать. Во-вторых, оно сопрягается с выражением «вставить клизму», которое воспринимается отнюдь не только в своем прямом значении. В-третьих, наконец, привлекательным оказывается сам способ обозначения этой неприличной «дырочки» — обозначения через ту неприятную, но полезную медицинскую процедуру, через которую довелось проходить каждому. Это — совсем иное — «изящество» и вызывает улыбку.

Русская поэзия всегда испытывала интерес к подобной «низовой», телесной семантике. И возможность создания на «медицинской» основе яркого создания искусства оказывалась для нее насущной потребностью. Основное в этой потребности заключалось в стремлении поэта для себя выявить тот странный «механизм» возникновения поэтического образа, который, как известно, рождается «из такого сора»...

Список литературы

1. Вацуро В.Э. Продолжение спора (О стихотворениях Пушкина «На Александра I» и «Ты и я») // Звезда. 1999. № 6. С. 142–159.

¹¹ Заболоцкий Н.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1983. С. 474.

2. *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1983. 655 с.

3. *Кондратьев А.А.* Граф А.К. Толстой: Материалы для истории жизни и творчества. СПб.: Огни, 1912. 118 с.

4. <*Лонгинов М.Н.*> Графу Алексею Константиновичу Толстому // Русский архив. 1889. Кн. 3. Вып. 9. С.133–134.

5. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: [В 16 т.] Т. 2, кн. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. 606 с.

6. *Толстой А.К.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья, ред. и примеч. И. Ямпольского. Л.: Советский писатель, 1937. 809 с. (Библиотека поэта).

7. *Толстой А.К.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. / Сост., подг. текста и примеч. Е.И. Прохорова Л.: Советский писатель, 1984. Т. 1. 640 с.

8. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 18. М.: Наука, 1982. 400 с.

9. *Ямпольский И.* Середина века: Очерки о русской поэзии 1840–1870-х гг. Л.: Художественная литература, 1974. 349 с.



БЫЛ ЛИ КОЗЬМА ПРУТКОВ РЕАЛИСТОМ?

Ю.Д. Артамонова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: Анализируя философскую подоплеку метода реализма, автор показывает, что ключевые философские понятия (и неологизмы того времени), обусловившие появление и развитие реализма («точка зрения» и «мировоззрение»), перестраивают не только связи литературного и научного творчества, но и в целом механизм функционирования текстов в культуре. В результате трактовки текста как мировоззрения впервые (1) становится необходимым обращение к результатам и методам естественных наук для правильной трактовки (или избегания) тех искажений, которые привносит точка зрения; (2) жизнь автора начинает пониматься как ключ к тексту; (3) политическая борьба начинает пониматься как непосредственная задача литературы; (4) происходит тесное сближение исторических и литературных штудий. Сподвигнув свой персонаж «анализировать в уме своем большинство поэтов, имевших успех» и переходить от «анализа к синтезу», А.К. Толстой и В.М. и А.М. Жемчужниковы систематически пародируют прежде всего реалистов и высмеивают эксцессы реализма как художественного метода.

Ключевые слова: Мировоззрение, точка зрения, реализм, научный метод, автор, реальность, идейная борьба, историзм.

Обоснование «прав» простого взгляда на реальность будет связано с двумя неологизмами, появившимися в философском языке в XVIII веке. Это понятие «точка зрения» и связанное с ним «мировоззрение». За два века они прижились не только в философском, но в обыденном языке. «Точка зрения» – это неологизм, введенный школой немецкого философа Готфрида Вильгельма Лейбница. «Точка зрения – внешнее и внутреннее состояние зрителя в той степени, в какой оно является определенным видом восприятия и рассмотрения

имеющих место вещей»¹.

Строго говоря, понятие «абсолютная точка зрения» мы встречаем в «Предварительном рассуждении» издателей «Энциклопедии»: если бы основы любой науки «было бы столь же легко выявить, как и изучить... тогда человеческий ум, участвующий в высшем разуме, смог бы увидеть все знания как бы собранными с единой точки зрения... Но нам много не хватает для того, чтобы мы сумели стать на такую точку зрения»².

Открытия естественных наук – это взгляды с такой «абсолютной» точки зрения. Однако это – большая редкость. Авторы «Энциклопедии» сетуют: «Большая часть наук складывалась постепенно; гениальные личности одну за другой открывали некоторое число истин, а эти истины способствовали открытию новых... Стала ощутимой трудность что-либо добавить, и не только потому, что творческие умы очень редки, но еще и вследствие того, что первые шаги, сделанные рядом блестящих умов, создают трудности для последующих, так как гениальные люди быстро продвигаются по уже проторенному пути до тех пор, пока не встретятся с непреодолимым для них препятствием, справится с которым удастся лишь после долгих веков работы»³.

Поэтому «Энциклопедия» – истинные сообщения об открытиях с целью «установить их исходные пункты и, таким образом, облегчить исследование того, что еще не открыто»⁴, «изучение основ наук, облегчая одаренным умам изучение уже известного, тем самым побуждает их привнести скорее нечто свое»⁵. Это своего рода программы настройки «правильного» видения вещей. Немецкое Просвещение оперирует здесь простой метафорой – настроить свой «умственный микроскоп». Ведь взглянув в ненастроенный микроскоп, мы все равно что-то увидим, однако только ясная картинка даст нам увидеть четкое изображение, с которым можно дальше работать. Задача «Энциклопедии», таким образом, представить открытия, или виде-

¹ См.: *Chladenius I.M. Allgemeine Geschichtswissenschaft. Leipzig, 1752, kap. 5, par. 12.*

² Основы наук (философия) // *Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. М.: Наука, 1994. С. 382.*

³ Там же. С. 383–384.

⁴ Проспект к Энциклопедии // Там же. С. 48.

⁵ Основы наук // Там же. С. 396.

ния мира, с абсолютной точки зрения, доступные гениям, через простые и ясные идеи и их сочетания.

Немецкое просвещение делает тему «неабсолютных», нуждающихся в «настройке» взглядов одной из центральных. Вспомним знаменитые лейбницевские пассажи о монаде как живом зеркале универсума и разъяснение из «Монадологии»: «И как один и тот же город, если смотреть на него с разных сторон, кажется совершенно иным и как бы перспективно умноженным, таким же точно образом вследствие бесконечного числа простых субстанций существует как бы столько различных универсумов, которые, однако, суть только перспективы одного и того же соответственно различным точкам зрения каждой из монад»⁶. Следующий шаг исследований – анализ именно «неидеального» видения мира с конкретных точек зрения.

Кант же придумает для фиксации искажений новое слово – «мировоззрение». «Это слово не греческое и не латинское, ... в нем – немецкие черты... Оно появляется в Кантовой “Критике способности суждения” первоначально в первом естественном значении – созерцания чувственно данного мира. Так его понимают еще Гёте и Александр фон Гумбольдт. В 30-е годы значение его меняется под влиянием романтиков, и в первую очередь Шеллинга... Здесь мировоззрение относится уже не к области чувственных созерцаний; но к интеллигибельной – хотя и бессознательной. В нем подчеркивается также момент продуктивности – самостоятельного производства воззрения»⁷, – так описывает историю этого понятия М. Хайдеггер. В результате правила представления вещи в мышлении становятся центральной проблемой.

Новая постановка вопроса породила множество новых ракурсов исследования. Отметим два из них. Во-первых, если речь идет о произвольном конструировании мира, то значимым становится сам источник конструирования. Текст впервые начинает восприниматься как мировоззрение конкретного человека, т.е. как специфическая (ре)конструкция мира. Действительно, понимание текста как зафиксированного в языке мировоззрения предполагает расшифровку текста, т.е. идею, что ключ к тексту – не в нем самом, а «за ним». Если текст отождествляется с мировоззрением, т.е., по формулировке Ипполита Тэна, текст есть «снимок с окружающего и признак известно-

⁶ Лейбниц Г.В. Монадология // Лейбниц Г.В. Соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1982. С. 422–423.

⁷ Heidegger M. Die Grundprobleme der Phaenomenologie, F.-a.-M., 1989, S. 5–6.

го состояния умов»⁸, то он должен быть понят, во-первых, через особенности конструирования мира человеком. В его рамках действительно впервые становятся значимыми все аспекты жизни конкретного человека – его социализация, привычки, обстоятельства жизни, проблемы, страхи и радости, комплексы и прозрения и т.д. Если раньше особенность взгляда надо было преодолеть, то теперь именно она оказывается ключом к высказыванию. Впервые биография автора начинает присовокупляться к изданию трудов; формируются требования «точного» цитирования, обязательных ссылок на произведение, иные требования к «научному аппарату». Текст теперь не отражает вечные истины (именно в это время понятия «общее место» и «предрассудок», ранее фиксировавшие ключевые моменты хода истолкования, приобретают негативный оттенок), а является выражением частной точки зрения. Развивается психологическая герменевтика, требующая прежде всего изучить жизнь и воззрения автора.

Ключевой для толкования текста становится и идея диалога. Как изящно заметит В. фон Гумбольдт, «люди понимают друг друга не потому, что взаимно проникаются знаками вещей, и не потому, что они взаимно predeterminedены к тому, чтобы создавать одно и то же, в точности и совершенстве понятие, а потому, что они прикасаются к одному и тому же звену в цепи своих чувственных представлений, ударяют по одной и той же клавише своего духовного инструмента, в ответ на что тогда и выступают в каждом соответствующие, но не тождественные понятия»⁹. Разворачивается и «идейная борьба»: если любая точка зрения вносит искажения, то необходимо «разоблачить» автора, показать все неточности взгляда и несовершенства текста.

Вторая особенность нового подхода была не менее ошеломляющей. Ведь если нет этого общего смысла и каждый по-особому видит мир, то где искать общую основу, как сопоставлять друг с другом разные образы мира? Ответ на этот вопрос был найден – ведь речь идет о разных образах одного и того же мира; необходимо рассматривать высказывание как отражение одних и тех реалий! При

⁸ Тэн И. История английской литературы // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 73 и далее.

⁹ Гумбольдт В. фон. О различении строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 307–323.

всей очевидности этого тезиса стоит напомнить, что до XIX века текст был источником вечных истин, нравоучительных положений и т.д. – но вовсе не отражением реалий мира. Поэмы Гомера читали из века в век, но только немецкому археологу Г. Шлиману именно в XIX веке пришла в голову идея посмотреть на этот текст как на сведения о жизни людей в городе Троя – и вычислить на основе информации, предоставленной Гомером, возможное местоположение этого города. Историческая критика начала XIX века рассматривает Библию как источник сведений о жизни первых христианских общин. Примеры можно продолжать бесконечно.

Отметим также, что новый подход сохраняет свою исходную связь с открытиями наук, искусств и ремесел. Не случайно А.И. Герцен будет ставить знак равенства между «материализмом» и «реализмом». Научное исследование мира (анализ фактов, их сопоставление для выведения более общих закономерностей) дополняется исследованием мировоззрений (искажений, неизбежных для каждого человека); вопрос исследования «источника» искажений – автора – бессмысленно решать без попытки реконструкции мира «как он есть», без обращения к реалиям, стоящим за текстом.

А теперь вернемся к нашему герою – Козьме Пруткову.

Он служил всю жизнь в Пробирной палатке, за исключением двух лет военной службы, в которую вступил «только для мундира» и оставил после известного сна в ночь с 10 на 11 апреля 1823 г. Сам образ занятий (а основная задача Пробирной Палаты – определение соответствия состава изделий из драгоценных металлов стоящим на них пробам) показывает серьезные естественно-научные склонности автора. Он знаком с классическими работами ведущих теоретиков новоевропейского естествознания. Вот несколько примеров.

Сочинения Френсиса Бэкона (и прежде всего «Новый Органон, или Истинные указания для истолкования природы») в отрывках появляются на русском языке еще в 1760 г. и затем в 80-х годах XVIII в., только в 1874 г. выйдет двухтомник его работ, включающий и полный перевод П.А. Бибиковым «Нового Органона» (*Бакон. Собрание сочинений: В 2 т. СПб., 1874*). Рассуждения английского философа о методе, пусть и фрагментарно представленные на русском языке, не оставляют Козьму Петровича равнодушным. «Те, кто занимался науками, были или эмпириками, или догматиками. Эмпирики, подобно муравью, только собирают и довольствуются собранным. Рационалисты, подобно паукам, производят ткань из самих себя. Пчела

же избирает средний способ: она извлекает материал из садовых и полевых цветов, но располагает и изменяет его по своему умению. Не отличается от этого и подлинное дело философии. Ибо она не основывается только или преимущественно на силах ума и не откладывает в сознание нетронутым материал, извлекаемый из естественной истории и из механических опытов, но изменяет его и перерабатывает в разуме»¹⁰, – пишет Бэкон. «Трудись, как муравей, если хочешь быть уподоблен пчеле»¹¹, – дополнит его наш герой.

«Необходимо разделение и разложение тел, конечно, не огнем, но посредством размышления и истинной индукции с помощью опытов, а также посредством сравнения с другими телами и сведения к простым природам и их формам, сходящимся и слагающимся в сложном»¹².

А Козьма Петрович заметит: «Не в совокупности ищи единства, но более – в единообразии разделения»¹³.

Использует он и разработанную Бэконом элиминативную индукцию: «Собака, сидящая на сене, вредна. Курица, сидящая на яйцах, полезна. От сидячей жизни тучнеют: так, всякий меняло жирен»¹⁴.

Впрочем, среди его фаворитов не только Бэкон. Известнейшие цитаты Леонардо да Винчи, повторенные рядом физиков XIX века, тоже побуждают нашего героя к размышлениям. «Как брошенный в воду камень становится центром и причиною различных кругов, так же кругами распространяется и звук, порожденный в воздухе, так же и всякое помещенное в светлом воздухе тело распространяется кругами и наполняет окружающие части бесчисленными своими образами...»¹⁵ – заметит Леонардо. Сурово-назидательно вторит ему служащий Пробирной палатки: «Бросая в воду камешки, смотри на круги, ими образуемые; иначе такое бросание будет пустою забавою»¹⁶.

И в гуманитарной сфере он прежде всего останется сторонником научного подхода. Запискам его деда предпослана научная биография автора. «Записки деда писаны скорописью прошлого столетия,

¹⁰ Бэкон. Новый органон // Бэкон. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 56.

¹¹ Мысли и афоризмы, афоризм 48 // Сочинения Козьмы Пруткова. М.: Художественная литература, 1976. С. 132.

¹² Бэкон. Новый органон. С. 86.

¹³ Мысли и афоризмы, афоризм 81 // Сочинения Козьмы Пруткова. С. 134.

¹⁴ Мысли и афоризмы, афоризм 136 // Там же. С. 123.

¹⁵ Леонардо да Винчи. О распространении образов и о волнах // Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 181.

¹⁶ Мысли и афоризмы, афоризм 156 // Сочинения Козьмы Пруткова. С. 125.

in folio, без помарок. Значит: это не черновые! Спрашивается: где же сии последние? – Неизвестно!.. Предлагаю свои соображения.

Дед мой жил в деревне; отец мой прожил там же два года сряду; значит: они там! А может быть, у соседних помещиков? А может быть, у дворовых людей? – Значит: их читают! Значит: они занимательны! Отсюда: доказательство замечательной образованности моего деда, его ума, его тонкого вкуса, его наблюдательности. – Это факты; это несомненно! Факты являются из сближений. Сближения обуславливают выводы.

Почерк рукописи различный; значит, она писана не одним человеком. Почерк “Приступа” совершенно сходен с подписью деда; отсюда: тождественность лица, писавшего “Приступ”, с личностью моего деда!

Дед мой родился в 1720 году, а кончил записки в 1780 году; значит: они начаты в 1764 году...»¹⁷

Уже из этого фрагмента видно, что наш уважаемый автор практикует научный подход. Этому же подходу придерживаются и его биографы. Они не только скрупулезно укажут все источники биографических сведений (Источники: 1) *Личные сведения*. 2) *Сочинения Козьмы Пруткова*. 3) «*Некролог Козьмы Петровича Пруткова*», в журн. «Современник», 1863, кн. IV, за подписью К. И. Шерстобитова. 4) «*Корреспонденция*» г. Алексея Жемчужникова, в газ. «С.-Петербургские ведомости», 1874, № 37, по поводу изданной г. Гербелем «Хрестоматии для всех». 5) Статьи: «*Защита памяти Козьмы Пруткова*», в газ. «Новое время», 1877, № 892 и 1881, № 2026, за подписью: «Непременный член Козьмы Пруткова». 6) *Письмо к редактору журнала «Век»* от г. Владимира Жемчужникова, в газ.: «Голос», 1883, № 40 и «Новое время», 1883, № 2496. 7) Статья: «*Происхождение псевдонима Козьмы Пруткова*» г. А. Жемчужникова, помещенная в «Новостях», 1883, № 20¹⁸), но и критически обсудят ряд неточностей и неожиданных совпадений: «В “Некрологе” и в других статьях о нем было обращено внимание на следующие два факта: во-первых, что он помечал все свои печатные прозаические статьи 11-м числом апреля или иного месяца; и во-вторых, что он писал свое имя: Козьма, а не Кузьма. Оба эти факта верны; но первый из них истолковывался ошибочно. Полагали, буд-

¹⁷ Выдержки из записок моего дела. Предисловие Козьмы Пруткова // Сочинения Козьмы Пруткова. С. 143.

¹⁸ Биографические сведения о Козьме Пруткове // Там же. С. 285–286.

то он, помечая свои произведения 11-м числом, желал ознаменовать каждый раз день своего рождения; на самом же деле он ознаменовывал такую пометою не день рождения, а свое замечательное сновидение, вероятно только случайно совпавшее с днем его рождения и имевшее влияние на всю его жизнь. Содержание этого сновидения рассказано далее, со слов самого Козьмы Пруткова. Что же касается способа писания им своего имени, то в действительности он писался даже не “Козьма”, но Косьма, как знаменитые его соименники: Косьма и Дамиан, Косьма Минин, Косьма Медичи и немногие подобные»¹⁹.

Переосмысливая свой художественный метод, Козьма Петрович сформулирует некоторые одно из его ключевых положений: я «долго изучал без устали, с упорством свое, в изгибах разных, внутреннее Я»²⁰.

Понимая, мы постоянно встречаемся со столкновением различных точек зрения на мир, автор осознанно вступает в споры о проблеме диалога. Понимание любого текста – встреча двух мировоззрений, автора и читателя. И эта встреча становится одной из центральных методологических проблем. Одну из стратегий ее обсуждения предлагает немецкий романтизм, считающий необходимостью полное растворение в другом «я» для понимания его мировидения. Однако при этом любой текст лишается претензии на истину, а пытающийся понять другого по сути выводится из ситуации понимания. Вторая стратегия – стратегия «исторического объективизма», когда считается, что больший исторический опыт может помочь реконструировать самое важное в другом мировоззрении. Его методы «лишают почвы произвол и случайность актуализирующего панибратства с прошлым, однако при этом он создает себе возможность со спокойной совестью отрицать произвольные и случайные, но основополагающие для целого предпосылки, направляющие его собственное понимание»²¹.

В своей один раз показанной и затем не ставившейся пьесе «Фантазия» он понимает всю глубину проблемы. Вот один из примеров.

Акулина (вбегая). Хвантазия!.. Хвантазия!.. Барышня, ведь у барыни моська пропала! Вы не видали?

¹⁹ Там же. С. 286.

²⁰ Безвыходное положение // Сочинения Козьмы Пруткова. С. 47.

²¹ *Гадамер Х.Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 356.

Лизавета Платоновна. Нет, не видала.

Либенталь (вставая с колен). И я не видал.

Акулина. Что ты будешь делать?! Барыня изволит плакать, изволит сердиться, из себя выходит; изволит орать во всю глотку: «Дайте мне мою моську! где моя Хвантазия?» (*Уходя, кричит.*) Хвантазия!.. А, Хвантазия!.. (*Уходит.*)

Либенталь (опять становясь на колени). Я продолжаю (*поет*):

Елизавета, мой друг! / Твои неприличный испуг / Напоминает старух! / Между тем как любовь / Всё волнует мне кровь! / Е...

Повар (вбегает в колпаке, с засученными рукавами, с кастрюлей в одной руке и с пучком репы в другой). Конефузия!.. Конефузия!.. Барышня, Конефузия не с вами?

Либенталь (вставая с колен). Ах, пошел вон!.. Прервал на решительном месте!

Повар. Да чем же я виноват, что меня послали собаку искать²².

Однако методологические сложности встречи разных мировоззрений нашего автора не останавливают. Понимая ценность своей точки зрения (при подготовке в 1884 году первого «Полного собрания сочинений Козьмы Пруtkова» Жемчужниковы рассказали, что Пруtkов «перенял от других людей, имевших успех: смелость, самодовольство, самоуверенность, даже наглость и стал считать каждую свою мысль, каждое свое писание и изречение – истиною, достойною оглашения»²³), он, как и множество современных ему авторов, ведет диалог с читателем. Вот, например, Т. Карлейль завершает «Историю Французской революции» обращением: «...человек по природе своей может быть определен как “воплощенное слово”. Не делает мне чести, если я сказал тебе какую-нибудь ложь; но и тебе следовало понимать меня верно»²⁴. И явно вторит ему Пруtkов: «Суди, говорю, сам. Да суди беспристрастно. Я ищу справедливости; снисхождения не надо, я не прошу снисхожденья!.. Читатель, до свидания! Коли эти сочинения понравятся, прочтешь и другие»²⁵.

²² Фантазия // Сочинения Козьмы Пруtkова. С. 179–180.

²³ Биографические сведения о Козьме Пруtkове // Сочинения Козьмы Пруtkова. С. 289.

²⁴ Карлейль Т. Французская революция. История. М.: Мысль, 1991. С. 547.

²⁵ Досуги. Пух и перья // Сочинения Козьмы Пруtkова. С. 21.

Автор предложит свое, впрочем, близкое к гегельянскому, решение проблемы диалога в своем неопубликованном при жизни проекте «О введении единомыслия в России»: «Занеслась. Молодость; науки; незрелость!.. Вздор!.. Убеждения. Неуважение мнения старших. Безначалие. “Собственное” мнение!.. Да разве может быть собственное мнение у людей, не удостоенных доверием начальства?! ...

На основании всего вышеизложенного и принимая во внимание: с одной стороны, необходимость, особенно в нашем просторном отечестве, установления единообразной *точки зрения* (курсив мой. — Ю.А.) на все общественные потребности и мероприятия правительства; с другой же стороны — невозможность достижения сей цели без дарования поданным надежного руководства к составлению мнений — не скрою (опять отличное выражение! Непременно буду его употреблять почаще) — не скрою, что целесообразнейшим для сего средством было бы учреждение такого официального повременного издания, которое давало бы руководительные взгляды на каждый предмет. Этот правительственный орган, будучи поддержан достаточным, полицейским и административным, содействием властей, был бы для общественного мнения необходимою и надежною звездою, маяком, вехою»²⁶.

Отметит, кстати, что, согласно Национальному корпусу русского языка, одним из первых в России неологизм «точка зрения» употребит В.А. Жуковский (дважды); встречается он и у Д.В. Веневитинова, и у А. И. Герцена, и у К.С. Аксакова, и у И.С. Тургенева, и у К.Л. Леонтьева, и у А.В. Дружинина и других; чаще многих используют его в это время Н.Г. Чернышевский и Н.А. Добролюбов²⁷.

В рамках нового подхода история начинает восприниматься как рассказ о прошлом с определенной точки зрения. Поэтому, с одной стороны, неизбежной будет и идея очистить историю (рассказ) от субъективных привнесений. Развивая идею писать историю объективно и беспристрастно, представляя ее бесконечным полотном взаимодействия фактов, Козьма Петрович, еще до конца не освобо-

²⁶ Проект: о введении единомыслия в России // Сочинения Козьмы Пруткова. С. 138–139.

²⁷ Национальный Корпус русского языка, запрос «точка зрения»// [http:// search1.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=main&sort=gr_tagging&lang=ru&nodia=1&req=%F2%EE%F7%EA%E0+%E7%F0%E5%ED%E8%FF](http://search1.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=main&sort=gr_tagging&lang=ru&nodia=1&req=%F2%EE%F7%EA%E0+%E7%F0%E5%ED%E8%FF) (дата обращения — 05.04.2018)

дившись от старого, нравоучительного подхода, отметит: «Благополучие, несчастье, бедность, богатство, радость, печаль, убожество, довольство суть различные явления одной гисторической драмы, в которой человеки репетируют роли свои в назидание миру»²⁸.

С другой стороны, восприятие истории как рассказа обусловит ее сближение с литературой. Вскользь брошенные фразы А.К. Толстого говорят о его знакомстве с исследованиями о датировке книг Библии де Ветте, Рейсса и др. в рамках рассмотрения ее как исторической фиксации реально происходивших событий в жизни еврейского народа первого века нашей эры (даже в шутивном «Послании к М.Н. Лонгинову о дарвинизме»: «Ты ж, еврейское преданье с видом нянюшки лелея...»). До таких высот наш герой не доходит, однако идею сближения истории и литературы принимает близко к сердцу. Это сближение, впрочем, мы будем наблюдать у многих авторов. Например, книга Т. Карлейля «Французская революция» воспринималась и как историческое исследование, и как художественное произведение. «Монсьеюр Артуа... придумал панталоны какого-то совершенно невообразимого фасона. “Четверо здоровенных лакеев, – утверждает Мерсье, который, по-видимому, был очевидцем этой процедуры, – подняв его, осторожно опускали так, чтобы на панталонах не было ни малейшей складочки, а вечером процедура проделывалась в обратном порядке, с несколько большими усилиями”»²⁹ – этот, да и любой другой произвольно взятый фрагмент совсем не напоминает скучную привычную «объективную историографию». Книгу ценили и Ч. Диккенс, и У. Теккерей; историки же отмечали огромный профессионализм. Козьма Петрович, например, тоже с удовольствием начнет интереснейшую историю о внуке турецкого происхождения госпожи Разорваки, впрочем, не окончит ее. Но отметим – с точными научными данными: от численности душ, принадлежащих Ивану Семеновичу, до сервировки стола у него же: «Когда Иван Семеныч задавал обеды и приглашал власти, то любил угостить тончайшим образом. Лежавшие в супе коренья изображали все ордена, украшавшие груди присутствующих лиц»³⁰.

Не ускользнут от его пронизательного взгляда и претензии некоторых сторонников нового подхода на абсолютную точку зрения,

²⁸ Мысли и афоризмы, афоризм 74 // Сочинения Козьмы Пруткова. С. 135.

²⁹ Карлейль Т. Французская революция. История. М.: Мысль, 1991. С. 30.

³⁰ Опрометчивый турка, или: Приятно ли быть внуком // Сочинения Козьмы Пруткова. С. 242.

которые приводят сначала к представлению «типических характеров в типических обстоятельствах», а затем к превращению произведения в манифест без намеков на художественность. Козьма Петрович сам ощутит поддержку сторонников этого подхода. Вот что он сообщит нам в посмертном объяснении к комедии «Фантазия»: «Только в одном из московских изданий было выказано беспристрастие и доброжелательство к моей комедии; не помню в котором: в “Москвитяине” или в “Московских ведомостях”? Всякий может узнать это сам, пересмотрев все русские журналы и газеты за 1851 год... Помню также, что в этой статье сообщалось глубокомысленное, но патриотическое заключение, именно: рецензент хотя не присутствовал в театре и, следовательно, не знал содержания моей комедии, – отгадал по определению действующих лиц в афише, что “это произведение составляет резкую сатиру на современные нравы”. Спасибо ему за такую проницательность! Думаю, впрочем, что ему много помогло быстрое восприятие повторения пьесы на сцене»³¹.

Затем наш автор попробует и сам творить в этом новом вкусе: «Мы труда бежим, на печи лежим, / Ходим в мурмолах, да про Русь кричим, / Всё про Русь кричим, – вишь, до охрипу! / Так ещё ль, друзья, мы не русские?!»³², но не включит это произведение в свое собрание сочинений.

Как видим, уважаемый управляющий Пробирной палаткой был в гуще культурной жизни страны, прослеживал (и даже создавал) культурные тренды; он был не только сторонником реализма – но и его теоретиком.

Список литературы

1. *Бэкон. Новый органон* // Бэкон. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 5–214.
2. *Гадамер Х.Г. Истина и метод*. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
3. *Гумбольдт В. фон. О различении строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода* // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 307–323.
4. *Карлейль Т. Французская революция. История*. М.: Мысль, 1991. 576 с.

³¹ Мое посмертное объяснение к комедии «Фантазия» // Там же. С. 164–165.

³² Современная русская песнь // Там же. С. 90.

5. *Лейбниц Г.В.* Монадология // Лейбниц Г.В. Соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1982. С. 413–429.

6. *Леонардо да Винчи.* О распространении образов и о волнах // Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 180–186.

7. Сочинения Козьмы Пруткова. М.: Художественная литература, 1976, 384 с.

8. *Тэн И.* История английской литературы // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 72–94.

9. Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. М.: Наука, 1994. 720 с.

10. *Chladenius I.M.* Allgemeine Geschichtswissenschaft. Leipzig, 1752.

11. *Heidegger M.* Die Grundprobleme der Phaenomenologie, F.-a.-M., 1989. 450 S.

12. Национальный корпус русского языка, запрос «точка зрения»// http://search1.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=main&sort=gr_tagging&lang=ru&nodia=1&req=%F2%EE%F7%EA%E0+%E7%F0%E5%ED%E8%FF [дата обращения – 05.04.2018].



**«СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА» А.В. СУХОВО-
КОБЫЛИНА КАК РЕПЛИКА НА «СМЕРТЬ
ИОАННА ГРОЗНОГО» А.К. ТОЛСТОГО:
РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА ИЗ ПАРОДИЙНОГО КОММЕНТАРИЯ**

Е.Н. Пенская

*Научно-исследовательский университет –
Высшая школа экономики*

Аннотация: Автором поднимается вопрос о возможности интерпретации А.В. Сухова-Кобылиным трагедии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» как претекста «Смерти Тарелкина». Предпринимается реконструкция нескольких типов сухова-кобылинского «вторжения» в трагедию А.К. Толстого. Наблюдение за комплексом сухова-кобылинских ремарок-маргиналий подтверждает эмпирические характеристики родства невероятной, фарсовой, сбивающей с толку природы театра Сухова-Кобылина и Прутков-Толстого, позволяет прочертить через описание комментаторских «глосс» Сухова-Кобылина, гипотетически объединяющих оба текста, литературный генезис трилогии «Картины и прошедшего» и их парадоксальную близость исторической драматургии А.К. Толстого и жанру исторической хроники в целом. Прделанный анализ существенно дополняет представления об историсофских концептах, интеллектуальных контроверзах и художественных практиках второй трети XIX века.

Ключевые слова: драматургия второй трети XIX века, А.К. Толстой, «Смерть Иоанна Грозного», А.В. Сухова-Кобылин, «Смерть Тарелкина», пародия.

Имена А.В. Сухова-Кобылина и А.К. Толстого¹ возникали рядом лишь в самых общих контекстах. Исследователи, как правило, не

¹ Пенская Е.Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе: Поэтика абсурда в творчестве А.К. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.В. Сухова-Кобылина. М.: Carte Blanche, 2000.

учитывают² их «параллельное» существование, да и внешних поводов для этого крайне мало. Казалось бы, достаточно далеки друг от друга оба литератора, несхожи житейские обстоятельства, хотя и Сухово-Кобылин, и А.К. Толстой принадлежали одному кругу, их объединяло общее культурное пространство. Тем не менее видимое отсутствие каких-либо пересечений дает право игнорировать возможные сближения. Напротив, трилогия А.К. Толстого становилась в каком-то смысле мерилom для того, чтобы читателю и зрителю была очевидна неприменимость к сухово-кобылинским «Картинам прошедшего» принципов, объединяющих пьесы в единый цикл. Однако Д.П. Голицын (писатель, драматург, критик, государственный деятель) проницательно наметил связь Сухово-Кобылина и А.К. Толстого – Козьмы Пруtkова: «У нас любят готовые выражения, которыми, как штампом, выбиваются понятия. Поэтому с тех пор, как три трагедии графа Алексея Толстого дождалась постановки, слово “трилогия” пошло в ход. И вот теперь, по поводу постановки третьей пьесы Сухово-Кобылина, оно произносится вновь. А стоит ли говорить, что “Свадьба Кречинского”, “Дело”, “Смерть Тарелкина” вовсе трилогии не составляют».

Рассуждая о последней пьесе, пытаясь определить ее неясную природу, Д.П. Голицын отсылает читателя к прутковской фигуре и его абсурдистскому творчеству: «...Он (Сухово-Кобылин. – Е.П.) написал фарс, невероятный, сбивающий с толка, как самые крайние измышления Козьмы Пруtkова. Здесь не рисунок, а карикатура, набросанная рукой художника...»³ И так, не Толстой, но Козьма Пруtkов.

Однако сам Сухово-Кобылин опровергает такое противопоставление и предлагает возможную интерпретацию «Смерти Иоанна Грозного» как претекста «Смерти Тарелкина», а заодно и собственное видение прутковской театральности в свете иронического автокомментария А.К. Толстого. Иными словами, Сухово-Кобылин в заготовках и редактурах собственной трилогии выступает комментатором художественной практики А.К. Толстого, куда включен Козьма Пруtkов, предвосхищая позднейшие трактовки собственного творчества, он намечает существенную генетическую линию не только в развитии русского драматургического языка, но и литературы в целом. Речь

² Федоров А.В. Алексей Константинович Толстой и русская литература его времени. М.: Русское слово, 2017.

³ Прозаик (Д.П. Голицын). Веселые расплюевские дни // Театр и искусство. 1900. № 39, 24 сентября. С. 683.

идет прежде всего о «Смерти Тарелкина», том самом фарсе, что сбивал с толку цензуру, критиков и многих, кто брался объяснить или поставить на сцене эту пьесу. Правда, Сухово-Кобылин не только задавал загадки, но и давал ключ к их разгадыванию.

Как известно, вопрос о множественности редакций последней части сухово-кобылинской трилогии ставился исследователями не раз. Особого внимания заслуживают разыскания Е.К. Соколинского, опубликовавшего версию «Смерти Тарелкина», отнесенную к 1896 году, то есть написанную через 32 года после той, что увидела свет в 1869 году⁴. Этот вариант обнаружен в ИРЛИ (Пушкинском доме) в архиве Н.В. Минина, друга и помощника драматурга. В этом же архиве собрано немало материалов (к примеру, письма дочери Луизы де Фальтан на французском языке, литературные документы и др.), которые еще ждут научной обработки. Так, в фонде Н.В. Минина среди бумаг и книг с пометами Сухово-Кобылина есть экземпляр журнальной публикации трагедии «Смерть Иоанна Грозного» (Отечественные записки. 1866. № 1. С. 1–116)⁵.

В этот номер журнала вложены листы Сухово-Кобылина, по которым можно реконструировать несколько типов сухово-кобылинского «вторжения» в трагедию А.К. Толстого:

1) Вкладки. На одной – философское рассуждение, которое затем повторится с некоторыми модификациями и в дневниковой записи начала 1870-х годов⁶, и в эпистолярной более позднего времени. «Могилы для Славян. Смерть нации и государства. Смерть написана повсюду. Преполная чаша безобразий ведет к гибели»⁷. Ср.: «...одна Могила может нас Славян исправить. Для всякого Зрячего у него на лбу написано: Смерть. Когда ближе, как можно ближе посмотришь на эту матушку Расею — какая полная и преполная чаша безобразий. Язык устаёт говорить, глаза устают смотреть. Надо зажмуриться и молчать»⁸.

⁴ Соколинский Е.К. О каноническом тексте «Смерти Тарелкина» («Расплюевских веселых дней») // Соколинский Е.К. Гротеск в театре и Сухово-Кобылин. СПб.: [б. и.], 2012. С. 147–153.

⁵ РО ИРЛИ (Пушкинский дом). Ф. 186 (Н.В. Минин). Ед. хр. 24.

⁶ Дневник А.В. Сухово-Кобылина. 18 февраля 1873 // РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 7.

⁷ РО ИРЛИ (Пушкинский дом). Ф. 186 (Н.В. Минин). Ед. хр. 24. Л. 21.

⁸ Сухово-Кобылин А.В. Из письма 1875 г. к В.М. Петрово-Соловово // Письма А.В. Сухово-Кобылина к родным // Труды Публичной библиотеки СССР им. Ленина. Вып. III. М.: Academia, 1934. С. 251.

2) отчеркивание значимых фрагментов:

И о а н н

Острупился мой ум;
 Изныло сердце; руки неспособны
 Держать бразды; уж за грехи мои
 Господь послал поганым одоление,
 Мне ж указал престол мой уступить
 Другому; беззакония мои
Песка морского паче: сыроядец –
Мучитель – блудник – церкви оскорбитель –
Долготерпенья божьего пучину
Последним я злодейством истошил!⁹

.....

Не кротким был я властелином – нет!
 Я не умел обуздывать себя!
 Отец Сильвестр, наставник добрый мой,
 Мне говорил: «Иване, берегись!
 В тебя вселиться хочет сатана!
 Не отвержай души ему, Иване!»
 Но я был глух к речам святого старца,
И душу я диаволу отверз!
Нет, я не царь! Я волк! Я пес смердящий!
Мучитель я! Мой сын, убитый мною!
Я Каина злодейство превзошел!
Я прокажен душой и мыслью! Язвы
Сердечные бесчисленны мои!
 О Христе-боже! Исцели меня!
 Прости мне, как разбойнику простил ты!
 Очисти мя от несказанных скверней
 И ко блаженных лику сочetaй!

Н а г о й

«Свое ты войско бросил... как бегун...
 И дома заперся, как хороняка...
Тебя, должно быть, злая мучит совесть
И память всех твоих безумных дел...
Войди ж в себя! А чтоб...»

⁹ РО ИРЛИ (Пушкинский дом). Ф.186 (Н.В.Минин). Ед. хр. 24. Л. 9, 11, 14. Мы приводим различные отчеркивания Сухова-Кобылиным лишь нескольких пассажей в журнальной публикации «Смерти Иоанна Грозного» А.К. Толстого.

1 - й в о л х в

Убит, но жив.

Г о д у н о в

С меня пока довольно.

В темницу вас обратно отведут;

Я ж вовремя вас выпустить велю

И награжу по-царски. Но смотрите!

Приказываю вам под смертной казнью

Самим забыть, что вы сказали мне!

(Отворяет дверь.)

Волхвы уходят.

(Один.)

Чего давно душа моя желала,

В чем сам себе признаться я не смел!

Да, это так! Теперь я вижу ясно,

Какая цель светила мне всегда!

Теперь вперед, вперед идти мне надо

И прорицанье их осуществить.

Нас не судьба возносит над толпою,

Она лишь случай в руки нам дает –

И сильный муж не ожидает праздно,

Чтоб чудо кверху подняло его.

Судьбе помочь он должен. Случай есть –

И действовать приходит мне пора!

Топает ногой. Входит дворецкий.

Позвать сюда которого-нибудь

Из государевых врачей!

Дворецкий уходит.

Семь лет!

Семь только лет! И ведать не дано мне,

Далек тот день иль близок? Между тем

Часы бегут. Безумьем Иоанна

Все рушится – и для моей державы

Готовятся развалины одни...

«Но солнце не зашло еще!» – сказали

Сейчас волхвы... Кто знает? Может быть!..
Умри сегодня этот зверь, сегодня ж
Мой слабодушный деверь власть свою
Мне передаст – я буду господином!..
 Но то ли мне волхвы сулили? Нет!
 Они в венце и в бармах, на престоле,
 В венце и в бармах видели меня!
Они сказали: «Три звезды покамест
Мое величье затмевают – три!»
Одна из них – то Иоанн, другая –
Царевич Федор, третья – кто ж иной,
Как не Димитрий? Тот противник сильный,
 Которого бояться должен я,
 Кому ж и быть ему, как не младенцу
 Димитрию? Он, он преграда мне!
 «Слаб, но могуч – безвинен, но виновен –
 Сам и не сам» – оно как раз подходит
 К Димитрию! Но что могло бы значить:
«Убит, но жив»¹⁰? Как дико мне звучит
Зловещее, загадочное слово:
«Убит, но жив»! Кем будет он убит!
Не может быть! А если б кто и вправду
Решился руку на него поднять,
То как ему, убитому, воскреснуть?
Я словно в бездну темную гляжу,
Рябит в глазах, и путаются мысли...
Довольно! Прочь бесплодные догадки!
Жив иль убит – судьба его в грядущем,
Мне ж дорог ныне настоящий миг!

Как видим, Сухово-Кобылин оставляет словно бы собственную разметку толстовского текста, к которой можно отнести как к факту молчаливого диалога, столкновения историософских концепций. Его собственное острое и болезненное, апокалиптическое чувство русской истории созвучно А.К. Толстому, впрочем, нигде оно не артикулировано целостно и автономно, а лишь спонтанно прорывается в дневниковых записях¹¹ и в рассуждениях персонажей трилогии

¹⁰ Здесь и далее вычеркнуто Сухово-Кобылиным из журнального текста А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного».

¹¹ При чтении «Исторических писем» С.М. Соловьева в книге первого мартовского номера «Русского вестника» за 1858 год Сухово-Кобылин оставил 24 марта

«Картины прошедшего». Так, к примеру, сухово-кобылинская метафора исторической судьбы России узнается в интерпретации Ивана Сидорова: «Было на землю нашу три нашествия: набегали Татары, находил Француз, а теперь чиновники облегли; а земля наша что? и смотреть жалостно: проболела до костей, прогнила насквозь, продана в судах, пропита в кабаках, и лежит она на большой степи неумытая, рогожей укрытая, с перепоею слабая»¹².

3) наконец, отметим еще один способ обращения Сухово-Кобылина к трагедии А.К. Толстого, мы бы его назвали – «донорский» тип присутствия толстовского текста в драматургической оптике Сухово-Кобылина. Он проступает в тех случаях, когда отдельные звенья текста, опорные сцепления – композиционные, а скорее всего речевые, становятся импульсом к трансформациям, репликам, комментарию при переходе в другую фарсовую систему языка и положений, рождающуюся в мастерской Сухово-Кобылина в период работы над «Смертью Тарелкина». Ниже мы представим несколько случаев подобной «трансплантации» ткани трагедии «Смерть Иоанна Грозного», инициируемой процессом «преображающего чтения», реорганизующего исходный текст.

А.К. Толстой. Смерть Иоанна Грозного ¹³	А.В. Сухово-Кобылин ¹⁴	А.В. Сухово-Кобылин. Смерть Тарелкина ¹⁵
Иоанн	не хочу жить... Нужда меня заела, Мне гроб мерещится!.. Умру.	Т а р е л к и н (<i>один</i>). Решено!.. не хочу жить... Нужда меня заела, кре-
Все кончено! Так вот куда		

следующую ремарку: «В Русской истории 4 Великих Лжи, а именно: 1-я Ложь. Добровольное призвание новгородцами по совету смерда Гостомысла из-за моря варягов. Эта ложь так глупа и нахальна, что меры нет. 2-я Ложь. Эпохи Самозванцев – Эпохи, где народ русский <...> создал химеру Димитрия...» // Дело Сухово-Кобылина. М.: Новое литературное обозрение. 2002. С. 328, 478.

¹² Сухово-Кобылин А.В. Дело // Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. С. 102 (Сер. «Литературные памятники»).

¹³ Фрагменты, приведенные в таблице, обведены синим карандашом; «внутри» них встречаются подчеркивания, видимо, акцентирующие слова или реплики, особенно привлекавшие читательское внимание Сухово-Кобылина. Фрагменты цитируются по современному изданию: Толстой А.К. Смерть Иоанна Грозного // Толстой А.К. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. Драматическая трилогия. М.: Правда, 1969. С. 7–147.

¹⁴ В таблице указаны первичные пометы на полях журнального экземпляра трагедии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». По возможности сохраняется их размещение на полях против мест, специально выделенных – обведенных сплошной карандашной линией или подчеркнутых.

¹⁵ В таблице приведены гипотетические варианты реконструкции помет на полях трагедии А.К. Толстого в репликах комедии-шутки.

приводит

Меня величья длинная стезя!

Что встретил я на ней? Одни страданья!

От младости не ведаю покоя,

То на коне, под свистом вражьих стрел,

Языцей покая, то в синклите,

Сражаясь с боярским мятежом,

Лишь длинный ряд я вижу за собою

Ночей бессонных и тревожных дней! *(Действие первое. — Е.П.)*

Но не так умру, умру наперекор и закону и природе; умру себе в сласть и удовольствие; умру так, как никто не умирал!.. Прощайте, рыкающие звери, ямокопатели, предатели, — прощайте!

Немая бездна могилы разверзла пред нами черную пасть свою <...>

диторы истерзали, начальство вогнало в гроб!.. Умру. Но не так умру, как всякая лошадь умирает, — взял, да так, как дурак, по закону природы и умер. Нет, — а умру наперекор и закону и природе; умру себе в сласть и удовольствие; умру так, как никто не умирал!.. Что такое смерть? Конец страданиям; ну и моим страданиям конец!.. Что такое смерть? Конец всех счетов! И я кончил свои счета, сольдировал долги, квит с покровителями, свободен от друзей!.. Случай: на квартире рядом живут двое: Тарелкин и Копылов. Тарелкин должен, — Копылов не должен. Судьба говорит: умри, Копылов, и живи, Тарелкин. Зачем же, говорю я, судьба; индюшка ты, судьба! Умри лучше Тарелкин, а живи счастливый Копылов. *(Подумав.)* Решено!.. Умер Тарелкин!.. Долой старые тряпки! *(Снимает парик.)* Долой вся эта фальшь. Давайте мне натуру! Да здравствует натура! *(Вынимает фальшивые зубы и надевает пальто Копылова.)* *(Действие Первое. Явление Первое. — Е.П.)*

Немая бездна могилы разверзла пред нами черную пасть свою, и в ней исчез Тарелкин!.. Он исчез, извелся, улетучился — его нет. И что пред нами? Пустой гроб, и только... Великая загадка, непостижимое событие. К вам обращаю я мое слово,

вы, хитрейшие мира сего, – вы, открыватели невидимых миров и исчислители неисчислимых звезд, скажите нам, где Тарелкин?.. гм... (*Поднимая палец.*) То-то!.. Да, почтенные посетители, восскорбим душами о Тарелкине!.. Не стало рьяного деятеля – не стало воеводы передового полку. Всегда и везде Тарелкин был впереди. Едва слышит он, бывало, шум совершающегося преобразования или треск от ломки совершенствования, как он уже тут и кричит: вперед!! Когда несли знамя, то Тарелкин всегда шел перед знаменем; когда объявили прогресс, то он стал и пошел перед прогрессом – так, что уже Тарелкин был впереди, а прогресс сзади! Когда пошла эмансипация женщин, то Тарелкин плакал, что он не женщина, дабы снять кринолину перед публикой и показать ей... как надо эмансипироваться. Когда объявлено было, что существует гуманность, то Тарелкин сразу так проникнулся ею, что перестал есть цыплят, как слабейших и, так сказать, своих меньших братий, а обратился к индейкам, гусям, как более крупным. Не стало Тарелкина, и теплейшие нуждаются в жаре; передовые остались без переду, а задние получили зад! Не стало Тарелкина, и заглохло в мире, задумался прогресс, овдовела гуманность...

(Действие Первое. Явление Пятнадцатое. – Е.П.)

<p>И о а н н Лгут гонцы! Повесить их! Смерть всякому, кто скажет, Что я разбит! (<i>Действие пер- вое. — Е.П.</i>)</p>	<p>Что такое смерть? Конец страданиям... Что такое смерть? Конец всех счетов!</p>	<p>См. выше: Монолог Тарел- кина. (<i>Действие Первое. Явление Первое. — Е.П.</i>)</p>
<p>И о а н н <u>Вы видите звезду?</u> <u>Она мне смерть явилась воз- вестить!</u> (<i>Действие первое. — Е.П.</i>)</p>	<p>Бессмертная смерть</p>	<p>Т а р е л к и н (<i>ходит по комнате</i>). Все так... да... эту рыбу надо накласть в мою куклу в такой мере, чтобы их как поленом по лбу... Нет! (<i>соображает</i>) этого мало. Я хочу, чтобы начальство похоронило меня на собственный счет! Хочу, чтобы эта бес- смертная смерть мне не стонла медной полушки — так и будет!.. А—а—а! — Это ты, разбойник, во- гнал меня живого в гроб! ты уморил меня голодом. Нет тебе поща- ды. Мы бьемся по смерть. Ценою крови — собственной твоей крови, выкупишь ты эти письма. Или нет! Ценою твоих денег, ворованных денег, — денег, которые дороже тебе детей, жены, самого тебя. Деньги эти я тихонь- ко, усладительно, рубль за рублем, куш за кушем по- тяну из тебя с страшными болями; а сам помещусь в безопасном месте и сме- яться буду — и сладко бу- ду смеяться, как ты бу- дешь коробиться и кор- читься от этих болей. Боже! Какая есть беско- нечная сладость в мести. Каким бальзамом ложит- ся мечь на рдеющую ра- ну... (<i>Вынимает из-под жилета пачку писем.</i>) Вот они, эти письма (хло- пает по пачке), лежат на самом сердце, его греют! Это моя плоть и кровь! Это злейшие, ехиднейшие из всех дел варравинских,</p>
<p>И о а н н Я знаю все. Мне смерть? Скажите прямо! (<i>Действие четвертое. — Е.П.</i>)</p>	<p>Ложная смерть</p>	
<p>И о а н н (гордо) Когда, <u>Мои грехи пред смертью ис- купаю,</u> Я унижаюсь — я, владыко ваш, — (<i>Действие второе. — Е.П.</i>)</p>	<p>Преступная смерть Не смерть, а шабаш</p>	
<p>И о а н н Пусть веселятся! Выкатить на площадь Им сотню бочек меду и вина! А завтра утром новая потеха Им будет: всех волхвов и звездочетов, Которые мне ложно предска- зали <u>Сегодня смерть, изжарить на костре.</u> <u>Борис, ступай и казнь им обь- яви,</u> (<i>Действие пятое. — Е.П.</i>)</p>		

Е.Н. Пенская. «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина как реплика на «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого...

		<p>букет, который самому сатане можно поднести в знак любви и уважения. (<i>Бережно запрятывает бумаги под жилет и застегивается.</i>) (<i>Действие Первое. Явление Третье. – Е.П.</i>)</p> <p>Р а с п л ю е в. Помилуйте, – не только умер, а его еще взрезали, кишки выпустили, опять зашили, а там такую ему в брюхе смятку сделали, что он ее до второго пришествия не раскусит. Так это уже не смерть, а шабаш!.. В а р р а в и н. Действительно, шабаш. (<i>Действие Второе. Явление Одиннадцатое. – Е.П.</i>)</p>
<p>Захарьин</p> <p>Когда меж тем враги со всех сторон Воюют Русь, – кругом и мор и голод, (<i>Действие первое. – Е.П.</i>)</p> <p>С и ц к и й Бояре! Бога ли вы не боитесь? Иль вы забыли, кто Иван Василич?</p> <p>Что значат немцы, ляхи и татары В сравненье с ним? Что значат мор и голод, Когда сам царь не что как лютей зверь! (<i>Действие первое. – Е.П.</i>)</p> <p>И о а н н <i>(входит с грамотами в руках)</i> Нам пишет Шуйский: в королевском стане От голода открылись мор и бунт; <i>(Действие первое. – Е.П.)</i></p>	<p>Это ты, разбойник, вогнал меня живого в гроб! ты уморил меня голодом. Нет тебе пощады.</p> <p>Голодом вы все делаете; голодом вы сердце тронете</p> <p>Голод пронял</p>	<p>См. Монолог Тарелкина. (<i>Действие Первое. Явление Третье. – Е.П.</i>)</p> <p>Р а с п л ю е в. Это так, это точно так. Я всегда говорю: палка хорошо – уж как хорошо; ну голод, по-моему, лучше. Голодом вы все сделаете; голодом вы и сердце тронете. (<i>Действие Третье. Явление Первое. – Е.П.</i>)</p> <p>Р а с п л ю е в. Я вам про себя скажу. Отчего я человеком стал? Голод пронял. Доложу вам – желудок мой особой конструкции: не то что волк, а вулкан, то есть три волка.... – только душу-то мою, святые угольники и архистратиги, из этого ада изведите... Вот они меня и</p>

		<p>извели да к вам и при- строили. (Действие Третье. Явление Второе. — Е.П.)</p>
<p>И о а н н Неправда! Нарочно я, с намерением, с волей, Его убил! Иль из ума я вы- жил, Что уж и сам не знал, куда ко- лол? Нет — я убил его нарочно! На- взничь Упал он, кровью обливаясь; руки Мне лобызал и, умирая, грех мой Великий отпустил мне, но я сам Простить себе злодеяства не хочу! (Таинственно.) Сегодня ночью он являлся мне, Манил меня кровавою рукою, (Действие первое. — Е.П.)</p> <p>К и к и н Господь недаром знаменье явил: Кровавую хвостатую звезду! (Действие второе. — Е.П.)</p> <p>И о а н н Неправда! Я умру — я знаю верно! <u>Кровавая звезда — я разве слеп?</u> (Действие четвертое. — Е.П.)</p>	<p>Мы бьемся по смерть. Ценою крови</p> <p>всю кровь высосали</p> <p>всю кровь высосали</p> <p>всю кровь высосали</p>	<p>См. Монолог Тарелкина. (Действие Первое. Явле- ние Третье. — Е.П.)</p> <p>Р а с п л ю е в. Что же, кровь высосали? Т а р е л к и н. Да, всю кровь высосали... да да- дите ли вы мне воды — змеиные утробы... Что это... Какой жар стоит... Какое солнце печет ме- ня... Я еду в Алжир... в Томбукту... какая пусты- ня; людей нет — всё демо- ны...</p> <p>В а р р а в и н (тихо, Оху и Расплюеву). Выйдите — я его сам допрошу. (Дей- ствие Третье. Явление Одиннадцатое. — Е.П.)</p>
<p>И о а н н ...беззакония мои Песка морского паче: сыроя- дец — <u>Мучитель — блудник — церкви оскорбитель</u> —</p>	<p>Паче песка морского!</p>	<p>Т а р е л к и н. Сердце-то у них какое, видели? Р а с п л ю е в. Видел. Волчьё! Т а р е л к и н. Именно волчьё. (Берет Расплюева за руку.) А что, вы, стало,</p>

Е.Н. Пенская. «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина как реплика на «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого...

<p>Долготерпенья божьего пучину Последним я злодейством истощил! <i>(Действие первое. – Е.П.)</i></p>		<p>страдали? Р а с п л ю е в. <i>(подмигивает публике)</i>. Таки бывало. А вы? Т а р е л к и н. П а ч е п е с к а морского! Р а с п л ю е в. Что вы? Да в гражданской службе, знаете... этого... не бывает – особенно в чинах. <i>(Действие Первое. Явление Шестнадцатое. – Е.П.)</i></p>
--	--	--

Мы воспроизвели далеко не полный перечень «манипуляций» Сухово-Кобылина с текстом «Смерти Иоанна Грозного», не все удалось расшифровать, но в некоторых случаях приведенный перечень маргиналий помогает восстановить логику и творческую прагматику сухово-кобылинских прочтений, дальнейшего прорастания и оформления в собственном тексте:

1. Наблюдается сосредоточенность Сухово-Кобылина на первом действии трагедии «Смерть Иоанна Грозного». В центре его внимания находятся фигура Иоанна, его монологи.

2. Подобная концентрация внимания Сухово-Кобылина дает возможность проследить траекторию выявления «опорных» смысловых метафорических звеньев, которые порождают, в свою очередь, «бессвязные» ремарки к толстовскому тексту, что впоследствии обретает новый статус и становится каркасом для нового самостоятельного текста – реплик персонажей в комедии «Смерть Тарелкина». Радикальная смена тональности, жанрового ракурса – один из самых интересных сюжетов этой «очной ставки» двух авторов, двух текстов.

3. Ремарки Сухово-Кобылина к трагедии «Смерть Иоанна Грозного» позволяют отслоить «невысказанный речевой ресурс» в маргиналиях – прежде всего он фиксируется в речевых «рисунках», классифицирующих разные виды смерти: «бессмертная смерть», «ложная смерть», «преступная смерть». В этих «словесных рисунках», а также повторах одной и той же речевой конструкции – например, «кровь высосали» (см.таблицу) – отчасти реконструируется ритм мысли и воображения, принцип скульптурной, пластической работы с чужим материалом, из которого наглядно вылепливается собственный способ, допускающий гораздо более резкие жесты и физиологическое наполнение.

За пределами маргиналий остается формула А.К. Толстого «Убит, но жив» – роковое предсказание волхвов, как эхо повторенное дважды в монологе Бориса Годунова. Сухово-кобылинское подчеркивание реплик подтверждает значимость для него данных эпизодов, но собственными ремарками он никак на них не отзывается, реализуя ситуацию фарсово-мнимой смертью: умер, но живой.

Стоит указать и менее очевидные, но важные пересечения – «татарский» пласт в трагедии, фокусированный вокруг и на Борисе Годунове – втором ядерном центре трилогии и первой ее главной части:

Т а т и щ е в

Ужасное, не приведи бог, время!
Но без царя еще бы хуже было:
Народ бы нас камнями побил,
**Вся Русь бы замутилась, и татары,
И ляхи нас, и немцы б одолели –**
Согласья вовсе не было меж нас!

С и ц к и й

Бояре! Бога ли вы не боитесь?
Иль вы забыли, кто Иван Василич?
Что значат немцы, ляхи и татары
В сравненье с ним? Что значат мор и голод,
Когда сам царь не что как лютый зверь!

Т р у б е ц к о й

Дай срок!
И скоро всех татарин пересядет!

М с т и с л а в с к и й

Выскочка! Татарин!
Вишь, ближним стал боярином теперь!

В о л ь с к и й

Ну, князь, прости мое худое слово:
Ты слеп как крот, и первого тебя
Татарин этот выживет как раз!

В «Смерти Тарелкина» таким «почти Борисом» становится Варравин, зловещая фигура не только в конкретной ситуации абсурдного фарса, но и шире – как исторический символ. Недаром он,

В а р р а в и н, – «капитан Полутатаринов, <...> (показывает хромую ногу) кавказский герой <...> Шамиля брал». А с другой стороны, Варравин – чиновник-оборотень, актер, ученый. По словам Расплюева, как помним, он «капитан Полутатаринов, кавказский этакой герой, который сам Шамиля брал; человек неустрашимый». Но Варравин же знает законы и правила, как попасть в историю и как «сделать историю». «Он все знает, – ученый этакой муж... зеленые очки – вот какие, как фонари, так и горят. Сейчас видно – профессор». Не исключено, что в расплюевской реплике пародийно зашифрована отсылка к той эйфории, которую переживала русская публика в связи с пылким общественным интересом к отечественной истории в конце 1850–1860-х годов, что сопровождалось новой волной популярности жанра исторического романа, драматургии, публицистики, острыми дискуссиями в журналах, на университетских кафедрах, в литературных кружках и в салонах. В 1859–1862 годах Н.И. Костомаров был одним из культовых профессоров-историков Петербургского университета. Известно, что Н.И. Костомаров с большим энтузиазмом относился к работе А.К. Толстого над исторической драмой, обсуждал детали, принимал участие в усовершенствовании постановки «Смерти Иоанна Грозного». В 1860 году знаменитый спор Н.И. Костомарова с М.П. Погодиным о норманском происхождении Руси¹⁶ современники описывали как интеллектуальную дуэль и захватывающее военное сражение. «С замиранием сердца отправляясь на этот диспут, мы чувствовали то же, что должны были чувствовать молодые романтики, идя на первое представление Эрнани; для нас Костомаров, как Виктор Гюго, как когда-то Жоффруа Сент-Илер, был носителем идеи свободы и движения в науке и искусстве... Ученость Погодина таки пугала нас. ... Как студенты понимали и любили Костомарова, показывает тот факт, что сначала они хотели в случае победы вынести его на руках и, вернувшись в залу, освищать Погодина, но решили этого не делать, так как это будет неприятно Н. И., решили даже аплодировать Погодину, если это будет можно, чтоб сделать удовольствие его оппоненту», – вспоминала Е.Ф. Юнге¹⁷. «История государства российского от Гостомысла до

¹⁶ *Клейн Л.С.* Вторая схватка // Клейн Л.С. Спор о варягах. СПб.: Евразия, 2009. С. 111–154.

¹⁷ *Юнге Е.Ф.* Воспоминания о Н.И. Костомарове // Киевская старина. 1890. Т. 28. № 1. С. 27.

Тимашева» А.К. Толстого – поздняя сатирическая реплика (стихотворение опубликовано в 1883 году) в этом эпохальном диспуте.

Н.И. Костомаров был не чужим в семье Сухово-Кобылиных. В студенческих волнениях участвовал Евгений Салиас де Турнемир, а в 1862-м университет был закрыт из-за политических выступлений студентов, началось чтение публичных лекций в городской Думе и училище Св.Петра. Лекции Н.И. Костомарова всегда были захватывающим событием, горячо обсуждавшимся в аудиториях. Современники свидетельствуют, что реалии сухово-кобылинских пьес использовались Н.И. Костомаровым в выступлениях.

«Я ходил аккуратно на несколько курсов, в том числе и к Костомарову. И мне привелось как раз присутствовать при его столкновении со студенчеством.

Боюсь приводить здесь точные мотивы этой коллизии между любимым и уважаемым наставником и представительством курсов. Но Костомаров, как своеобразный “хохол”, не считал нужным уделить что-то, как они требовали, и когда раздалось шиканье по его адресу, он, очень взволнованный, бросил им фразу, смысл которой был такой: что если молодежь будет так вести себя, то она превратится, пожалуй, в “Расплюевых”.

Слова эти были подхвачены. Имя “Расплюевы” я слышал; но всю фразу я тогда не успел отчетливо схватить.

Это имя “Расплюевы”, употребленное Костомаровым, показывало, что комическое лицо, созданное Сухово-Кобылиным, сделалось к тому времени уже нарицательным»¹⁸.

Сухово-кобылинский фарсовый историзм в «Смерти Тарелкина» рифмуется с магистральным мотивом трагедии «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого о неустойчивости и колебаниях власти, о катастрофических переменах, которые в любой момент могут «взорвать» сложившиеся устои и привести к смуте, о феноменологии смерти первого лица и ее последствиях, смерти мнимой и подлинной. Исследователи трилогии А.К. Толстого нередко отмечали одну из основных структурных закономерностей драматического цикла и первой его части в особенности – принцип «весов», «качелей», «ко-

¹⁸ Боборыкин П.Д. Воспоминания: В 2 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1965. С. 287.

лебаний»¹⁹, когда поступательное движение событий претерпевает ломку и возвращается к исходной точке, оборачивается своей противоположностью. Отсюда – амбивалентность живого и мертвого, переходность, «неоднозначность» и «неразличимость» состояний. «Убит, но жив!» составляет пружину интриги в трагедии; отсутствие границы между жизнью и смертью чревато бунтом и смутой.

Неоднозначность интерпретаций, запутывание, нарочитое замутнение толкований является в свою очередь роковым импульсом действия во второй части сухово-кобылинской трилогии. Драматург делегирует бюрократически безнадежную формулировку именно Варравину: «Положение дела вашего по фактам следствия остается запутанным и, могу сказать, обоюдоострым. С одной стороны, оно является совершенно естественным и натуральным, а с другой – совершенно неестественным и ненатуральным»²⁰. Эта фраза, имея отношение к частной судебной коллизии, на самом деле обретает масштабное символическое значение, что в полной мере реализуется в «Смерти Тарелкина»: отдельные словосочетания, фразы, жесты (Т а р е л к и н. Как сообразить мои дальнейшие поступки? Куда направить путь? Где пригреть местечко? Долго ли выждать и потом как нагрнуть? Каким приемом выворотить из Варравина деньги? (Весело.) Какими кушами, большими и малыми? а? Я думаю так, сначала малыми, а потом и качай и качай (подчеркнуто в тексте. – *Е.П.*) – ха! ха! ха!; Р а с п л ю е в. Да о чем вы, Антиох Елпидифорыч, беспокоитесь? Качай (подчеркнуто в тексте. – *Е.П.*) его, злодея, да и только. Вы прикажите мне – я заморю²¹) словно бы концентрируются в симбиозе персонажей «Качала-Шатала, мушкатеров богатырских размеров», причем в ремарках механически – без слов – присутствует в основном Качала, выполняющий приказания следователей.

Гипотеза о рождении сухово-кобылинской комедии из маргиналий на полях трагедии А.К. Толстого технически и эстетически восходит непосредственно к практике сатирических ремарок А.К. Тол-

¹⁹ Федоров А.В. «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого: роковые «качели» царского характера // Материалы научно-практических конференций, посвященных 200-летию А.К. Толстого. Брянск: [б.и.], 2017. С. 512–521.

²⁰ Сухово-Кобылин А.В. Дело // Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. С. 97.

²¹ Сухово-Кобылин А.В. Смерть Тарелкина // Там же. С. 147; 175.

стого к пушкинской лирике, а именно к надписям, сделанным А.К. Толстым на лейпцигском издании стихотворений Пушкина 1861 года²², шуточной эпистолярной А.К. Толстого и братьев Жемчужниковых 1830-х годов, предшествующей созданию маски «Писателя, способного во всех родах творчества»²³, взаимного «обмена» пародийными ремарками Козьмы Пруtkова – А.К. Толстого.

Театр Козьмы Пруtkова в данном случае может рассматриваться как площадка эксперимента, пародийной лаборатории, в которой проходили апробацию все разработанные им жанры: «лирика», афоризмы, «гисторические материалы» и, конечно, собственно пьесы. Весь литературный процесс «зашифрован» и разыгран в пародийном конспекте-сценарии. Следует учитывать, что именно широкий культурный контекст, постоянное напоминание об историко-литературном фоне – необходимое условие взаимодействия и интерпретации прутковских штудий. Действие и преддействие, первая сценическая площадка, – это само начало игры, оформление образа, пародийно аккумулирующего среднестатистические представления о творческой личности, сложившиеся в системе романтизма, и многократно тиражированные в постромантический период. Это и настойчивые объяснения авторов, и самореклама Козьмы, и навязчивое распространение портрета, автобиографических «медальонов». Условная фактура Сочинителя, Поэта, Писателя, словно бы подсказанная и разработанная поэтикой фельетонов, очерчивает границы сценического пространства. Рождение пародийной фигуры, представляющей всю литературу «разом», получает еще дополнительную проекцию, учитывающую участие реальных авторов, разрабатывающих мистификацию как проект, параллельный их выступлениям и репутациям, сложившимся в литературе 1850-х годов. Именно это совмещение нескольких измерений и контекстов вызывало столь провокационный эффект и приводило в движение театральные пружины рецепции данного явления. Стилистика литературного поведения А.К. Толстого и прутковской группы имеет сходные корни и основания. Она открыта, намеренно активна, побудительна по отношению к референтному кругу, сознательно или стихийно, вовлекаемому в игру. Причем границы этого круга открыты, а «пропуск» в это иммерсивное игровое пространство доступен без каких-либо специальных огра-

²² Толстой А.К. Надписи на стихотворениях А.С. Пушкина // Толстой А.К. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1969. С. 443–448.

²³ Там же. Т. 2. С. 501–511.

ничений, что подтверждалось не раз многочисленными – законными и незаконными – «продолжателями» розыгрыша.

Самым неожиданным образом это свойство иммерсивности реализуется в «серьезной» толстовской драматургии, в трилогии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис».

Театр А.К. Толстого – явление промежуточное между беллетристикой, поэзией и журналистикой. Метаморфозы лирического цикла, метафорическая насыщенность действия – вот та языковая, стилистическая рама, в которую вставлен известный читателю сюжет.

Каждая пьеса в драматической трилогии, безусловно, независима и нередко самостоятельно ставится на сцене. Но все же полный смысл произведения обретают в неразрывности циклового единства. Контекст трилогии – романное целое, в котором психологический облик движений действующих лиц – исходный момент замысла. В метаструктуре трилогии трагедия «Царь Федор Иоаннович» – художественный, эмоциональный центр драматического цикла. «Неожиданность – это для водевиля, а не для драмы, интерес которой никогда не должен основываться на любопытстве зрителя»²⁴. Драма, по Толстому, – некая среда обитания, жилое помещение. В этом здании «бессознательное применение архитектурного правила... внизу дорический орден, потом ионический, а, наконец, коринфский...»²⁵ предполагает длительное пребывание, продолжительное соучастие, что и поддерживает существование сценического произведения, его зрительскую историю. Психологическое и поэтическое зерно конфликта, брошенное в одной части, закономерно прорастает в другой, словно бы заполняющей пробел, пустоту предыдущей. Авторские приложения к трилогии, «проекты» постановок словно бы размыывают драматическую конструкцию, превращая корпус литературных рассуждений в эквивалент лирико-эпической формы. Законы поэтического театра А.К. Толстого апеллируют к зрительскому опыту синтетического, универсального восприятия произведения, принадлежащего сразу как бы нескольким сферам искусства. Почти за два десятилетия до появления пьес А.К. Толстого эта драматургическая практика работы со всеми возможными каналами участия аудитории в предложенной эстетической ситуации разрабатывалась на «малой сцене» – в пародийном театре Козьмы Пруткина, а затем под-

²⁴ Толстой А.К. О литературе и искусстве. М.: Современник, 1986. С. 147.

²⁵ Там же. С. 189.

твердилась «иммерсивным» читательским комментарием Сухова-Кобылина на полях журнальной публикации «Смерти Иоанна Грозного». Наблюдение за комплексом сухова-кобылинских ремарок-маргиналий позволило подтвердить эмпирические характеристики родства невероятной, фарсовой, сбивающей с толку природы театра Сухова-Кобылина и Пруtkова – Толстого, выявить сноску²⁶, фигуру комментатора и комментарий как важный структурный, субстанциональный, формообразующий источник и элемент, моделирующий театральный текст²⁷, и, наконец, прочертить через описание комментаторских «глосс» Сухова-Кобылина, гипотетически объединяющих оба текста, литературный генезис трилогии «Картины и прошедшего» и их парадоксальную близость исторической драматургии А.К. Толстого и жанру исторической хроники в целом, существенно дополняя наши представления об историософских концептах, интеллектуальных контроверзах и художественных практиках второй трети XIX века.

Список литературы

1. *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1965.
2. *Брагинская Н.В.* Комментарий как механизм инноваций в традиционной культуре и не только // Культура интерпретации до начала Нового времени. М.: Издательский дом «Высшая школа экономики», 2009. С. 19–67.
3. Дело Сухова-Кобылина. М.: Новое литературное обозрение. 2002.
4. Дневник А.В. Сухова-Кобылина. 18 февраля 1873 // РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 7.
5. *Клейн Л.С.* Вторая схватка // Клейн Л.С. Спор о варягах. СПб.: Евразия, 2009. С. 111–154.
6. *Пенская Е.Н.* Проблемы альтернативных путей в русской литературе: Поэтика абсурда в творчестве А.К. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.В. Сухова-Кобылина. М.: Carte Blanche, 2000.

²⁶ История сноски написана принстонским историком образования и книжности Энтони Графтоном: *Grafton A. Footnotes. A curious History.* London: Faber & Faber; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

²⁷ *Брагинская Н.В.* Комментарий как механизм инноваций в традиционной культуре и не только // Культура интерпретации до начала Нового времени. М.: Издательский дом «Высшая школа экономики», 2009. С. 19–67.

**Е.Н. Пенская. «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина как реплика
на «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого...**

7. Письма А.В. Сухово-Кобылина к родным // Труды Публичной библиотеки СССР им. Ленина. Вып. III. М.: Academia, 1934.

8. *Прозаик (Д.П. Голицын)*. Веселые расплюевские дни // Театр и искусство. 1900. № 39, 24 сентября. С. 683.

9. РО ИРЛИ (Пушкинский дом). Ф. 186 (Н.В. Минин). Ед. хр. 24.

10. *Соколинский Е.К.* О каноническом тексте «Смерти Тарелкина» («Расплюевских веселых дней») // Соколинский Е.К. Гротеск в театре и Сухово-Кобылин. СПб.: [б. и.], 2012. С. 147–153.

11. *Сухово-Кобылин А.В.* Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. 360 с. (Сер. «Литературные памятники»).

12. *Толстой А.К.* Надписи на стихотворениях А.С. Пушкина // Толстой А.К. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1969. С. 443–448.

13. *Толстой А.К.* О литературе и искусстве. М.: Современник, 1986. 334 с.

14. *Толстой А.К.* Смерть Иоанна Грозного // Толстой А.К. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. Драматическая трилогия. М.: Правда, 1969. С. 7–147.

15. *Федоров А.В.* «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого: роковые «качели» царского характера // Материалы научно-практических конференций, посвященных 200-летию А.К. Толстого. Брянск: [б.и.], 2017. С. 512–521.

16. *Федоров А.В.* Алексей Константинович Толстой и русская литература его времени. М.: Русское слово, 2017. 755 с.

17. *Юнге Е.Ф.* Воспоминания о Н.И. Костомарове // Киевская старина. 1890. Т. 28. № 1. С. 27.

18. *Grafton A.* Footnotes. A curious History. London: Faber & Faber; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997. 235 p.



ВЯЧ. ИВАНОВ И А.К. ТОЛСТОЙ: ПРЕДСИМВОЛИСТСКИЙ ПОДТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ «ТВОРЧЕСТВО»¹

Л.Г. Каяниди

Смоленский государственный университет

Аннотация: Автором рассматривается ранее не отмеченная в исследовательской литературе взаимосвязь программных произведений выросшего в лоне романтизма А.К. Толстого и символиста Вяч. Иванова: «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...» и «Творчество». Эта взаимосвязь проявляется на разных уровнях художественного целого: лексико-семантическом, образном, композиционном и мистико-философском. Общим знаменателем произведений оказывается представление об идеальных первообразах как парадигме, действующей причине художественных произведений. Толстовское стихотворение предлагается считать одним из предтекстов или подтекстов ивановского. Оба произведения восходят к платонической традиции: Вяч. Иванов – непосредственно к «Тимею» Платона и «Эннеадам» Плотина, а А.К. Толстой – к немецкой классической философии: философии искусства Шеллинга и учению об идеале Шиллера – Гегеля.

Ключевые слова: романтизм; символизм; подтекст; точки соприкосновения; платонизм; неоплатонизм; немецкая классическая философия; первообраз; философия искусства.

В поэтическом творчестве А.К. Толстого и Вяч. Иванова выделяются два программных стихотворения, ставших выражением эстетической платформы обоих поэтов, их поэтическим кредо. Речь идет о стихотворениях «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...» и «Творчество». Стихотворение Вяч. Иванова

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта «Словарь+сайт поэтического языка Вячеслава Иванова», №16-34-00006.

удивительным образом перекликается с произведением А.К. Толстого. Самое поразительное, что некоторые строки Вяч. Иванова почти дословно повторяют толстовские. Помимо этого, оба произведения развивают практически идентичную мистико-эстетическую концепцию, содержат общие формально-композиционные черты. Переклички ивановского текста со стихотворением А.К. Толстого тем более удивительны, что творческое наследие поэта-романтика не входило в сферу активного, эксплицированного интереса Вяч. Иванова. Во всяком случае в опубликованных текстах Вяч. Иванова имя А.К. Толстого не упоминается ни разу. Вместе с тем говорить о том, что поэзия одного из лучших поздних русских романтиков была совершенно незнакома Иванову, было бы опрометчиво. Молодость Вяч. Иванова (1880-е годы) пришлась на новый виток интереса российской читающей публики к представителям «чистого искусства». В 1890-е годы Владимир Соловьев готовил к публикации эпистолярный А.К. Толстого, а в 1895-м опубликовал в «Вестнике Европы» обширную статью «Поэзия графа А.К. Толстого», заложившую традицию интерпретации его поэтического наследия. Усиленный интерес к творчеству Вл. Соловьева, личное знакомство с ним, отмеченное беседами на философско-эстетические темы, позволяет предполагать, что Вяч. Иванов мог испытывать влияние А.К. Толстого, стимулированное Вл. Соловьевым или опосредованное им.

Стихотворение «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...» было написано А.К. Толстым в октябре 1856 года, одного из самых продуктивных в его лирическом творчестве. Это произведение занимает особое место в лирике А.К. Толстого. Необычна, эксклюзивна для А.К. Толстого его форма – гекзаметр, необычна и его интенциональность: А.К. Толстой здесь напрямую формулирует свои мистико-символические взгляды на природу и процесс художественного творчества. Это одно из немногих открытых программно-эстетических высказываний А.К. Толстого.

Исключительность этого произведения ясно ощущалась самим его автором. В письме к С.А. Миллер от 6 октября 1856 года А.К. Толстой писал: «Я начал одну вещь, в которой я говорил об образах, витающих в воздухе... Очень странно развивать теорию в стихах, но я думаю, что это мне удастся. Так как этот сюжет требует много анализа, я выбрал гекзаметр – самые легкие стихи... а вместе с тем это стихотворение дает много труда, – так легко впасть в пе-

дантизм»². Как видим, исключительность стихотворения связывается с его обнаженно теоретическим характером, программностью.

В письме к Миллер от 6 декабря 1856 года А.К. Толстой писал: «Я доволен и горд, и торжествую, что ты одобрила мои стихотворения, особенно дидактическое, к которому я приложил много старания и внимания и которое я люблю, несмотря на его genre <...> оно понравится тем, которые, как я, художники в душе, и только художники»³. Из письма становится ясно, что А.К. Толстой выразил в стихотворении самое существо своих эстетических представлений.

Стихотворение «Творчество» – первое произведение Вяч. Иванова, четко и последовательно выражающее его представления о символическом искусстве. В письме В. Брюсову от 15 декабря 1903 года Вяч. Иванов писал: «<...> искусство не “ancilla” Познания. Как я понимаю его действительную (теургическую) задачу, я сказал в стихотворении “Творчество” в “Кормчих звездах”»⁴. Исследователи характеризуют этот текст как «гимн теургическому искусству» и «манифест поэта-теурга»⁵. Идеи, впервые высказанные в этом тексте, впоследствии будут развиваться Вяч. Ивановым в многочисленных философско-эстетических статьях («Две стихии в современном символизме», «Символика эстетических начал», «Мысли о символизме» и др.).

В тексте Вяч. Иванова можно зафиксировать несколько точек соприкосновения⁶ со стихотворением А.К. Толстого.

² Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4: Дневники. Письма. М.: Художественная литература, 1964. С. 86.

³ Толстой А.К. Полн. собр. соч. Т. IV. СПб.: изд-во т-ва А.Ф. Маркса, 1907. С. 90–91.

⁴ Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 442. Ancilla – служанка (лат.).

⁵ Федотова С.В. Время-пространство в «Кормчих звездах» Вяч. Иванова («Порыв и грани») // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). М.: Изд-во РГГУ. С. 63.

⁶ Термин «точка соприкосновения» был введен в диссертации О.Н. Зотовой, выполненной под руководством Л.В. Павловой: «Случай повторения <...> одних и тех же (или синонимичных) минимальных тем, мотивов, образов мы называем точкой соприкосновения <...>» (Зотова О.Н. Лирика Владимира Соловьева: единство на основе повторяемости. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2014. С. 21).

Табл. 1

Точки соприкосновения стихотворений «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...» и «Творчество»

№№	Точки соприкосновения	А.К. Толстой	Вяч. Иванов
1	Первообразы художественных произведений невидимы	Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков (здесь и далее в таблице выделение наше. – Л.К.), / Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света ⁷	Исполнен обликов непрозрачных эфир, / И над полночью лазурной / Светила новые, с бряцаньем стройных лир, / Плывут чрез океан безбурный ⁸ .
2	Первообразы художественных произведений существуют до и независимо от их фактического воплощения	Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель! / Вечно носились они над землею, незримые оку. <...> эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве, / Он же [Бетховен], глухой для земли, неземные подслушал рыданья.	И Сокровенное Явленьем облеку, / И Несказанное Глаголом! Неупокоены, виденья гордых тел, / Блуждая в нимбах, волят плоти
3	Творческий процесс представляет собой проявление невидимых первообразов и созидание реального произведения по их образцу (первообразы – парадигмы художественного целого)	<...> выступают вдруг пред тобою картины, / Выйдут из мрака – все ярче цвета, осязательней формы, / Стройные слов сочетания в ясном сплетутся значенье <...> [Фауст] в древнегерманской одежде, но в правде глубокой, вселенской, / С образом сходен предвечным своим от слова до слова	Дай кровь Небытию, дай голос Немоте, / В близкий Хаос свергни краски <...> И ликам реющим их имя нареки / Творца безвольным произволом <...> Будь новый Демиург! Как Дант или Омир, / Зажги над солнцем Эмпиреи! Природа – знаменье и тьень предвечных дел: Твой замысел – ей символ равный.
4	Художники, к творчеству которых апеллируют поэты как к образцам художественного	Гомер, Фидий, Гёте, Бетховен	Гомер, Фидий, Данте, Микеланджело, Бетховен

⁷ Здесь и далее стихотворение А.К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...» цитируется по: *Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1963. С. 128–129.*

⁸ Здесь и далее стихотворение Иванова «Творчество» цит. по: *Иванов В.И. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. С. 536–537.*

Такими точками соприкосновения между двумя произведениями являются, во-первых, лексические совпадения (Таблица 1, №№ 1, 3): *невидимые формы – непрозрачные облики, вечно носились они* (т.е. творения) *над землей – реющие лики, предвечный образ – предвечные дела*. Можно сказать, что у обоих поэтов одинаковые объекты поэтической рефлексии – идеальные первообразы художественных произведений. Разница между ними только в том, что у А.К. Толстого это – «образы, витающие в воздухе», т.е. наполняющие собой все пространство, а у Вяч. Иванова эти первообразы связаны с эфиром, звездным небом. Эта разница, на первый взгляд несущественная, на самом деле оказывается глубоко знаменательной (о ней речь пойдет ниже).

Во-вторых, между обоими текстами есть образно-семантические сходства (Таблица 1, №№ 1, 2, 3). Первообразы художественных произведений оба поэта изображают невидимыми, как некие целостные образы, которые в ожидании воплощения незримо наполняют собой мир (*носятся над землей, в беспредельном пространстве у А.К. Толстого – блуждают в нимбах у Вяч. Иванова*). Процесс творчества связывается с проявлением этих первообразов, который изображается как движение из хаотического состояния темноты и безликости к бытийной красочности и осязательности (у А.К. Толстого: *выступят вдруг пред тобою картины, / Выйдут из мрака – все ярче цвета, осязательней формы*; у Вяч. Иванова: *Дай кровь Небытию, дай голос Немоте, / В безликий Хаос свергни краски*).

В-третьих, в обоих стихотворениях развиваются сходные эстетические концепции, причем оба текста дают достаточно материала, чтобы сформулировать целостное учение о художественном творчестве.

И А.К. Толстой и Вяч. Иванов различают два модуса бытия художественного произведения – идеальный, вневременной и реально-фактический, исторический. Художественное произведение онтологически предшествует своему реально-историческому, фактическому воплощению в виде идеальных ликов, цельных, индивидуально оформленных первообразов, эйдосов. Они существуют до и независимо от их фактического воплощения. Идеальные первообразы наполняют собой пространство, пронизывают его. Они невидимы, неслышимы, закрыты для восприятия всех, кроме художника. Их воплощение связано с тем, что в исторически определенной точке пространства и времени идеальный первообраз открывается индиви-

дуальному гению, который, в силу наделенности внутренним, мистическим зрением и слухом, способен воспринять и адекватно выразить художественное откровение. Творческий процесс представляет собой проявление невидимых первообразов и созидание реального произведения по их образцу (первообразы – парадигмы художественного целого). Оба поэта отмечают бессознательно-сознательный, активно-пассивный характер художественного творчества. Вяч. Иванов напрямую говорит о «безвольном произволе Творца», а А.К. Толстой отмечает, что творческая активность художника целиком определяется мистически-поэтическим откровением, т.е. является пассивно-созерцательной: *Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель; Ты ж в этот миг и внимай, и гляди, притаивши дыханье, / И, созидая потом, мимолетное помни виденье!*

У стихотворений Вяч. Иванова и А.К. Толстого есть несколько общих формальных черт, которые дополняют и усиливают сходства содержательные.

Для обоих текстов характерна апеллятивность. Она выражается в обилии форм повелительного наклонения, фундамирующих учительную интонацию. Адресатом А.К. Толстого становится художник, адресатами Вяч. Иванова – художник и вдохновляющий его на творчество Дионис. Дионисийскую образность Вяч. Иванова можно соотносить с эстетической установкой А.К. Толстого. Художник, по мнению последнего, начинает творить после умного созерцания вечно-сущих первообразов (*Слух же сильней напрягай и душевное зренье; Ты ж в этот миг и внимай, и гляди, притаивши дыханье, / И, созидая потом, мимолетное помни виденье!*). В эстетике Вяч. Иванова творчество тоже питается мистическим созерцанием идеальных первообразов, и это созерцание носит дионисийский характер. Начальной точкой художественного творчества является «дионисийская эпифания, или видение, которым разрешается экстаз», «мистическая эпифания внутреннего опыта, которая может быть ясным видением или лицезрением высших реальностей», «интуитивное созерцание или постижение»⁹. В стихотворении пронизанность художника дионисийскими энергиями, необходимая для творчества, передается через отождествление художника с Дионисом, которое совершается в финале произведения.

⁹ Иванов В.И. О границах искусства // Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. М.: Астрель, 2007. С. 404–406.

Чертами сходства отмечена также композиция обоих произведений. Будучи эстетическими манифестами, оба произведения носят риторический характер. У А.К. Толстого основной тезис заявлен в начале стихотворения, у Вяч. Иванова он формулируется в конце. Оба для доказательства тезиса используют прием амплификации — перечисления эталонных художников, чье творчество отвечает их эстетической программе. И это перечисление содержит ряд одинаковых имен: Гомер, Фидий, Бетховен. Мысль о предвечном существовании художественных произведений в их идеальном обстоянии иллюстрируется А.К. Толстым с помощью отсылок к совершенству Зевса Олимпийского Фидия, Фауста Гете, музыки Бетховена. Вяч. Иванов прибегает к амплификации, чтобы продемонстрировать, что воплощение художественного первообраза возможно только при условии ответного движения материального мира к идеальному. Прежде всего эта необходимость активности творческого материала иллюстрируется с помощью серии мифологических образов: оживление Галатеи, рождение Венеры из морского лона, возникновение Кастальского ключа от удара Пегаса. Затем приводится фреска Микеланджело «Сотворение Адама», а венчает этот ряд упоминание Гомера и Данте как таких художников, которые сделали зримым трансцендентное, невидимое (зажгли над Солнцем Эмпиреи: Гомер изобразил Олимп, а Данте — Рай). К этим именам присовокупляется Фидий как создатель образа Олимпийского Зевса, который остается живым, несмотря на свое фактическое уничтожение.

Теперь необходимо ответить на последний, но самый важный вопрос: чем может объясняться сходство произведений Вяч. Иванова и А.К. Толстого? Утверждать генетическую связь между обоими текстами возможно, но весьма осторожно, так как у нас нет каких-либо исторических свидетельств об интересе Вяч. Иванова к А.К. Толстому или какой-либо ориентации на него. Опосредующим звеном между поэтом-романтиком и поэтом-символистом мог стать Владимир Соловьев. Характеризуя эстетические взгляды А.К. Толстого, Соловьев фактически приближается к идее теургического искусства, которое становится объектом изображения в стихотворении «Творчество»: «Истинный источник поэзии, как и всякого художества, — не во внешних явлениях и также не в субъективном уме художника, а в самобытном мире вечных идей или первообразов <...> Вдохновенный художник, воплощая свои созерцания в чувственных формах, есть связующее звено или посредник между миром вечных

идей или первообразов и миром вещественных явлений (выделено мной. – Л.К.). Художественное творчество, в котором упраздняется противоречие между идеальным и чувственным, между духом и вещью, есть земное подобие творчества божественного <...>¹⁰.

Ср. у Вяч. Иванова:

Сомкнуть творения предгорнее звено
Ждет Человек своей свободы.
Дерзай, Прометиад: тебе свершить дано
Обетование Природы!

Можно также предположить, что между текстами А.К. Толстого и Вяч. Иванова вовсе нет генетических, подтекстуальных связей и что их сходство обусловлено не влиянием А.К. Толстого на Вяч. Иванова, а опорой на общую философско-эстетическую базу, которая проявилась в близком образном строе и содержательном единстве.

Первообразы художественных произведений у Вяч. Иванова имеют четкую символическую корреляцию с эфирно-звездным миром (см. Таблица 1, № 1). Именно здесь концентрируются невидимые, интеллигибельные образы, прозреваемые художником и запечатлеваемые им в чувственной форме: «На уровне, где трансцендентное становится зримым, содержится все богатство мироздания, правда, в умозрительной, идеальной форме. Все чувственное, земное уже есть здесь и должно только воплотиться в нижней пространственной сфере»¹¹. Это символическое соотнесение первообразов материального мира с эфиром возводит ивановскую эстетику к платонизму и неоплатонизму.

В «Тимее» процесс творчества изображается в космологических категориях. Творчество, по Платону, состоит в том, что при создании вещей демиург «взирает на неизменно сущее и берет его в качестве первообраза» («Тимей» 28 ab)¹². Далее, Платон учит о том, что первообразами чувственных вещей становятся олимпийские, внутрикосмические боги, чувственными символами которых являются звезды («Тимей» 40 a)¹³. Это платоновское представление в образно-

¹⁰ Соловьев В.С. Поэзия графа А.К. Толстого // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 129–130.

¹¹ Каяниди Л.Г. Структура пространства и язык пространственных отношений в поэзии Вячеслава Иванова. Дисс. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2012. С. 81.

¹² Платон. Тимей // Платон. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 1971. С. 469.

¹³ Там же. С. 480.

символической форме развивается в стихотворении «Творчество», где умные лики (*облики непрозренные*), наполняющие эфир (аналог платоновских внутрикосмических богов), становятся первообразами художественных произведений.

Эстетическая модификация космической платоновской демиургии представлена у Плотина. В восьмом трактате пятой Эннеады, которую исследователи называют «Об умной красоте», Плотин различает два эйдоса красоты – чистый, цельный, невидимый, он пребывает до фактического произведения искусства, и чувственный, воплощенный в произведении искусства. Мрамор, обработанный художником, т.е. чувственный эйдос, прекрасен благодаря чистому эйдосу красоты: «<...> камень, превратившийся от этого искусства в красоту формы [лика] (eidous), оказался, надо допустить, прекрасным не от своего бытия в качестве камня (потому что иначе подобным же образом был бы прекрасен другой камень), но *от того лика, который в него вложило искусство*»¹⁴.

Этот чистый эйдос красоты есть вечный ум. «Образами ума, неотделимыми от него самого, являются боги. <...> они заполняют все небо непрерывно; они тождественны с самим небесным пространством <...> в этом небе все имеется (земля, море, растения, животные, люди) <...>»¹⁵. Вяч. Иванов тут буквально вторит Плотину, развивая идею того, что в эфирно-звездном пространстве представлено все, что будет воплощено в процессе творчества, только идеально, невесомо, умно.

Ср. у Вяч. Иванова:

Исполнен обликов непрозренных эфир,
И над полуночью лазурной
Светила новые, с бряцаньем стройных лир,
Плывут чрез океан безбурный.
Неведомых морей мятежней хлещет вал
О скал невиданных пределы,
<...>
Неуспокоены, виденья гордых тел,
Блуждая в нимбах, волят плоти.

¹⁴ Плотин. Эннеады. V 8 «Об умной красоте» // Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: Изд-во АСТ, 2000. С. 571. Курсив мой. – Л.К.

¹⁵ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. С. 589.

У А.К. Толстого первообразы художественных произведений лишены, в отличие от Вяч. Иванова, символической связи с эфиром. Они существуют в физическом мире везде и нигде. Их бытие идеально. Олимпийский Зевс Фидия, трагедия «Фауст» Гете, музыка Бетховена существовали извечно, а их фактическое воплощение стало возможным лишь благодаря творческой отзывчивости гениев, узревших, воспринявших и выразивших вечные первообразы. Эти эстетические идеи, развиваемые А.К. Толстым, необходимо возводить не непосредственно к неоплатонизму, а 1) к учению об идеале «Шиллера – Гегеля» и 2) к философии искусства Шеллинга, каждое из которых возникло не без неоплатонического влияния.

Немецкая культура, искусство и философия оказали на творческую личность А.К. Толстого определяющее влияние: «Эстетические взгляды А.К. Толстого сформировались к 1830-м годам, когда влияние романтических идей (в частности, идей немецкого романтизма) было значительно и не претерпело глобальных изменений на протяжении всей его жизни. Глубокое мистическое чувство, свойственное романтикам в их отношении к искусству, было характерно для А.К. Толстого всегда»¹⁶. Т.Н. Шешнева установила влияние на творчество А.К. Толстого Лессинга, Гете, Шиллера, Гофмана, Гегеля¹⁷.

Учение об идеале художественно было выражено Фридрихом Шиллером, а философски – Гегелем.

Шиллер развивает свои представления об идеале в стихотворении «Идеал и жизнь».

<...> с косою Сатурна незнаком,
Однодонец духом совершенных,
Первообраз там, в кругах блаженных,
Меж богов сияет божеством.

Там блистает чистотой от века
Первосущность человека
С нимбом совершенства вкруг чела, —
Так в сени Элизия безгласной

¹⁶ Дмитриева М.А. Проблема идеала в творчестве А.К. Толстого: Дисс. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2006. С. 62.

¹⁷ Шешнева Т.Н. Творчество А.К. Толстого в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2007. С. 6–7, 10.

Чисты тени жизни той прекрасной,
 Что в надмирной тишине цвела
 До поры, как в бренные селенья
 Низошла бессмертная с высот¹⁸.

А.К. Толстой заимствует у Шиллера представление об эстетической природе идеала, его сверхчувственном характере (первообраз существует «меж богов», «в кругах блаженных», «в надмирной тишине») и взаимосвязи с чувственным миром (первообраз предстает первосушностью, которая нисходит с божественных высот, т.е. определяет чувственное).

Как отмечает А.Ф. Лосев, Гегель в своих «Лекциях по эстетике» опирается на Шиллера и создает не художественное, а диалектическое учение об идеале¹⁹.

«<...> искусство призвано постигать и изображать внешнее бытие в его явлении как нечто *истинное*, то есть в его соответствии соразмерному самому по себе, сущему в себе и для себя содержанию»²⁰. Это содержание и есть идеал, первообраз; соответствие этому идеалу делает произведение искусства не субъективным, а объективным, сущим.

Далее Гегель утверждает генетически смысловую связь в идеале между внешним началом, т.е. фактически ставшим произведением искусства, и внутренним, духовным началом, т.е. первообразом. Природа идеала состоит в «сведении внешнего существования к духовному, когда внешнее явление в качестве соразмерного духу становится его раскрытием»²¹.

«Внешний элемент искусства [т.е. художественное произведение как факт. – Л.К.] должен согласовываться с внутренним содержанием [т.е. первообразом. – Л.К.], которое согласуется в себе с собою и именно благодаря этому может обнаруживаться во внешнем элементе в качестве самого себя»²². Это утверждение непосредственно согласуется с мыслью А.К. Толстого о том, что произведения искусства извечно существуют во всей своей цельности, по Гегелю, «согласуются в себе с собою».

¹⁸ Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1955. С. 189–190.

¹⁹ Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 209.

²⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 2 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1998. С. 217.

²¹ Там же. С. 218.

²² Там же. С. 217.

«Идеал представляет собой <...> действительность, поскольку внутреннее начало проявляется в этом внешнем существовании как живая индивидуальность» (с. 218). Это необыкновенное важное утверждение Гегеля, которое, собственно говоря, и понуждает нас признать его учение об идеале философским базисом толстовской концепции художественного творчества. Гегель утверждает, что идеал есть такое единство идеального и реального в сфере идеального, которое предстает как нечто единичное, как «живая индивидуальность», как организм. Эта индивидуальная природа идеала находит отражение в представлении А.К. Толстого о том, что произведения искусства существуют извечно во всей своей конкретности: в вечности есть идеальный вариант Олимпийского Зевса, «Фауста» и бетховенских сонат.

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землею, незримые оку.

Нет, то не Фидий воздвиг олимпийского славного Зевса!

Фидий ли выдумал это чело, эту львиную гриву,

Ласковый, царственный взор из-под мрака бровей громоносных?

Нет, то не Гете великого Фауста создал, который,

В древнегерманской одежде, но в правде глубокой, вселенской,

С образом сходен предвечным своим от слова до слова.

Или Бетховен, когда находил он свой марш похоронный,

Брал из себя этот ряд раздирающих сердце аккордов,

Плач неутешной души над погибшей великою мыслью,

Рушенье светлых миров в безнадежную бездну хаоса?

Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве,

Он же, глухой для земли, неземные подслушал рыданья.

«<...> идеал нуждается в субстанциальном в себе содержании [вечном, истинно-сущем первообразе. – Л.К.], которое, воплощаясь в форме и образе внешнего материала [фактически ставшем художественном произведении. – Л.К.], хотя и обретает ограниченный характер, но заключает внутри себя эту ограниченность таким образом, что все *только* внешнее в нем отбрасывается и уничтожается»²³. Это значит, что идеал сочетает внешнее и внутреннее, конечное и бесконечное, чувственное и духовное идеальным же образом, т.е. так, что это единство дано как духовное, бесконечное, внутреннее.

²³ Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. С. 221.

Справедливости ради стоит сказать, что ивановская философия искусства тоже вбирает в себя шиллеро-гегелевское представление об идеале:

Творящей Матери наследник, воззови
Преображение Вселенной,
И на лице земном напечатлей в любви
Свой Идеал богоявленный!

Основание сходства между Вяч. Ивановым и Гегелем, на наш взгляд, следует искать в гегелевском учении о срединном месте идеала и ивановской символике звездного неба, эфира. Гегелевский идеал находится между абсолютно трансцендентными идеями и чувственным воплощением этих идей в материи. Это согласуется с ивановской трактовкой первообразов как звездно-эфирных сущностей, ибо звездное небо, эфир и есть имманентно данное трансцендентное начало²⁴.

Взглядам А.К. Толстого на природу искусства близка также философия искусства Ф.В. Шеллинга. Можно сформулировать два положения, которые роднят русского поэта-романтика и немецкого философа. 1. Для обоих исходное понятие эстетики – первообраз; искусство есть объективация идеальных первообразов: «<...> первообразы, несовершенные слепки которых представляют собой <...> действительные вещи, есть то, что объективируется – как первообразы, т.е. с присущим им совершенством, – в искусстве и воспроизводит в мире отражений интеллектуальный мир»²⁵. Более определенно: «Искусство же есть изображение первообразов»²⁶. 2. Между реально-фактическим, единичным произведением искусства и его идеальным первообразом и Шеллингом, и А.К. Толстым утверждается генетически порождающая смысловая связь: «<...> в то время как философия рассматривает идеи, каковы они *сами по себе*, искусство их созерцает реально. Таким образом, идеи, поскольку они созерцаются реально, суть материал и как бы общая и абсолютная материя искус-

²⁴ Сходство между эстетическими позициями Гегеля и Иванова усматривается в утверждении родственных целей искусства, для обоих мыслителей это – «чувственное воплощение абсолютного» (Сычева С.Г. Г. Гегель и В.И. Иванов: высшая цель искусства // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 5 (120). С. 240).

²⁵ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1999. С. 66.

²⁶ Там же. С. 88.

ства, из которой только и вырастают все особенные произведения искусства как законченные организмы»²⁷.

Список литературы

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 2 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1998. 622 с.
2. Дмитриева М.А. Проблема идеала в творчестве А.К. Толстого: дисс. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2006. 164 с.
3. Зотова О.Н. Лирика Владимира Соловьева: единство на основе повторяемости. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2014. 29 с.
4. Иванов В.И. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. 872 с.
5. Иванов В.И. О границах искусства // Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. М.: Астрель, 2007. С. 402–426.
6. Каяниди Л.Г. Структура пространства и язык пространственных отношений в поэзии Вячеслава Иванова. Дисс. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2012. 188 с.
7. Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. 854 с.
8. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 5–297.
9. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: Издательство АСТ, 2000. 960 с.
10. Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 1971. С. 455–543.
11. Плотин. Эннеады. V8 «Об умной красоте» // Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: Изд-во АСТ, 2000. С. 570–585.
12. Соловьев В.С. Поэзия графа А.К. Толстого // Соловьев В.С. Философия искусства и литерат. критика. М.: Искусство, 1991. С. 122–143.
13. Сычева С.Г. Г. Гегель и В.И. Иванов: высшая цель искусства // Вестник Томского госуд. пед. университета. 2012. № 5 (120). С. 236–241.
14. Толстой А.К. Полн. собр. соч. Т. IV. СПб.: изд-во т-ва А.Ф. Маркса, 1907. 316 с.
15. Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1963. 800 с.
16. Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4: Дневники. Письма. М.: Художественная литература, 1964. 584 с.

²⁷ Шеллинг Ф.В. Указ. соч. С. 67.

17. *Федотова С.В.* Время-пространство в «Кормчих звездах» Вяч. Иванова («Порыв и грани») // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 49–68.

18. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1999. 608 с.

19. *Шешнева Т.Н.* Творчество А.К. Толстого в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2007. 23 с.

20. *Шиллер Ф.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1955. 780 с.

III

ЛИКИ
«ЭПОХИ БЕЗВРЕМЕНЬЯ»





МЕТОНИМИЯ У А.С. ПУШКИНА И ПОЭТИЧЕСКАЯ АССОЦИАТИВНОСТЬ А.А. ФЕТА

В.А. Геронимус

*Государственный историко-литературный музей-заповедник А.С. Пушкина
(Захарово-Вяземы)*

Аннотация: Пушкин, литературный наследник XVIII века, века Просвещения, века разума, нередко использует в своих стихах фигуру метонимии (например, сопоставляет бездну и несчастную любовь, холмы Грузии и светлую грусть). Метонимия возникает в параметрах рационалистически окрашенного, ясного мироощущения поэта. Если в создании метафоры велика роль воображения или ассоциации, то метонимия, напротив, подразумевает поэтическую точность в воссоздании реальности. Причем различные явления бытия у Пушкина взаимно согласованы. У Пушкина бытие трагично, но упорядочено-едино.

Фет заимствует у Пушкина принцип соположения мотивов, которые взаимно не связаны сюжетно и логически, однако у Фета бытие разъято на некие самостоятельные звенья (например, хрупкое женское существо и ночь в ее волнующих ужасах).

Символисты – и прежде всего Блок – считают Фета своим предтечей, поскольку намеренный алогизм Фета соответствует представлениям символистов о тайне бытия, об иррациональных стихиях, которые движут миром. Уходя от пушкинской ясности в область иррационального, символисты в то же время чуждаются присущих Фету признаков «разорванного сознания» и сохраняют пушкинские художественные универсалии, устремляясь к истине, добру и красоте.

Ключевые слова: ассоциация, метонимия, метафора, оксюморон, мировое целое.

В лирике Пушкина, литературного наследника XVIII века, нередко присутствует свойственная оному столетию фигура метонимии. Так, например, в бакунинском цикле Пушкина жанр любовной эле-

гии сопровождается пышной трагической космологией; в стихотворении «Разлука», посвященном Бакуниной, поэт упоминает состояние,

Когда в слезах над бездной я проснулся...¹

Нетрудно заметить, что *бездна* как локус логически и сюжетно не связана напрямую с несчастной любовью, однако *бездна* органически мыслима как метонимия неразделенного чувства и страданий юного существа.

В дальнейшем мы увидим у Пушкина вариацию все той же фигуры метонимии: неразделенное чувство и бездна или высокое чувство и географическая возвышенность. «Пушкин был до мелочей бережлив в своем поэтическом хозяйстве. Один стих, эпитет, рифму берег подолгу и умел, наконец, использовать»², – пишет В.Ф. Ходасевич. Владислав Ходасевич указывает на то, что в поэтическом хозяйстве Пушкина ничего не пропадает. Это верно не только текстуально, но и по смыслу (а также по художественной семантике Пушкина). Остается добавить, что Пушкин склонен не просто воспроизводить любимшие ему фигуры речи, но подвергать их все новым художественным переосмыслениям.

Так, в «позднем» стихотворении Пушкина «На холмах Грузии...» (как считается, посвященном Гончаровой) присутствует компонента пейзажной лирики, которая свободна от обязательной смысловой или сюжетной привязки ко всему стихотворению – факту любовной лирики:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла... (3, 158)

Нетрудно заметить, что между Грузией и женским лирическим адресатом нет никакой обязательной логической связи. И более того, мы можем без натяжки предположить, что любовь, личное чувство не обусловлено географически, и в другой местности лирический субъект испытывал бы то же самое чувство, хотя расстояние между

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресение, 1994–1997. Т. 1. С. 155. Все цитаты из Пушкина приводятся по этому же изданию. При цитатах указываются в скобках том и страница.

² Ходасевич В.Ф. О Пушкине. Статьи. М.: Книговек, 2013. С. 31.

ним и ею питает и усиливает мечтательную грусть влюбленного – спутницу элегии.

И все же в стихах отчасти угадывается эффект неожиданности; заключительная строка строфы:

Печаль моя полна тобою... (3, 158)

все же не следует со всей логической необходимостью из предыдущих. Указание на «ты» – путь к разгадке двуединого состояния лирического субъекта: разлука как отрицательный психический факт одновременно побуждает лирического субъекта увериться в своих чувствах, которые лишь окрепли (положительный психический факт и своего рода радостное открытие).

Итак, между лирическим ландшафтом, фигурой оксюморона (просветленная грусть) и стихией любви у Пушкина присутствует та смысловая связь, которая подкрепляется созвучием *Грузии и грусти*. Логически не случайны и *холмы* в их иерархической приподнятости надо всем пустым и суетным. *Холмы и Арагва* свидетельствуют об органической причастности личного чувства к некоему крупному пространственному целому, к единству мира, означенному *мглой* – диффузной стихией, которая, однако, в данном случае ведет не к хаосу, а к гармоническому слиянию воедино всех впечатлений лирического субъекта, к лирически плавной картине бытия.

Лирический текст Пушкина по–своему иллюстрирует то, что сказано в книге «Общая риторика», коллективном труде французских лингвистов. Они утверждают, что если метафора может указывать на поверхностное сходство явлений, то метонимия свидетельствует о едином смысловом поле, в котором сосуществуют явления разного порядка. Тем не менее за отсутствием внешнего сходства между ними угадывается их внутреннее взаимное соответствие. По логике авторов «Общей риторики» его не порождает единое для двух концептов семантическое ядро. «Метафора строится на основе денотативных ядерных сем, входящих в толкование слова. При метонимии используются коннотативные семы, то есть семы смежные, принадлежащие к более обширному целому и входящие в определение этого целого», – пишут авторы «Общей риторики»³. В самом деле, сходство двух концептов, порожденных единой семой, может быть

³ Дюбуа Ж., Пир Ф., Трианон А. и др. Общая риторика. М.: Прогресс, 1986. С. 216.

весьма умозрительным и относительным. Например, черный цвет может внешне сближать ворона и письменный стол (оба черные), меж тем концепты, принадлежащие к единому классу явлений, при внешнем взаимном несходстве могут обнаруживать взаимное соответствие.

Так, у Пушкина любовь соответствует *холмам* и другим составляющим грузинского ночного ландшафта. Любовь и холмы, будучи свободны от визуального сходства, тем не менее взаимосвязаны, поскольку принадлежат к классу возвышенных предметов.

Фет заимствует у Пушкина фигуру метонимии, однако у Фета пушкинской ясности фактически противостоит так называемое «разорванное сознание», за которым угадывается отрицание единства мира.

Внешне – и подчас почти дословно – вторя Пушкину, Фет пишет:

Странное чувство какое-то в несколько дней овладело
Телом моим и душой, целым моим существом:
Радость и светлая грусть, благотворный покой и желанья
Детские, резвые – сам даже понять не могу⁴.

Фет внешне заимствует у Пушкина и фигуру оксюморона (*радость-грусть*) и принцип метонимии. Как у Пушкина, у Фета чувство любви не замкнуто в самодовлеющей ситуативной нише, а скорее послано из космоса. Говорится не о том, что конкретное «ты» внушило такое-то чувство, а о том, что чувство явилось из поэтически трансцендентных (и потому имплицитных) источников, даже если оно внушено конкретным «ты» (которое, впрочем, у Фета никак не акцентируется и даже практически не упоминается – далее по тексту упоминаются лишь анатомические фрагменты или проявления «ты»).

Итак, Фет перенимает у Пушкина представление о причастности личного чувства к мировому целому и представление о своего рода превратностях любви. Однако то, что у Пушкина по смыслу мотивировано иерархической лестницей бытия (*холмы, Арагва, подразумеваемые подножья холмов*) и отчасти даже лирическим сюжетом (разлука, которая по-своему питает – оживляет – любовь), у Фета *странно и непонятно*.

⁴ Фет А.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1937. С. 5. Дальнейшие ссылки на А.А. Фета приводятся по этому же изданию. В скобках указывается страница.

Фет продолжает перелицовывать Пушкина в «странном» ключе...

Всю озираю тебя, всю – от пробора волос
До перекладки пялец, где вольно, легко и уютно,
Складки раздвинув, прильнул маленькой ножки носок.

(5)

Казалось бы, Фет склонен к такому детализированному портрету возлюбленной, который невозможен и у Пушкина; однако на практике, используя речевую фигуру «душа полна тобой», Пушкин свидетельствует об уникальном единстве внутреннего мира влюбленного с таинственным «ты», тогда как Фет воссоздает калейдоскоп ситуативных, предметных и анатомических деталей, в которых местами как бы теряется «ты» (очевидно, это происходит не без авторского намеренья). Любопытно, что *перекладка пялец*, неодоушевленная вещь, как бы привходит у Фета в лирический портрет возлюбленной, который завершается эмпирической частностью (*ножки носок*). Фет отдаленно предвзвешивает аналитизм Филонова и родственные ему явления обэриутской зауми.

Если у Пушкина любовь предстает в единстве с космическим целым, то у Фета она предстает в дробности, *непонятности*, которым вторит и некоторая намеренная неправильность неповторимо частного чувства на контрастном фоне некоего всеобщего поля смыслов и некоего свода общепринятых правил. Поэт пишет:

Как отворялися двери, расслушать я мог, что учитель
Каждый отдельный глагол прятал в отдельный залог:
Он говорил, что любовь есть действие – не состоянье.
Нет, достохвальный мудрец, здесь ты не видишь ни зги.
Я говорю, что любить – состоянье, еще и какое!

(5)

Очевидно, что Фет противопоставляет любовь школярской рутине и поведенческой прагматике. Менее очевидно, что наряду с тайной Фет акцентирует в явлении любви некоторую *неправильность*, благодаря которой личное чувство не только алогично, но и не способно вписаться в единый ход мироздания. Пушкинскому синтезу явлений Фет фактически противопоставляет их несколько деструктивный анализ...

В его параметрах опровергаются теоретические данные грамматики... Им противостоит живое впечатление, факт эмпирического опыта. А.А. Смирнов пишет: «Поэтический индивидуализм Фета от-

стаивает чувственно-телесное от его небесных атрибутов, предполагая волевое вмешательство в ход вещей, активность творческого воображения»⁵. По логике А.А. Смирнова эмпиризм Фета сопряжен с иррациональным началом (родственным *воображению*), поскольку у Фета намеренно распадаются логические скрепы между чувственным и умопостигаемым началом. Жизненный опыт как бы эмансипируется у Фета от тех или иных априорных конструкторов.

Меж тем и Пушкин не вовсе чужд некоторой поэтической игры с логикой и даже поэтических отступлений от нее.

И Гений, [парадоксов] друг (3, 464) –

утверждает Пушкин, сохраняя в своем творчестве фигуру оксюморона.

Грустен и весел, вхожу, ваятель, в твою мастерскую... (3, 416) – пишет поэт («Художнику»). Нетрудно заметить, что одновременность мажора и минора (позволим себе музыкальные термины) у Пушкина носит инвариантный характер. При всем том, у Пушкина сюжетно и по смыслу разъясняется двоякое состояние лирического субъекта. Бродя по мастерской скульптора и осматривая его произведения, лирический субъект попутно сетует:

Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров –
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет...

(3, 416)

Итак, восхищение прекрасным у Пушкина сопровождается горечью утраты, и сам скульптурный ряд – это в известном смысле ряд прекрасных, но застывших, как бы мертвых анатомических форм (не случайно поэт подчеркивает *молчание статуй*, которое, казалось бы, самоочевидно):

Тут Аполлон – идеал, там Ниобея – печаль...

(3, 416)

У Пушкина оксюморон опять-таки по смыслу мотивирован. Перед читателем являются отчетливо разные по эмоциональной окраске и тем не менее ситуативно взаимосвязанные фигуры сюжета.

⁵ Смирнов А.А. Романтическая ассоциативность в лирике А.А. Фета // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета. Сборник научных трудов. Курск: Издательство Курского Государственного педагогического университета. 1992. С. 113.

Остается добавить, что всякая метафора – попытка отыскать сходство в различных явлениях – требует художественной фантазии, тогда как метонимия, спутница Пушкина, напротив, требует логической строгости и стройности. Нет ничего нелогичного или уводящего читателя в мир самодовлеющей фантазии как в факте кончины Дельвига, лицейского друга Пушкина, так и в ясных очертаниях классических скульптур. Оксюморон у Пушкина рождается не столько из иррациональных источников, родственных Фету, сколько, напротив, из логически ясной лирической ситуации, в которой просто присутствуют две полярные составляющие: прекрасное и смерть.

Фет в очередной раз заимствует у Пушкина фигуру оксюморона, но как мы убедимся, художественно толкует ее в иррациональном ключе, более того, устремляется к непонятности:

Ель рукавом мне тропинку завесила.
Ветер. В лесу одному
Шумно, и жутко, и грустно, и весело –
Я ничего не пойму. (239)

Примечательно, что различные этимологические формы *непонятности, непонимания* у Фета носят инвариантный характер. В самом деле, если у Пушкина *грусть* и *веселье* происходят из разных источников и тем самым сохраняют непротиворечивую логическую мотивацию, то у Фета угадывается один источник двух полярных состояний: это неприятный лес, который, с одной стороны, отпугивает лирического субъекта, а с другой – освобождает его от житейской рутины, уводит в иное, в неизвестное.

И если Пушкин все-таки разъясняет читателю изображаемую ситуацию, сохраняя в ней признаки оксюморона, а значит, умеренное присутствие иррационального начала, то Фет, если так можно выразиться, намеренно запутывает лирический сюжет:

Чу, там вдали неожиданно слышится
Тонко зывающий рог.

Сладостен зов мне глашатая медного!
Мертвые что мне листы!
Кажется, издали странника бедного
Нежно приветствуешь ты. (240)

Казалось бы, наречный эпитет «нежно» указывает на сладкое свиданье, но, с другой стороны, *рог* – охотничий атрибут, и непонятно, почему *нежности* сопутствует *медь* рога с его воинственной окраской. Однако, судя по изначально противоречивому состоянию лирического субъекта (не *грусть* и *веселье*, как у Пушкина, а скорее, *грусть* – *веселье* через подразумеваемый – возможный – дефис), непонятность лирической развязки является составляющей авторского замысла. Да и развязка как таковая у Фета отсутствует: мы не знаем, встретил ли путник то, что ему чудится или слышится в глухом лесу. Из стихотворения мы не узнаем также того, реален ли *медный глашатай* или он – плод воображения поэта.

Мы убеждаемся, что Фет по существу уходит от пушкинской метонимии, спутницы смысловой ясности, но регулярно заимствует у Пушкина оксюморон. Исходно пушкинский оксюморон, лишаясь у Фета смысловых мотиваций, уводит Фета от пушкинской ясности в область невыразимого, художественно открытую Жуковским и предвещающую символистов с их иррационализмом.

И все же решающей фигурой поэтической речи, в которой видна и преемственность Фета по отношению к Пушкину, и отталкивание Фета от Пушкина, является не оксюморон, а метонимия (которую Фет намеренно разрушает). Она родственна – не метафорическому – параллелизму человека и природы, знакомому нам по любовной лирике Пушкина; так, в «Зимнем утре» Пушкина читаем:

Навстречу утренней Аворы
Звездой севера явись! (3, 183)

Скрытый элемент хиазма или словесного подхвата в обращении лирического субъекта к красавице свидетельствует о поэтическом родстве (но, разумеется, не о визуальном сходстве, не о метафорическом тождестве) красавицы и звезды. Перед нами классическая метонимия – смежность возлюбленной, северной красавицы и северного ландшафта.

Фет в своей любовной лирике узнаваемо заимствует у Пушкина параллелизм человека и природы – фигуру метонимии, – однако у Фета (исходно пушкинской) гармонии возлюбленной с ее фоном латентно и узнаваемо противостоит их по существу дисгармоничный контрапункт.

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало... (170) –

пишет Фет; однако у него нет такого соответствия возлюбленной солнцу, которое бы реально вторило взаимоотношениям *северной красавицы* и *северной звезды* у Пушкина. В терминологии А.Ф. Лосева пушкинский параллелизм звезды и красавицы подходит под определение символа: «Для символа, как его понимают все культурные языки, необходима такая идея, которая не имела бы ничего общего с непосредственным содержанием символа»⁶. В самом деле, *красавица* не есть небесное тело, более того, она внешне не похожа на звезду как на конкретный астрономический объект. В то же время ей присуща та космическая целостность и тот возвышенный строй чувств, которые мотивируют пушкинский параллелизм красавицы и звезды.

У Пушкина – вполне по А.Ф. Лосеву – утренняя Аврора становится символом возлюбленной; А.Ф. Лосев настаивает на внешнем различии и внутреннем единстве означаемого и означающего в структуре символа. Меж тем мы не можем без натяжки – и с той же ясностью – утверждать, будто у Фета *солнце* – символ возлюбленной, хотя бы уже потому, что возлюбленной у Фета присуще неведение о солнце, некоторая чуждость событию утра, которая преодолевается лишь речевой интенцией влюбленного.

Более того, из текста Фета выясняется, что она лишь своего рода одушевленный предлог, пассивный слушатель, нужный для рассказа о природе, который имеет логически самостоятельное значение на фоне любви, которая остается факультативным мотивом у Фета. Интенция лирического субъекта заключается в том, чтобы рассказать преимущественно о природе:

Рассказать, что лес проснулся
Весь проснулся, веткой каждой... (170)

Анафорические фигуры у Фета и родственные им лексемы «каждый» («каждая»), «весь» в принципе способствуют объединению множества веток и деревьев в единый лес. Однако, во-первых, у Фета целое все-таки складывается из малых фрагментов – буквально из *веток*, – и в этом смысле целое все-таки дробится на части, тогда как у Пушкина мир леса стихийно однороден:

Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет... (3, 183)

⁶ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Русский мир, 2014. С. 67.

У Пушкина (несмотря на *ель*, которая по цвету и густоте кроны скорее обособлена от леса, нежели дана как его часть) природное целое не дробится на отдельные составляющие, а у Фета присутствует семантика калейдоскопа. Во-вторых, лес, который *проснулся* у Фета, в потенциале предстает как живое существо, заведомо не равное лирическому «ты». Лирическое «я» выступает как вестник, явившийся из мира, в немалой степени инородного возлюбленной.

Рассказать в авторском контексте Фета – значит, эмоционально просветить, внести нечто новое в сердечный опыт лирического адресата. А значит, по умолчанию подразумевается, что она – «ты» – пребывает в неведении и, более того, исходно не причастна к утру как космическому событию. У Пушкина, казалось бы, является такая лирическая ситуация, которая напрямую предваряет Фета, а затем воспроизводится у него: он поздравляет ее с приходом чудесного дня и как творческая личность пробуждает в ней жизненные силы. Тем не менее у Пушкина присутствует тот параллелизм человека и природы, который как раз исключает непричастность красавицы к ходу мироздания.

И едва ли различия Пушкина и Фета исчерпываются лишь различием языковых приемов (параллелизм у Пушкина и скрытая антитеза – у Фета). Различие языковых тропов у двух поэтов, очевидно, берет свое начало в ментальном поле. У Пушкина принципиально даже не то, знает ли она о приходе утра (она «дремлет» и в принципе может даже не знать, что происходит), ведь она изначально принадлежит *усадебному космосу*, тогда как у Фета даже радостную весть – утро пришло – сопровождает трагическая раздробленность мира, родственная намеренной поэтической случайности. И если у Пушкина мир поэтически упорядочен, то у Фета голос лирического субъекта является словно ниоткуда.

Симптоматично, что у Фета семантически невозможна фигура уподобления возлюбленной небесному телу, поскольку природа у Фета внутренне противопоставлена возлюбленной, тогда как у Пушкина усадебный фон, родственник мировому целому, творчески-органично соответствует гамме внутренних состояний красавицы:

Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела (3, 183)

Различия Пушкина и Фета описываются той дефиницией, которую Р.О. Якобсон относит вообще к двум типам языковых интенций:

«1) Комбинация. Любой знак состоит из составляющих знаков и/или встречается только в комбинации с другими знаками. Это означает, что любая языковая единица выступает в качестве контекста для более простых единиц и/или находит свой собственный контекст в составе более сложной языковой единицы. Поэтому любая группировка языковых единиц связывает их в единицу высшего порядка: комбинация и контекстная композиция (*contexture*) являются двумя сторонами одной и той же операции.

2) Селекция. Выбор между альтернативами предполагает возможность замены одной альтернативы на другую, эквивалентную первой в одном отношении и отличную от нее в другом. Тем самым селекция и субституция являются двумя сторонами одной и той же операции»⁷.

Очевидно, что у Пушкина преобладает первый тип языковой интенции, а у Фета второй (при разительном сходстве двух лирических ситуаций). Менее очевидно то, что семиотика усадьбы как источник лирической целостности у Пушкина предполагает, пусть и опосредованно, соотнесение солнца с идеальным началом (причиной мирового целого). И если оно онтологически осмысленно (а не просто изящно и зрелищно эффективно), то и красота опосредованно связывается с любовью – идеальным явлением. У Фета также отсутствует явное противопоставление красоте любви, но не наблюдается и присущих Пушкину художественных универсалий, т.е. онтологических мотиваций лирического жеста. Им противостоит своего рода намеренная бессмыслица, чудесный алогизм. Лирический субъект Фета почти готов отказаться от языка во имя иррациональных звуков, спеша к возлюбленной, он стремится

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, – но только песня зреет. (170)

⁷ Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 114.

Диффузное *всё* у Фета выступает в контекстуальной синонимии с творчески-обаятельным *не знаю чем*.

Так, эстетизм Фета вытесняет пушкинскую калокагатию, представление о единстве красоты и высшей добродетели или представление о единстве любви и космической красоты. У Фета природа и космос величественны, но далеко не всегда связаны с любовью.

Более того, у Фета подчас является некая космическая тайна, которая принципиально недоступна возлюбленной. Так, варьируя пушкинскую фигуру любовной риторики («Но пусть она вас больше не тревожит» – пишет Пушки о любви), Фет по существу демонстрирует жест отрицания:

Я тебе ничего не скажу
И тебя не встревожу ничуть... (112)

Примечательны отрицательные жесты (*не скажу, не встревожу и пр.*) – у Фета они служат имплицитному утверждению: женщина как миниатюрное существо не может ментально вместить космическую огромность; Фет продолжает:

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рошу зайдет,
Раскрываются тихо листы,
И я слышу, как сердце цветет. (113)

В фетовском контексте жизнь сердца, родственная мировому целому, фактически противопоставляется камерной жизни ее и его, оказывается как бы по ту сторону любви в гендерном смысле этого слова. Фет продолжает:

И в большую усталую грудь
Веет влагой ночной... я дрожу.
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу. (113)

Нетрудно заметить, что если в стихотворении Пушкина «На холмах Грузии...» ночной ландшафт является органичной средой мысленного обращения лирического субъекта к возлюбленной, то в стихотворении Фета «Я тебе ничего не скажу...» ночной ландшафт как нечто страшное, таинственное и манящее, служит поводом к фактическому отказу лирического субъекта от высказывания, обращенного к женщине. За строками Фета без натяжки угадывается представление о том, что лирический субъект испытал сильные переживания

рядом с возлюбленной, но не вместе с возлюбленной – у Пушкина такая фигура лирического сюжета немыслима!

Фет заимствует некоторые черты пушкинской сдержанности в изъяснении личного чувства, однако придавая им не пушкинский смысл. Казалось бы, Пушкин почти дословно предваряет Фета, говоря о любви:

Но пусть она вас больше не тревожит... (3, 188)

Однако то, что у Пушкина связывается с личным тактом по отношению к женщине, с любовным альтруизмом, у Фета связывается с нежеланием *тревожить* женщину творческими прозрениями, которые непонятны ей просто в силу ограниченности ее ума (по крайней мере, в лирическом виденье Фета). Поэтому и любовная линия у Фета, связанная с местоимением «ты», выступает в некоем свободном контрапункте с лирической космологией Фета, которая наделеана не свойственной Пушкину самодостаточностью на фоне представления о любви, об отношениях мужчины и женщины.

Фет заимствует у Пушкина своего рода лирический контрапункт изображаемой ситуации – той или иной – и мирового целого. Однако там, где у Пушкина является упорядоченность, гармония и ясность, у Фета возникает дробность, хаотичность и непонятность. Откуда они возникают? что их порождает? В отличие от Пушкина Фет чужд имплицитной посылки «у мира есть смысл», поэтому у Фета мировое целое дробится на эмпирические частности и по существу аннулируется. Фет является поэтом единичного; к эмпирически частным впечатлениям поэта относятся не только *пяльцы* возлюбленной, но ветка ели, которая свешивается над тропинкой и как бы эмансипируется от ели в целом («Ель рукавом мне тропинку завесила...»); женский лирический адресат стихотворения «Я тебе ничего не скажу...» также выступает в эмпирически частном качестве, несмотря на то, что Фет, увлекаясь воссозданием ночной стихии, принципиально избегает не только анатомических или житейских подробностей в живописании женского «ты», но вообще не создает литературного портрета возлюбленной. Тем не менее и она предстает в эмпирически случайном качестве, поскольку заведомо отторгнута от некоей космической тайны, не допущена туда.

Казалось бы, фетовское отношение к женщине не имеет ничего общего с культом Прекрасной Дамы у символистов. Тем удивительнее своеобразный культ Фета у символистов. «Пожалуй, первым, кто

научился у Фета владению музыкой слова, был Константин Бальмонт. Для молодого поколения символистов Фет был кумиром», — пишет Аврил Пайман. Она продолжает: «Для молодого поколения символистов Фет был кумиром. <...> Когда невеста Александра Блока робко сказала своему жениху, что он столь же большой поэт, как Фет, они оба взволнованно почувствовали, что это “было громадно”, “потому что в это время мы ничего не болтали зря”, а “Фет был для нас через каждые два слова”. Именно в фетовском понимании назначения поэта Блок почерпнул идею самосожжения, занимавшую центральное место в его творчестве, и фетовская строка послужила названием одного из последних <его> сборников “За гранью прошлых дней”»⁸.

Почему же эмпирик Фет стал литературным учителем символистов, и прежде всего Блока? Ведь символисты занимались поэтически трансцендентными материями... Тем не менее именно символисты обратились к Фету, поскольку его расщепленный и местами намеренно непонятный поэтический мир, при всем тяготении Фета к натуралистической детали, проникнут началами *иррационализма*, которые по-своему значительно ближе символистам, нежели ясный ум Просвещения, унаследованный Пушкиным от XVIII века. Символисты (стихийно или осознанно) учились у Жуковского невыразимому, черты которого усматривали и в поэзии Фета.

И все же Фет не был в прямом смысле родоначальником символизма. Иррациональное начало поэзии Фета было родственно символизму, но ценностный смысл символизма — прежде всего, блоковского символизма — влек за собой своего рода культ Пушкина. У Пушкина символизм заимствует принцип эстетической условности и узнаваемые за кругом эстетических условностей универсальные поэтические стихии: истинный ум, любовь и красоту.

Список литературы

1. *Бетеа Дэвид*. Воплощение метафоры: Пушкин, жизнь поэта. М.: ОГИ, 2003. 254 [2] с.
2. *Дюбуа Ж., Пир Ф., Трианон А. и др.* Общая риторика. М.: Прогресс, 1986. 391 с.

⁸ *Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, 2002. С.19

3. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Русский мир, 2014. 735 с.

4. *Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, Ланком-книга, 2002. 413 с.

5. *Слонимский А.Л.* Мастерство Пушкина. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. 526 с.

6. *Смирнов А.А.* Романтическая ассоциативность в лирике А.А. Фета // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета. Сборник научных трудов. Курск: Издательство Курского Государственного педагогического университета, 1992. С. 111–123.

7. *Ходасевич В.Ф.* О Пушкине. Статьи. М.: Книговек, 2013. 304 с.

8. *Якобсон Р.О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 110–132.



К ВОПРОСУ О «МУЗЫКАЛЬНОСТИ» ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА А. ФЕТА

А.Г. Грек

Аннотация. Статья посвящена вопросам общей и индивидуальной поэтики А. Фета в аспекте языка и способов выражения «музыкальности». Особенности поэтического языка Фета как предшественника символистов рассматриваются в контексте некоторых фактов его «поэтической» биографии и мировосприятия. Изучением лексического строя и мотивов, отражающих в стихах «Вечерних огней» «звуковой» образ мира, а также грамматических повторов и форм симметрии, которые сообщают текстам поэта высокую степень музыкальности, не ограничиваются задачи лингвистической поэтики в этой области. На примере анализа двух стихотворений автора из третьего выпуска «Вечерних огней» («Соловей и Роза» и «Кукушка») показана роль фонетических повторов, гущений и конфигураций в тексте, принимающих участие – наряду со словесной образностью и грамматикой – в формировании музыкальности поэтического текста.

Ключевые слова: поэтика, лирика, музыка, Фет, музыкальность, «звуковой» образ, «соловьиный» текст, «ку-ку», грамматические повторы, звуковая ткань.

«Музыкальность» поэзии А. Блока, как и других «младших символистов» – А. Белого и Вяч. Иванова, в значительной мере обусловлена влиянием Фета¹. В аспекте информационном и языка / кода об этом напоминает в очерке (или «языковом портрете») «Афанасий

¹ Вяч. Иванов в «Заветах символизма», размышляя о существовании западного влияния на «новейших наших поэтов», подчёркивает мысль о том, что «всё подлинное и жизнеспособное в отечественной поэзии последних полутора десятилетий» глубоко уходит корнями в родную почву; в сфере ритмического слова это влияние связано с именами В. Соловьёва и певца «Вечерних огней», которым предшествует Тютчев – «истинный родоначальник нашего истинного символизма» (Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Т. II. Брюссель, 1974. С. 596–597).

Фет» И.И. Ковтуновой: «Для символистов поэтическим открытием А. Фета явилось отношение к музыке стиха как к особому языку, способному передавать значительную долю поэтического смысла, несущему наиболее сложную информацию, недоступную только слову»².

Песенность, необыкновенная мелодичность, «волшебная музыкальность» – такие характеристики давали стихам Фета современники поэта. «Тончайший критик» Н.Н. Страхов, нередко указывавший Фету на его грамматические недочеты, непонятность отдельных строк и выражений, признавал: по богатству мелодий никто не может сравниться с Фетом; в непонятных, но «бесподобно-певучих» фетовских строках заключена «удивительная прелесть»³. П.И. Чайковский говорил о Фете не только как о «просто поэте», но как о «поэте-музыканте, избегающем даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом»; подобно Бетховену, по словам музыканта, Фету «дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы сильным, но ограниченными пределами слова»⁴.

Особые черты, присущие художественному миру стихов А. Фета, Д.Д. Благой объясняет «исключительной восприимчивостью автора “Вечерних огней” к впечатлениям музыкального ряда, преимущественно к малым, синтетически сливающим в себе слово и музыку, формам песни, романса»⁵. Об исключительной восприимчивости к музыкальным впечатлениям и их роли в творчестве самого Фета свидетельствуют некоторые факты его биографии.

Будучи сыном богатого просвещенного помещика А.Н. Шеншина и Шарлотты Беккер, будущий поэт рос и воспитывался в дворянско-помещичьей среде – и отец полагал музыку «верным средством для молодого человека быть всюду приятным гостем»⁶. Увы, юный Шеншин в своих музыкальных занятиях – фортепьяно и скрипка – не проявил ни должного прилежания, ни успехов; зато игрой других

² Ковтунова И.И. Афанасий Фет // Ковтунова И.И. Очерки по языку русских поэтов. М., Азбуковник. 2003. С. 76.

³ Цит. по: Благой Д.Д. Мир как красота // Фет А. Вечерние огни. М.: Наука, 1979. С. 589.

⁴ Там же. С. 578, 591–592.

⁵ Там же. С. 576.

⁶ Фет А.А. Ранние годы моей жизни (1893). М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1893. С. 30.

или пением весьма и весьма впечатлялся. Позже, в воспоминаниях, Фет напишет о своих поездках вместе с младшей сестрой Наденькой в Волково, к Шеншиным-однофамильцам. Владелец усадьбы и воспитанник юнкерской школы, со слов мемуариста, «в душе был прирожденным музыкантом и по целым часам фантазировал на рояле, которым прекрасно владел»; а одна из его сестер «безукоризненно играла на рояле и читала ноты без всякой подготовки». Вспоминает и поездки к Зыбиным в с. Подбёлевце, где он с «восторгом слушал» игру на фортепьянах Анны Сергеевны, исполнявшей также и романсы; при этом не забывает отметить и то, что в доме Зыбиных он слушал и скрипку, и гитару, и кларнет. Прекрасную музыкальную память отмечает Фет у своей старшей (сводной) сестры Лины (Каролины). Годы учебы в Московском Университете, дружба с А. Григорьевым⁷, кроме многого другого, запомнились Фету увлеченностью и влюбленностью в Алису – Нейрейтер и Бертрама – Ферзинга в опере «Роберт-дьявол», «когда он, бывало, приподняв перегнувшуюся на левой руке его упавшую у часовни в обмороке Алису и высоко занеся правую руку, выражал восторг своей близости к этой безупречной чистоте фразой: “*du zarte Blüme!*” потрясая театр самую низкую нотой своего регистра...»⁸. Память поэта сохранила и прекрасные впечатления от цыганского хора во время посещения Коренной ярмарки близ отцовских Грайворонок, о его «удивительных» примадоннах, особенно одной – «с бархатным и выразительным контральто»⁹. В годы военной службы в отдаленном уголке Херсонской губернии Фет познакомился с семьей Бржесских и их свояченицей Марией Лазич – это знакомство и вспыхнувшая любовь к М. Лазич (Елена Ларина «Воспоминаний») также отразились на музыкальных интересах Фета. Елена, по словам Фета-мемуариста, была «великолепной музыкантшей», прекрасно образованной, литературно и музыкально одаренной – не случайно Ф. Лист, гастролировавший в Одессе и сделавший визит в Елизаветград, посвятил ей «музыкальную фразу необыкновенной красоты», которую она часто играла в присутствии Фета и по его просьбе. По воспоминаниям Фе-

⁷ См.: «Конечно, родители не преминули блеснуть его (Аполлона Григорьева. – А.Г.) действительно прекрасной игрой на рояле». – Указ соч. С. 146.

⁸ Указ. соч. С. 160.

⁹ *Фет А.А.* Мои воспоминания (1848–1889). Ч. I. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1890. С. 21.

та, под влиянием этой музыки и ее виртуозного исполнения Е. Лариной он написал стихотворение «Какие-то носятся звуки...».

С любовью к М. Лазич, рано и трагически погибшей, связан целый ряд других стихотворений Фета. Так как любовь эта была его тайной – «стихи хранили ее особенно строго»¹⁰: имя Марии Лазич ни в одном из них открыто не названо, но к нему отсылает «пронзанность» стихов звуком з¹¹. По наблюдениям Б.Я. Бухштаба, в эту группу стихов входят: «В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты...», «Неотразимый образ», «В благословенный день, когда стремлюсь душою...», «Старые письма», «В тиши и мраке таинственной ночи...», «Alter Ego»¹². К этому списку Т. Венцлова добавляет стихи «Моего тот безумства желал, кто смежал...» и «Роза», отмечая в них роль *м* – первого звука имени возлюбленной и сочетание элементов *л*, *а*, *з*, и *а*, составляющих анаграмму ее фамилии¹³. В.Н. Топоров полагает правомочным расширить список и включить в него стихотворения «О друг, не мучь меня жестоким приговором», «С какою негою желанья...», «Когда читала ты мучительные строки», «Какие-то носятся звуки...», «Сияла ночь...» Не все они автобиографически связаны с Лазич, но для всех характерна схема, формируемая «з-словами»: космическое – она – он – препятствия – встреча¹⁴.

«Музыкальность» поэзии Фета его критиками и читателями часто соотносится с «неясностью» его языка, «неопределенностью», «таинственностью», иррациональностью в восприятии поэтом мира¹⁵. «Свой особый музыкальный лад», по словам Б. Эйхенбаума, есть у каждого фетовского стихотворения. Такого рода индивидуальная музыкальность стиха создается композиционным строем, строфи-

¹⁰ Топоров В.Н. «Скрытое» имя в русской поэзии // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 217.

¹¹ Там же. С. 217–218.

¹² Бухштаб Б.Я. А.А. Фет: Очерк жизни и творчества. Л.: Наука, 1974. С. 28–31.

¹³ Venclova T. The Unstable Equilibrium: Eight Russian Poetic Texts. Yale University, 1985. P. 69.

¹⁴ Ibid. P. 220–221.

¹⁵ Ср.: «Чайковский как бы подсмотрел художественное направление, по которому меня постоянно тянуло <...>. Чайковский тысячу раз прав, так как меня всегда из определённой области слов тянуло в неопределённую область музыки, в которую я уходил, насколько хватало сил моих» (цит. по: *Благой Д.Д.* Мир как красота... С. 578–579).

кой, ритмическим рисунком¹⁶. Способность поэта «воспринимать и передавать гармонию мироздания, «музыку сфер», по наблюдениям И.И. Ковтуновой, связана также с симметричностью и грамматическими повторами в композиции стихотворения¹⁷. Грамматические повторы типа: *Ты очертаньем и дыханьем Весною веешь на меня; За горами, за песками, морями – Вечный край благовонных цветов,* – обнаруживают тенденцию к внутренней рифме и синтаксическому параллелизму (факторами ритмическими) и тем самым заметно повышают степень музыкальности стиха; симметричность и песенность особенно характерны для стихов, построенных по принципу кольцевой композиции – «Я тебе ничего не скажу», «Мелодия» («Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...»), «Сияла ночь...», «Певица» («Уноси мое сердце в звенящую даль...»)¹⁸.

О чувствительности поэта к «звучающему миру»¹⁹ в аспекте языка и образного строя писала А.Д. Григорьева²⁰. В «Вечерних огнях», по ее наблюдениям, этот мир выражают прилагательные–эпитеты, характеризующие звучание: *рыдающие, плачущий* (звук), *болезненный, резкий* (крик), *рассыпчатый* (клич соловья); глаголы и существительные, обозначающие различные проявления человеческой речи, крик птиц, звучание вообще²¹. В этом «звучающем мире» есть *соловей* (*соловушка, соловьяха*), *журавли, кукушка, чибис, синичка, коростель, крикливая цапля, кулик, сыч, ласточки, просто птица* (или *птичка*), *пчела, комар, жук, перепел, синичка*, др. В нем *поют, разливаются, кричат, кличут, свищут, подзывают, хрипло зовут, пи-*

¹⁶ Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Худ. лит-ра, 1969. С. 509, 584.

¹⁷ Ковтунова И.И. Указ. соч. С. 78–80.

¹⁸ Ковтунова И.И. Соотношение и взаимодействие лексики и грамматики в композиционной структуре стиха // Поэтическая грамматика. Т. II. М., Азбуковник, 2013. С. 24–25.

¹⁹ По словам Б.В. Асафьева, поэт, как и музыкант, слышит «звучание мира», которое затем воплощает в стихах и музыке. Ср. сказанное им же о некоторых стихах Блока: «Впечатления от природы, спаянные с человеческими эмоциями и явленные в звучании, достигают выразительности глубоко музыкальной» (см.: *Глебов Игорь (Б.В. Асафьев)*. Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка. Сб. статей / Сост. М. Элик. М.-Л.: Советский композитор, 1972. С. 27).

²⁰ Григорьева А.Д. Слово и образ Фета («Вечерние огни») // Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX–XX вв. М.: Наука, 1985. С. 20–22.

²¹ Примеры этой группы в работе Григорьевой: *рассыпчатый* (крик соловья), *плачущий* (звук), *звучный* (вздохи), *беззвучный* (осень), *резкий* (крик); *петь, пропеть, прокричать, ворковать, шептать, лепетать; греметь, шуметь, звучать; вой, вопль, голос, гул, жуужжанье, клич, разговор, рёв, тишина; загаснут звуки, песнь... возмутила, зажурчат песнопенья и др.*

щат. В этом мире гудят леса, грохочет громов перекличка, овраг гремит, ключ журчит, рог взывает, листья шепчут, волны плещут. Лирический герой Фета слышит *трепетанья* листов, *тревожный ропот* ночных теней, *неясно дошедшую весть*, *летит* фонтана, травы в *рыданьи*, *воплъ*, *зов* молебный, весны, цветов²². В его «звуковом оркестре» есть *медь звуков*, *голосистое пенье*, *буря*, что *Рвёт... и воет* в лесу, *шум* молодого дня, *звучащая тишина*, *вздохи* неба, *хоры*.

Слова *дрожание* и *трепет*, по наблюдениям И.И. Ковтуновой, передают у Фета состояние природы и соответствующее ему состояние души – как и музыка, пение, песня. Ср. *звезды дрожали*, *душа дрожит*; *лист трепетал*, на сердце *трепет*; в груди *дрожала* <...> эта песня одна, Рояль был весь раскрыт, и струны в нем *дрожали*²³. Образы птиц также связаны не только с миром природы, но обозначают чувства и переживания лирического героя: Безобидней всех и проще В общем хоре голосистом, Вольной птицей в вешней роще Раздражал я воздух свистом. *Трели соловья*, *золотое «ку-ку»*, *эта песня*²⁴ звучат в мире, к таинственным первоосновам которого поэт так остро ощущал свою причастность.

Ключевой образ лирики Фета – соловьиное пение. Этой теме Фет посвятил, по словам В.Н. Топорова, «свои лучшие строки с начала своего творческого пути до его конца» и как бы подвел «основной итог ее в русской поэзии в XIX в.»²⁵. Не отмеченными в работе

²² Ср.: *Весны слыша зов единый; Этот цветков обмирающих зов*.

²³ Ковтунова И.И. Язык... С. 82.

²⁴ См. ряд контекстов с этим корнесловом: *песня чудотворная*, *хоры песнопений*, *ночная песнь путника*, *песни кавказских горцев*, *злая песнь*, *упоительная песнь*; *пенье голосистое*.

²⁵ Топоров В.Н. К «соловьиному» тексту русской литературы (XVIII век) // Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. 2. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. II. М.: ЯСК, 2003. В исследовании приводится 14 фетовских контекстов с «соловьиной» темой. Субъектом и деятелем большинства из них выступает соловей (соловьи, соловушко), известный своим искусством пения; встречается и его обозначение как певца (перен.). В качестве главного предиката при нём встречается глагол *петь* или производные (*хочет запеть*); из специальных глаголов, обозначающих технику соловьиного пения (способы звукопроизводства в их восприятии человеком), употребляются: *урчал*, *свистал* (2 р.), *свищет*, *разливается-свищет*, *кликал*. При глаголах *петь* и *свистать* встречаются слова со значением признака: *громче свистал*; *поёт и ярко так и страстно Соловей; робко так не пел он (соловей. – А.Г.); смелей, и слаще, и задорней... свищет соловей* (сюда же – *рассыпчатый клич соловья*). В именных конструкциях со словами *песня/песнь*, *эхо*, *соловей* состав атрибутов традиционен: (*за песнью соловьиной*, *песнь последняя твоя (соловья. – А.Г.)*, *соловьиное эхо*, *трели соловья*. К сожалению, примеров этого типа из Фета нет у Н.А. Кожевниковой и

Топорова оказались лишь стихотворение «Соловей и Роза» (1847 г.) и «Боги Греции» (из Шиллера)²⁶. Стихотворение «Соловей и Роза», опубликованное в сокращенной редакции лишь в III выпуске «Вечерних огней», при всей избыточности красок замечательно во многих отношениях²⁷. Замечательно оно и своей инструментовкой. Фоническая ткань стихотворения содержит «узор» повторов сонорных *p* и *л*, напоминающий пение соловья.

По отношению к опытам Державина и предшествующей Фету поэтической традиции²⁸ стихотворение «Соловей и Роза» воспринимается как «новое в старом». Яркое представление о характере инструментовки в этом стихотворении можно составить, обратившись к анализу нескольких стрóf. В нашем случае это будут вторая строфа III монолога Соловья и две строфы заключительного монолога Розы.

Фоническая структура второй строфы монолога Соловья отличается преобладанием звука *p* (6 *p* / 1 *л*) и его симметричным употреблением в стихах (2/2 и 1/1). См.: *Две звезды горят приветно Нынче, как вчера; Сон подкрадся незаметно... Роза, спать пора!* Звук *p* изображает громко-раскатистый, преодолевающий сопротивление, рокочущий вариант соловьиного пения. Значимость шестикратно повторяемого *p* усилена в четырех случаях соседством с компактным гласным *a*; позицией в значимых частях слова – корне и приставке; положением в рифме (вчера – пора). Образцово компактный *a* (в этой строфе он 5 раз употреблен в ударной позиции)²⁹ в русской поэтической традиции выражает чувство великолепия, мощи, силы и устойчивости³⁰. Таким образом, в фонике строфы лидируют резкий и прерывисто-дрожащий *p* с его высокими формантами и идеально ком-

З.Ю. Петровой в их «Материалах к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Выпуск 1: “Птицы”». (М.: ЯРК, 2000).

²⁶ Ср. контекст из второго стихотворения: *Филомела в роще той грустит.*

²⁷ По словам автора, «...ни в одном из наших молодых произведений с такою ясностью не проявляется направление, по которому постоянно прорывалась наша музыка». Я.П. Полонский, который тоже *когда-то / Любил и пел... соловьём*, публикацию «Соловья и Розы» воспринял восторженно: «Что это за свежая благоуханная поэзия! Какая музыка...». – *Фет А. Вечерние огни.* С. 242, 601.

²⁸ В поэзии Державина часто наблюдается «очевидно сознательная установка и на живое, непосредственное произнесение стихотворения, на звучащую, более того, отмеченно речитируемую речь». – Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. 2. С. 116.

²⁹ Признак компактности гласной усиливается под ударением.

³⁰ *Тарановский К.* Звуковая ткань русского стиха в свете фонологических дистинктивных признаков // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: ЯРК, 2000. С. 349–350.

пактный *a*³¹, формируя ее напряженно-высокую тональность. Подобная инструментовка служит иконическому изображению соловьиного пения.

В первой и третьей строфах заключительного монолога Розы в «игре» *p* и *л* преимущество на стороне звука *л* (4 *л* / 3 *p*): *Я дремлю, но слышит Роза содовая; Ветерок кодышет Сонную меня. <...> Заревые слёзы, Наклоняясь, дью. Пой у сонной розы Про любовь мою!* В пульсации двух фонических начал (*p*–*л*–*л*/*л*–*Р*–*л*/*р*–*л*/– и *р*–*л*/*л*–*л*/*р*/*р*–*л*) ведущим является то, которое выражает «нежность» и тихость–плавность. «Мягкий» контраст двух начал и тональностей, высокой и низкой, создает общий гармонический рисунок.

Музыкальности стихотворения содействуют и грамматические повторы. Хиазм и симметричность их положения в строке и строфе усиливают их «музыкальную» функцию. Несколько примеров: *Эхо ждёт завторить пенью... / Ждёт лесной простор. // Веет ветер над дубровой, / Пышный лист шумит; Ты поёшь, когда дремлю я, / Я цвету, когда ты спишь, / Я горю без поцелуя, / Без ответа ты грустишь <...> Где же песни без стремленья?! / Где же юность без любви? <...> Зацелую тебя, закачаю, / Но боюсь над тобой задремать...*

В III выпуске «Вечерних огней» было опубликовано и небольшое стихотворение Фета «Кукушка»³², в основе которого лежит онома-топозитическая игра: каждая из его строф заканчивается звукоподражанием *ку-ку*, мотивирующим имя птицы в заглавии. Звуковое под-

³¹ В строфе есть и другие компактные – нёбные *d*, *t*, *ч*, а также отчасти компактный *л*. См. о компактных гласных в анализе тембрового материала в партитуре «Amista sole» Александра Кнайфеля – в начале молитвы ко Пресвятой Троице (первая секция): компактные гласные *o*, *e* (в первой и третьей секциях), которые «в совокупности с ударным гласным *a* и несколькими безударными создают торжественно неспешную, светлую, привольную фоническую мелодию, столь близкую настроению этой утренней молитвы», а также в третьей секции, что служит гармоничности целого. Напротив, инструментовка на диффузные гласные текста *Лс* служит противопоставлению, в этом случае «звучание становится менее наполненным, что тонко гармонирует с тембром голосов мальчиков». – Барсова Инна. Поэтика слова и звука в «Amista sole» Александра Кнайфеля // Барсова И. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. С. 186.

³² Написано 17 мая 1886 г. Я. Полонский по поводу этого стихотворения весьма иронически замечал в письме автору: «Хоть убей меня, не постигаю, как может быть “ку-ку!” золотым?». – Цит. по: Фет А. Вечерние огни. С. 719.

ражание крику кукушки не сообщает стихотворению ни свойств поэтичности, ни музыкальности. Но *трикраты* повторяемое *ку-ку* оказывается включенным в «процесс музыкального звучания»³³. Звуко-подражательное *ку-ку* в функции субстантива появляется в строго симметричной позиции – в конце последнего стиха каждой строфы, участвуя и в рифмовке: *со-ку... ку-ку // на ве-ку... ку-ку // тос-ку...ку-ку*. Ритмообразующая и музыкальная функция этого трехкратного повтора налицо.

В отличие от пушкинского «элегического *ку-ку*»³⁴ – в стихотворении Фета – «золотое *ку-ку*». Как звуковой образ весеннего утреннего пейзажа (*Пышные гнутся макушки, Млея в весеннем соку... вот утро*) оно созвучно переживаниям и чувствам лирического героя (*Сердце!... люби же Всё, чем жило на веку*). Некоторое однообразие повтора компенсируется динамичной позицией субъекта: *ку-ку* воспринимается сначала *Где-то, вдали от опушки, Будто бы слышно*; затем *Слышится ближе и ближе*; наконец: *И раздаётся трикраты Ясно и томно*.

Звукокомплекс «*ку-ку*» в фоническом отношении представляет собой удвоение двух диффузных – *к* и *у*. Диффузные, как известно, ассоциируются с чувствами «неполноты, утраты равновесия, слабости, даже страдания»³⁵. Кажется, именно эта окраска издаваемых кукушкой звуков находит прямое обозначение в начале третьей строфы: *Или кто вспомнил утраты, Вешнюю вспомнил тоску?*³⁶

³³ Ср. с замечанием Б. Асафьева (И. Глебова) в связи с музыкальностью образов природы в поэзии Блока: «Конечно, большей частью это как бы явление того или иного образа природы в звуковых символах, но тем характернее именно постоянство “озвучивания” или постижение как состояния и процесса звучания всего, что могло быть не менее ярко выражено в зримом облике вне пребывания в музыке». – Глебов И. (Асафьев Б.В.). Указ. соч. С. 25.

³⁴ См. у Пушкина: ...*бестолковая кукушка, / Самолюбивая болтушка. / Одно куку своё твердит <...> Избавь нас, Боже, / От элегических куку!*

³⁵ *Тарановский К.* Указ. соч. С. 351. По Далю, в народной традиции кукушка, она же зегзица, зозуля, ассоциируется с беззаботной матерью, глупостью, болтовней; её кукованье воспринимается как жалоба на то, что нет своего гнезда или как предзнаменование пожара, горя, голода, срока. Поэтому кукушка – вещает, пророчествует (*Сколько раз кукушка натошак того окукует, столько лет жить*). – *Даль В.* Толковый словарь. М., 1955. Т. II. С. 214.

³⁶ См. тот же мотив у И. Козлова: *То не кукушка в роце тёмной / Кукует рано на заре / – В Путивле плачет Ярославна, / Одна на городской стене* (1825 г.); у Лермонтова упоминается вещая кукушка, повторяющая «свой унылый напев, мерный, как бой часов в готической зале». Стихотворение Фофанова, написанное двумя годами позже фетовского, аккумулирует главные смыслы образа: *И пророчица кукушка*

Фонетическая ткань текста содержит еще несколько примеров такого ряда, не столь очевидных на первый взгляд: *Вешние гнутя макушки* (1.1), *Где-то вдали от опушки* (1.3), *Или кто вспомнил утраты* (3.1). Самая редкая из ударных фонем русского языка – гласная *у* – встречается здесь 6 раз в трехкратном *ку-ку*, 8 раз под ударением в других словах: *гнутя, макушки, соку, опушки, будто утро, веку, тоску* и 4 раза в безударной позиции: *люби, утраты, Вешнюю*. Что касается согласных, то для звуковой ткани стихотворения характерны губные³⁷ и заднеязычные – звуки низкой тональности. См.: *Пышные гнутя макушки... вот утро – люби же Всё, чем жило на веку ... кто вспомнил утраты, Вешнюю вспомнил тоску*. Ощутимость в звуковой ткани текста гласных и согласных низкой тональности не исключает контрастов, звуковых перегруппировок и развития новых лейтмотивных тем, локально звучащих или рассыпанных по всему стихотворению.

Инструментовка, связанная с дрожащим компактным, высоким и резким *р*, как бы исподволь появляется в начале второй строфы: *Сердце! – вот утро*, уступая все же первенство резким *ж* (4), *с* (3) и *з* (1). Однако звуковая ткань строфы содержит также 6 *л* (3 *л* и 3 *л'*) – звука, выражающего мягкость и «нежность». В третьей строфе звук *р* в два раза превышает число *л*, при этом в предпоследней строке (3 *р*) он звучит особенно ярко и настойчиво (*утраты/... раздаётся трикраты*). Семантический оттенок, связанный с мажорно звучащим *р*, контрастен по отношению к темам памяти, утраты и тоски, но воспринимается в соответствии с «весенним» настроением стихотворения и лирического героя. Таким образом, звукопись стихотворения в своих фонетических характеристиках служит не только изобразительности в привычном, образном плане, но и «музыкальности» стиха.

В творчестве одного из любимых композиторов А. Фета³⁸ есть сочинение, где соловей и кукушка встречаются в одном про-

/ С безмятежной тоской, / Точно слёзы сыплет годы, / Сыплет звуки надо мной. – Кожеевникова Н.А., Петрова З.Ю. Указ. соч. С. 85, 136, 306, 338.

³⁷ Губные также усиливают эффект, связанный с диффузностью.

³⁸ О слушании сонат и романсов Бетховена упоминает не один раз сам поэт; он же писал о своей любви к песням Шопена и Шуберта. На отношении Фета к музыке Бетховена сказались его увлечение романтизмом и немецкой идеалистической философией, о чём писал ранее Д.Д. Благой. Кругу чтения поэта в связи с этой проблематикой был также посвящён доклад Л.Л. Пильд на Лотмановских чтениях 2017 г. (Москва, РГГУ).

странстве и в одно время. Это – «Пасторальная симфония» Бетховена³⁹. Если Фет слушал это сочинение Бетховена⁴⁰, то вопрос о влиянии композитора на автора «соловьиного» текста и стихотворения о кукушке требует дополнительного изучения. Пока же есть смысл ограничиться указанием на самый факт «переключки» между сочинением великого немецкого композитора и стихами русского «поэта-музыканта».

Литература

1. Барсова Инна. Поэтика слова и звука в «Amicta sole» Александра Кнайфеля // Барсова И. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007.

2. Благой Д.Д. Мир как красота. (О «Вечерних огнях» А. Фета) // Фет А.А. Вечерние огни. 2-е изд. М.: Наука, 1979. С. 495–635.

3. Бухштаб Б.Я. А.А. Фет: Очерк жизни и творчества. Л.: Наука, 1974. 137 с.

4. Глебов Игорь (Б.В. Асафьев). Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка. Сб. статей. Сост. М. Элик. М.–Л.: Советский композитор, 1972. С. 8–57.

5. Григорьева А.Д. Слово и образ Фета («Вечерние огни») // Григорьева А.Д., Н.Н. Иванова. Язык поэзии XIX–XX вв. М.: Наука, 1985. С. 3–138.

6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: ГИИНС, 1955 (1881). Т. II.

7. Иванов Вячеслав. Собрание сочинений: В 4 т. Т. II. Брюссель, 1974. 851 с.

8. Кириллина Л.В. Природа и искусство в «Пасторальной симфонии» Людвиг ван Бетховена // Fioretti musicali. Материалы научной конференции в честь Инны Алексеевны Барсовой. Науч. Тр. МГК им. П.И. Чайков-

³⁹ В «театре природы» Бетховен собрал ночного соловья (флейта) и дневную кукушку (кларнет) – лесных птиц, и перепела (гобой), который обитает в лугах и полях. В коде «Сцена у ручья» «происходит кристаллизация и идентификация мотивов, которые звучали уже раньше, и в I и II частях симфонии», в том числе мотивов кукушки и соловья. – См. Кириллина Л.В. Природа и искусство в «Пасторальной симфонии» Людвиг ван Бетховена // Fioretti musicali. Материалы научной конференции в честь И.А. Барсовой. Науч. Тр. МГК им. П.И. Чайковского. М.: Научно-изд. Центр «Московская консерватория», 2011. С. 72–73.

⁴⁰ Что не исключается, так как «Пасторальная симфония» впервые была исполнена 22 декабря 1808 года.

ского. М.: Научно-изд. Центр «Московская консерватория». 2011. С. 67–75.

9. *Ковтунова И.И.* Афанасий Фет // Ковтунова И.И. Очерки по языку русских поэтов. М.: Азбуковник, 2003.

10. *Ковтунова И.И.* Соотношение и взаимодействие лексики и грамматики в композиционной структуре стиха // Поэтическая грамматика. Т. II. М.: Азбуковник, 2013. С. 7–28.

11. *Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю.* Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XXвв. Вып. 1: «Птицы». М.: ЯРК, 2000. 476 с.

12. *Тарановский Кирилл.* Звуковая ткань русского стиха в свете фонологических дистинктивных признаков // Тарановский Кирилл. О поэзии и поэтике. М.: ЯРК, 2000.

13. *Топоров В.Н.* «Скрытое» имя в русской поэзии // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987.

14. *Топоров В.Н.* К «соловьиному» тексту русской литературы (XVIII век) // Топоров В.Н. Из истории русской литературы. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. II. Т. II. М.: ЯСК, 2003. С. 264–300.

15. *Фет А.А.* Вечерние огни. 2-е изд. М.: Наука, 1979. 816 с.

16. *Фет А.А.* Мои воспоминания (1848–1889). Ч. I. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1890. 459 с.

17. *Фет А.* Ранние годы моей жизни. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1893. 560 с.

18. *Venclova T.* The Unstable Equilibrium: Eight Russian Poetic Texts. Yale University, 1985.



НА КРАЮ ОНТОЛОГИИ: ЗАМЕТКИ О МЕТАФИЗИКЕ А.А. ФЕТА

М.Я. Вайскопф

Еврейский университет в Иерусалиме

Аннотация: Автором рассматривается связь между философскими затруднениями Афанасия Фета и глубинными загадками его духовной личности. Значительное место уделяется таким волновавшим его вопросам, как соотношение шопенгауэровской мировой воли и ее возможного разумного основания, а также сочетание фатализма и свободы. Предполагаемый атеизм Фета корректируется его пульсирующей верой в некое верховное начало, жестко, но все же попечительно управлявшее его индивидуальной участью. Важную роль в предлагаемой работе играет и занимавшая его тайна внутренней целеустремленности, телеология органической жизни, протовиталистические тенденции поэта (отчасти роднящие его с современной биологией). Одновременно учитывается и то обстоятельство, что те или иные религиозные догмы – наподобие христианско-неоплатонического логоса – Фет привлекал преимущественно в качестве метафорической мотивировки или же чисто вспомогательного материала, приспособленного к потребностям философской полемики. По существу же, наиболее фундаментальной и вместе с тем наиболее личностной проблемой для него оставалась сама ценность бытия, которую он постоянно подвергал сомнениям (доведенным в конце концов до попытки самоубийства).

Ключевые слова: детерминизм, фатум, бессознательное, свобода воли, Толстой, Кант и Шопенгауэр.

Постоянные противоречия, весьма характерные для философских экскурсов Фета, любопытно было бы проследить, в частности, на материале его сбивчивых рассуждений о воле и разуме, пересекавшихся с онтологической проблематикой. Возможно, при более внимательном их рассмотрении мы смогли бы составить и более внятное представление о скрытых истоках его лирики. Чтобы не заво-

дить, однако, филологический текст в дебри абстрактного любо-мудрия, я ограничусь вступлением в тему, иллюстрируя ее немногими образчиками задиристой и дерганой логики Фета-мыслителя, запечатленными преимущественно в его философской полемике с Львом Толстым.

Осенью 1880 года в переписке с ним Толстой, размышляя о добре и зле, говорит, среди прочего, что «разумение есть Бог» и что «одно истинное благо есть наибольший свет разумения». В ответ, в согласии с Кантом, Фет резонно оспаривает сам двусмысленный термин «разумение», предлагая взамен более точный – интеллект, т.е. разум (хотя и опускает кантовское различие между ним и рассудком). Впрочем, продолжает он, сам «корень» интеллекта *«бессознателен и навеки человеку неведом»*; в любом случае, разум этот *«ярко отделен от воли и не имеет с нею ничего общего <...>* Она совершенная дура, да еще по природе злая». Далее его аргументация, хоть и подсказанная Шопенгауэром, становится все более пестрой и путаной. Оказывается, этот разум, возникший, как он только что заявил, из некоего бессознательного начала (имеется в виду шопенгауэровская Воля), есть вместе с тем «только физиологическая функция мозга»: следует избитая, идущая от Ламетри, аналогия с желчью, которую выделяет печень. Функция эта была выработана человеком как защитный инструмент в ходе эволюции, но в познавательном плане пригодна разве что для нашего «мира явлений»; тогда как *«абсолютный центр мира»*, в свою очередь, *«коренится на чем-то другом, на чем все коренится»* (= непознаваемая вещь в себе). Что это, собственно, за «центр», он не поясняет.

Процитированное вкратце рассуждение – увы, всего лишь методологический курьез, типичное умножение сущностей, ибо «из чего-то другого» у Фета мгновенно вырастает целый куст разнородных принципов. Помимо таинственного «абсолютного центра» как непосредственного порождения «корня», этот набор включает в себя одновременно и явно телеологический вектор эволюции, и интеллект как одно из ее орудий, и «злобную дуру»-волю (ранее безнадежно отделенную от него). Правда, этой путанице Фет отчасти обязан был столь почитаемому им Шопенгауэру. Так или иначе, нерешенной у обоих оставалась глубинная проблема: может ли до- и внелогическое продуцировать из себя логику, бессознательное – порождать

сознание, латентно не имея его в себе?¹ Быть может, и сама Воля не такая уж «дура»? Не задаваясь открыто этим вопросом, Фет уклончиво имитирует решение, в тактических видах приспособив его к христианству. В том же послании к Толстому свои доводы он притягивает за уши к Новому Завету как благонамеренному *ultimo ratio*. В конечном счете, внезапно изрекает Фет (хотя и с застенчивыми кантианскими оговорками), «Иоанн был совершенно прав», указывая на «логос Божий как на источник мира видимого – мира явлений и невидимого – силы»².

Но ведь христианский логос – это отнюдь не «бессознательный корень», а высший мироустроительный разум. Значит, в своем источнике разумна и производная от него «дура-воля» (= «сила»), не говоря уже о порожденном ею интеллекте? Другими словами, вовсе не она правит миром: она лишь подчиняется иному, разумному началу. В общем, мысль Фета описывает сумбурную спираль, стилизованную под умозаключение.

Постоянной загадкой, опять-таки, было для него все то же соотношение инстинкта и мысли, воли – и рационального целеполагания. В старости, подытоживая свой многосложный жизненный путь, на котором он, по его словам, пытался планировать каждый шаг³, Фет на собственном примере обнаруживает, однако, «ежеминутное подтверждение истины, что люди руководствуются не разумом, а волей»⁴. Задолго до того он с гордостью писал И.П. Борису: «Мы с Толстым давно поняли, что человек то находит разумным, чего он

¹ Ср.: «Всюду мы находим интеллект как второстепенное, подчиненное, предназначенное только служить целям воли». – *Шопенгауэр Артур*. О воле в природе. Пер. А. Фета. М., 1892. С. 48. К слову сказать, по отношению к воле интеллект в этой формуле явно замещает архаичную трактовку науки как «служанки богословия». Да и сама воля у философа наделяется чисто божественными атрибутами, напоминающими о катехизисе: будучи непостижимой, она все же познается по собственным «представлениям», т.е. явлениям; она вездесуща и неделима во всех своих индивидуациях (ср. трактовку евхаристии), и т.п.

² *Толстой Л.Н.* Переписка с русскими писателями: В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 104–111. (Далее – Переписка..., с соответствующей нумерацией томов.) Курсив во всех цитатах мой. – *МВ*. Графические выделения оригинала переданы разрядкой.

³ Ср. заодно его неприязнь к истории как чисто хронологической преемственности событий: «...Я чувствовал природное отвращение к предметам, не имеющим логической связи». – *Фет А.* Ранние годы моей жизни. М., 1893. С. 171.

⁴ Там же. С. 169.

нутром желает»⁵. Иначе говоря, разум – лишь мотивировка и орудие скрытых бессознательных сил. Нередко цитируется фетовская максима – не слишком, правда, оригинальная – из другого письма к Толстому (февраль 1879 г.): «Я от зачатия до смерти летящая коническая пуля, которая хочет лететь вперед, то есть *ощущает хотение*, стремление всех частиц и может судить и, пожалуй, догадываться, что *ее толкнули*, но из какого орудия <...> Этого она знать не может, не имея никаких данных»⁶. Итак, он не верит в свободу индивидуальной воли, – черта, парадоксально присущая, между прочим, и многим другим сильным и целеустремленным людям.

Для Шопенгауэра мировая Воля безлична и фатальна, ей нет дела до людей с их повседневными горестями и надеждами; а от рока, как в античной трагедии, спастись не дано. Вместе с тем, третируя любую особь, она печется о природе – о ее царствах и видах в целом⁷ (кстати сказать, для самого поэта «природа» нередко синонимична Воле). И все же ее бесчеловечный фатум странным образом выказывает порой признаки личностного божества, равнодушного и к индивидуальной участи своих подданных. Фета к этому неуверенному допущению подвигли одновременно «целесообразность мира и человеческий инстинкт» (которые он толкует с осторожной оглядкой на кантовскую эпистемологию). «Высшая, разумная, по-своему, – для меня непостижимая воля, с непостижимым началом и *самодержавием* – ближе моему человеческому уму...»⁸, – писал он Толстому в феврале 1879 г. А позже, в мае 1880-го, признался: «... Я только все время старался *привести к сознанию ту слепую волю*, которой руководствовался всю жизнь», чтобы найти ее, «так сказать, *разумное оправдание*»⁹. Одновременно та же воля отождествляется у него с судьбой – и неудивительно, что, при всей своей бытовой рассудоч-

⁵ Литературное наследство. Т. 103: В 2 кн. Кн.1: А.А. Фет и его окружение (Далее – ЛН.1). М., 2008. С. 150.

⁶ Переписка... 2. С. 51.

⁷ «Надо смотреть на каждый орган как на выражение универсального, т.е. раз навсегда возникшего, заявления воли, фиксированного стремления, акта воли не индивидуума, а вида. Каждая форма животного есть вызванное обстоятельствами стремление воли к жизни». – Шопенгауэр *Артур*. Указ. соч. С. 34.

⁸ Переписка... 2. С. 51.

⁹ Переписка... 2. С. 92. Текст сохранился лишь частично: Толстой, очевидно, утомленный чуждой ему философской аргументацией и раздраженный упорством Фета, разрезал письмо на книжные закладки. – См. там же, на с. 93, прим. С.А. Розановой.

ности, Фет заметно предрасположен был к суевериям – тоже подобно Шопенгауэру.

В Предисловии к двухтомнику своих воспоминаний, изданных им незадолго до кончины, Фет пытается в философском ключе подытожить опыт оставленной позади жизни – причем не только собственной: «Неужели, спускаясь с первого звена до последнего по непрерывной цепи причинности, она не приносит никакого высшего урока? Не дает ли всякая человеческая жизнь, при внимательном обзоре, наглядного ответа на один из капитальнейших вопросов – о свободе воли?» Заметим, что для Шопенгауэра, который решительно отрицал эту эмпирическую свободу – хотя вслед за Кантом признавал ее в качестве умопостигаемой ценности, – телеологизм в логическом аспекте полностью совпадал с детерминизмом (целевая причина в трактате «О четверном законе достаточного основания», тоже переведенном Фетом).

На склоне лет Фет-мемуарист, в целом оставаясь не то язычником, не то агностиком, уже близок, однако, к тому, чтобы окончательно отождествить судьбу с Промыслом, т.е. фатализм – с кальвинистским Предопределением. «Какова бы ни была личная воля человека, – она бессильна выступить за круг, указанный Провидением», – возглашает он в Предисловии к своим воспоминаниям. Но вышние пути неисповедимы и в лучшем случае постигаются только задним числом. Зато, напоминает поэт, у Гете их отчетливо сознавал Мефистофель, который определял себя как «той силы часть и вид, Что вечно хочет зла и вечно добро творит». На собственной судьбе Фет теперь силится разглядеть запредельный темный поток этой «силы», распознать его светлые истоки, проследить русло.

Там же он переходит к дилемме, неотделимой от темы небесного попечения: «Вопрос этот связан с другим, а именно: *что является почином в природе: разум или воля?*» Иными словами, от «Критики чистого разума» Фет, при некотором посредстве самого Шопенгауэра, эволюционирует к робкой, но оптимистической метафизике. Если человеческий разум лишь подчиняется мировой Воле, то и в ней тоже скрыто мыслящее начало – и по возможности надо его приоткрыть, дотянуть до какой-то рефлексии. Ведь к нему лично, констатирует он в том же Предисловии, судьба в общем отнеслась благожелательно – и сейчас ему остается лишь ретроспективно отследить ее прихотливое покровительство, проглядывавшее, как он полагает, в странной телеологической симметрии:

Теперь, озирая обе половины моей жизни, можно удивляться, что в первой *судьба с каждым шагом лишала меня последовательно* всего, что казалось моим неотъемлемым достоянием. В воспроизводимой мною в настоящее время [второй] половине излагаются, напротив, те *сокровенные пути, которыми судьбе угодно было* привести меня не только к обладанию утраченным именем, но и связанным с ним достоянием до самых изумительных подробностей <...> *Мысль о подчиненности нашей воле другой, высшей, до того мне дорога, что я не знаю духовного наслаждения превыше созерцания ее на жизненном поприще*¹⁰.

Обойдя деликатным молчанием мнимую законность этого «имени и достояния», отметим, что небесное «самодержавие», ранее упомянутое им в письме к Толстому, напрашивается, конечно, на аналогию с самодержавием земным, которому поэт покорствовал куда с большим «наслаждением».

Если некий умысел просвечивает в мировой Воле, быть может, удастся его разгадать и в ее детище-природе? Разве она не мудрее людей? В не напечатанной при жизни автора статье «Что случилось после смерти Анны Карениной в “Русском вестнике”» (1877) Фет говорит: «История человека – непрерывная цепь самых жалких рассуждений, история зверей – чистейшее зеркало безупречной *логики инстинкта*»¹¹. Сегодня, в частности, после этологических исследований Конрада Лоренца с его разноголосым «парламентом инстингов», в эту безупречность верить не приходится; однако наличие у них «логики» сомнений не вызывает. Конечно, в своих протовиталистских наитиях он изначально был совсем не оригинален – да и в собственно философском плане его, так сказать, «биотелеология» выказывала опосредованную зависимость от второй части кантовской «Критики способности суждения» и прямую – от Шопенгауэра. В конце концов, как это часто подчеркивалось, даже дарвиновская теория эволюции – вроде бы чуждая Фету – отнюдь не лишена была имплицитной идеи целеполагания, удручавшей бдительных материалистов. Телеологический вектор в природе – востребованный сегодня многими направлениями естествознания – был настолько важен для Фета, что о нем немало говорилось в его очень позднем автобиографическом рассказе «Вне моды». Наблюдательного героя,

¹⁰ Фет А. Мои воспоминания 1848–1889. Ч. I. М., 1890. С. V–VI

¹¹ Фет А.А. Соч. и письма: В 20 т. Т. 3. СПб., 2006. Т. 3. С. 308.

который, вопреки его гоголевскому имени, наделен был самобытным мышлением и тягой к новизне, завораживает целесообразность движения растений:

... Вот этот побег хмеля так и просится своей спиралью в высоту, а между тем вокруг его нет никакой тычинки или хотя бы куста, за который он мог бы уцепиться. Только аршина на полтора в сторону, да на два от земли свесился засохший куст ольхи; неужели хмель, направляясь в сторону, поймается за этот сук? *Но ведь это может сделать только зрячий*, так как нет никакой причины, не выдавши опоры, к ней тянуться, вопреки естественным условиям роста, да и не видя сука можно сто раз промахнуться, закидывая ус <...> И когда на другой день Афанасий Иванович находил хмель крепко вцепившимся в далекую ветку, Афанасию Ивановичу казалось, что природа ему на радость позволяла на мгновение заглянуть в свою тайну¹².

Практически перед нами те самые загадки вегетативного информационного поля, которые в наши дни изучает т.н. нейробиология растений¹³. Не меньше интригуют героя почти осмысленные реакции насекомых: «Откуда такое целесообразное поведение? Где его источник? Если ответить: в п о б у ж д е н и и, то сочтут отвечающего тупоумным; но скажите то же слово по-латыни: в и н с т и н к т е, – и все довольны, хотя оно только значит: не знаю»¹⁴.

Как видим, автор отвергает даже близкий ему ранее термин «инстинкт» – и здесь его любознательность упирается, конечно, в базовую апорию психофизиологического параллелизма. Напрямую он нигде ее не затрагивал, но, вероятно, как-то считался с нею, поскольку в самой лирике Фета, в ее субъектно-объектных отношениях

¹² По поводу позднего стихотворения «Я рад, когда с земного лона...» см. указания Бухштаба на связь этой целесообразности у Фета с рассуждениями Шопенгауэра («О воле в природе») – в частности, с целеустремленностью «вьющихся растений»: *Бухштаб Б.Я.* А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974. С. 115–116. У Фета та же целеустремленность носит черты какого-то сокровенного сознания.

¹³ В качестве некоторого дополнения к «зрению» хмеля, подмеченному Фетом, не мешает привести более актуальное наблюдение, сделанное группой тель-авивских ученых в самом конце 2018 года. У цветка медоносной вечерней примулы (*Oenothera drummondii*) они обнаружили способность *слышать* полет приближающихся пчел и реагировать на этот звук усиленным выделением нектара: *The Times of Israel*, 2019, # 8.

¹⁴ *Фет А.А.* Соч. и письма. Т. 20. С. 138–139.

явственно различимы проблески феноменологического подхода, исподволь подготовленного трансцендентальным идеализмом, Шопенгауэром и Гегелем.

В неразрешимой фетовской тяжбе между каузальностью и иррационализмом мы всегда соприкасаемся с тем или иным компромиссом. Сохранив для своих философских досугов проблему соотношения разума и воли, он в остальном разделяет сферы их доминирования – так сказать, на *Wahrheit und Dichtung*. Как известно, теоретически Фет презирал рассудочность в поэзии, хотя на деле она представлена у него достаточно широко¹⁵, особенно в позднем творчестве. Пускай его эпистолярно-философская полемика, как и социально-политическая публицистика, акцентирует пафос логической стройности (которая, однако, в реальности часто была недостижима для его дробной и суматошной мысли) – в фетовской лирике, несмотря на периодические вторжения рассудительности, преобладает все же общеизвестное влечение к контroversальным тайнам ментальной или стихийной жизни, к эмоциональным наплывам, разрывающим любые контуры. Тем не менее и в его стихах неизменно сохранялась та же парадоксальная двойственность – точнейший показ реалий при завораживающей неопределенности их сопряжения – что давно отметил такой блестящий литературовед, как Б.Я. Бухштаб¹⁶.

Но какова, собственно, моральная природа тех незримых сил, которые называются у него то Волей, то Судьбой, то Провидением, то Логосом? Добры они все же или злы? Одна ли это власть или же правдоподобнее выглядит небесное двоевластие? Мы снова не найдем у него твердого решения, и в этой своей метафизической двойственности Фет так же предвещает гностические зигзаги русских символистов, как его поэтिका – их литературные новации. Иногда он подхватывает акосмическую агрессию гностицизма и юдофобского маркионства, которые обличали библейского Создателя в бездарности и жестокости. Своему редактору и православному оппоненту, философу Н.Н. Страхову поэт с вызовом пишет в начале 1880 г.: «Знаем мы только, что хороший Бог такой противуречивой пакости творить не станет, следовательно, к творению *жидовскому непричастен* <...> Духовная святость всегда была и есть полное *отвра-*

¹⁵ Ср. во вводной главе набоковского «Дара» пронизательное упоминание о «тайной слабости Фета – рассудочности и подчеркивании антитез».

¹⁶ См. в его вступительном очерке к сборнику Фета «Стихотворения и поэмы», вышедшему в серии «Библиотека поэта». – Л.: Советский писатель, 1986. С. 44.

щение, отрицание от этой вопиющей пакости мира, как же мы хотим видеть в высочайшем нашем идеале – Боге любовь: подтверждение этой пакости»¹⁷. Но всего через несколько строк Фет как ни в чем не бывало превозносит христианскую любовь именно к этой мировой «пакости», на сей раз подкрепляя Евангелие Гегелем¹⁸: «Никто в мире не может лучше выразить великой христианской этики, ее божественного Учителя, как об этом рассказал Гегель в двух словах: люби Бога (идеал) и ближнего (весь мир), как самого себя».

Словом, тут вроде бы проступает обычное манихейско-гностическое двоебожие, взывающее к тенденциозно адаптированному Новому Завету. Однако фетовский антипод злого ветхозаветного Творца – «хороший Бог», практически редуцированный к «христианской этике», – не более чем фикция. Ведь автор сразу же его обезличил, низведя до степени нравственного «идеала», т.е. безжизненной абстракции. Хуже того, как Фет незамедлительно уточнил, весь «идеал, Бог-то – и состоит в прозрении того, что покров Маи [sic] есть мучительная одежда Центавра, которая жжсет весь мир без исключения, а любовь только – сострадание»¹⁹. Ясно, что проклятый «покров» разумнее всего было бы сбросить. Псевдохристианский фетовский гнозис – это гимн смерти, слегка подкрашенный буддистски-шопенгауэровским состраданием на вожделенном пути в ничто. Это и есть мрачная альтернатива ветхозаветному канону: «И увидел Бог все, что Он сотворил, и, вот, хорошо весьма» (Быт. 1: 31). В то же время в ряде других текстов Фет со свойственной ему кон-

¹⁷ Страхова крайне раздражала эта гностическая установка Фета, в которой он винил его учителя Шопенгауэра (любопытно, однако, что при всем своем антисемитизме Страхов пугливо заборматывал юдофобски-еретическую составляющую темы, расхваливая с церковной догмой). Спустя много лет, в начале 1892 г., он писал поэту: «Беда в том, что Шопенгауэр видел в Боге седого старика еврея, а потому никак не хотел ему поклоняться. Но ведь это большое заблуждение. [Что – «это»? Возражение заведомо невяжто. – МВ.] И что же вышло хорошего? Его собственный Бог, в о л я, ужасно похож на того черта, которому гностики приписывали создание мира». – ЛН 2. С. 534.

¹⁸ Вопрос о влиянии онтологии Гегеля на Фета требует специального рассмотрения. К сожалению, Э. Кленин в своей фундаментальной монографии ограничился опосредованными отзвуками гегелевской эстетики в ранний период фетовского творчества (стихотворение «Диана»): *Klenin Emily. The Poetics of Afanasy Fet. Köln, Weimar, Wien. 2002. P. 20–28, 30–31.*

¹⁹ ЛН 2. С. 302.

тroversальностью воспеваает как раз этого Творца и его «жидовское творение».

Этика Фета ничуть не более последовательна. «Всякое благо – только отсутствие зла», – на манер Шопенгауэра (видевшего благо лишь в отсутствии страданий) объявляет он Толстому в апреле 1877 года²⁰. В любом случае здесь просвечивают симптоматически инвертированные Августин и Лейбниц, у которых, как в неоплатонизме, зло есть только отсутствие добра. Зато в своих воспоминаниях Фет, вопреки сказанному – и, естественно, вопреки Писанию, – заявляет: «*Никто не может отличить добро от зла*». Отсюда Фет вытягивает неожиданный, но квазилогичный вывод: «Это обстоятельство [неразличение] и делает необходимым административное и судебное наказание».

Получается, что сами начальники и судьи все же наделены этим несуществующим даром – так сказать, просто в силу своих служебных полномочий? Но нет – автор чистосердечно уточняет: «Что касается до меня, то там, где последствия поступка не выступают со всею своей грубой резкостью, я никогда не умею отличить добра от зла, так как и эти два понятия тоже относительны»²¹. Вероятно, подобное признание, порадовавшее бы К.Г. Юнга, коренится в самых архаичных недрах фетовской личности – однако оно звучит несколько эксцентрично в устах мирового судьи: ведь именно такая способность была базовым условием той самой должности, которую он весьма успешно занимал долгие годы.

В стихотворении 1880 года «Ничтожество» (устаревшее совсем обозначение небытия) взамен этического нигилизма или релятивизма упомянуты упорные, но тщетные попытки лирического героя отыскать все же, познать добро в нашем постылом мире: «И вот всю жизнь с тех пор ошибка за ошибкой *Я все ищу добро и нахожу лишь зло*» («с тех пор» – уже с детских лет) – пока, наконец, поиски не уступают место понурому агностицизму: «Что ж я узнал? Пора узнать, что в мироздании, Куда ни обратись, – вопрос, а не ответ; А я живу, дышу и понял, что в незнании Одно прискорбное, но страшного в нем нет». Как и раньше, здесь звучит довольно откровенная полемика с тем местом из Книги Бытия, где исходной проблемой предстает

²⁰ ЛН 2. С. 56.

²¹ Фет А. Мои воспоминания. Ч. 2. С. 259.

именно *познание добра и зла*; но у Фета оно объявлено на сей раз уже не только невозможным, но и несущественным.

В другой раз, в письме к Толстому, датированном сентябрем того же 1880 г., Фет предлагает, как ему кажется, наиболее надежный, чисто эмпирический моральный критерий: «*Благо – синоним приятного*, и другого блага я вообразить не могу – я не знаю такой благой вещи, которая при известных условиях не превращалась бы во зло. Следовательно, *благо есть понятие крайне относительное и условное*, тогда как лично приятное для лица несомненно». Однако «приятным», а значит, благим для того или иного «лица» может быть что угодно – например, страдания ближнего: есть ведь и такие гедонисты. Предвидя, вероятно, соответствующее возражение, он в том же письме упреждает его сразу двумя различными ответами. Первый гласит: «Поступать против совести так же больно, как лизать горячую сковороду <...> Не навлекай на себя угрызения совести, и Бог тебя простит, т.е. не будет терзать *вечным своим законом совести*»; вторая максима строится на аналогии: «И мне стоит только не делать другому того, что мне неприятно самому».

Первый ответ, указывающий на метафизические колебания автора, восходит к т. н. нравственному богословию, подкрепленному здесь кантовским императивом; второй – помимо прочего, почти дословно совпадает с известным талмудическим речением рабби Гиллеля²², хотя и переиначен на сенсуалистский лад. Практически соединить их, кажется, можно лишь одним незатейливым способом: коль скоро испытывать угрызения совести «неприятно», приятнее будет следовать «вечному закону». Пытаясь втолковать адресату свою невразумительную позицию, Фет погружается в настоящий умственный хаос: «Приятное – такой *мировой закон*, который стоит вне логики и мышления». Значит, «вечный закон совести» тождествен «мировому закону» приятного – или все же сосуществует рядом с ним? Вместо пояснений Фет уходит, вернее, как-то отскакивает в сторону. Без малейшей связи с предыдущей темой он со своей обыч-

²² «Не делай другому того, чего не желаешь себе. В этом вся Тора» (Шаббат 31а). С Талмудом Фет мог опосредованно познакомиться в тот период своей военной службы, протекавшей в черте оседлости, когда заведовал т.н. кантонистским столом (Фет А. Ранние годы моей жизни. С. 351 и др.). Тем самым он обязан был заниматься и обращением евреев в христианство (в чем, собственно, и состояла цель николаевской затей с евреями-кантонистами). Несомненно, для этого ему приходилось хоть как-то ориентироваться в иудейской традиции, где р. Акива был одним из наиболее почитаемых авторитетов.

ной изнурительной и сбивчивой назидательностью отмечает полное отсутствие «логической связи между проступком и мщением»: вот недавно в Германии сова отомстила мальчику, который разорил ее гнездо, – выцарапала ему глаза без всякой для себя пользы. «Это не логично, – комментирует он, – но вполне законно, потому что вложено природой, а природа божественно права». Следовательно, мщение – это тоже «божественный закон»? Но нет – задолго до того, в письме к Боткину от 12 июля 1858 г., Фет вообще порицает «нелепую теорию возмездия в жизни» и, в частности, в природе. Зачем же тогда нужны суды и наказания, соразмерные преступлению?

«Жизнь есть борьба за существование», повторяет он без устали вслед за Дарвином – как и за Шопенгауэром: «Жить значит пожирать»²³. Раз так, то никакого отношения к моральным ценностям «логика инстинктов» не имеет. А связан ли с ними разум – или «то, на чем он коренится»? Нет, полагает Фет, «Бог сидит в чувстве, и если его там нет, разум его не найдет»²⁴. Но ведь чувство само по себе принадлежит как раз царству злой и прожорливой воли – откуда же взяться в ней Богу и «вечному закону совести»?

В поведенческом плане эти жесткие сентенции у него всегда подправлены были, однако, рационально упорядоченной филантропией, продиктованной твердым сознанием социальной ответственности, всегда свойственным Фету. Но его умозрительная этика вязнет в вымученной и заемной софистике²⁵. Как бы то ни было, он тяготеет к принципиальному отказу от исходной нравственной дихотомии, заповеданной Ветхим Заветом. В 1884-м, еще за два года до публикации ницшевского «По ту сторону добра и зла», в стихотворении «Добро и зло», которое он вместе с «Ничтожеством» включит в «Вечерние огни», поэт возгласил:

Не лжива юная отвага:

²³ Письма: Толстому от 17 июля 1879 г. (Переписка... 2: 73); Н. Страхову от 12 июля 1879 г. – ЛН 2. С. 284; Я.П. Полонскому от 24 декабря 1890 г. – ЛН 2. С. 284; Статья «Фамусов и Молчалин. Кое-что о нашем дворянстве», 1885. – *Фет А.А. Соч. и письма*. Т. 3. С. 319. (Публикация вышла анонимно, авторство Фета установил М.Д. Эльзон: Там же. С. 503.)

²⁴ Письмо к Толстому от 3 августа 1877 г. – Переписка... 2. С. 30.

²⁵ См. в его послесловии к собственному переводу из Шопенгауэра: «Вкусив на опыте от древа познания добра и зла во внешнем мире, человек путем внутреннего опыта познает это добро и зло в своей душе» (следует проекция внутреннего опыта вовне). – Русское обозрение. 1901. Вып. 1. С. 275. Этот чрезвычайно занимательный материал нуждается, однако, в самом подробном анализе.

Согнись над роковым трудом —
И мир свои раскроет блага;
Но быть не мысли божеством.

И даже в час отдохновенья,
Подъемля потное чело,
Не бойся горького сомненья
И различай добро и зло.

Но если на крылах гордыни
Познать желаешь ты как бог,
Не заноси же в мир святыни
Своих невольничьих тревог.

Пари всезрящий и всеильный,
И с незапятнанных высот
Добро и зло, как прах могильный,
В толпы людские отпадет.

Текст представляет собой как бы двухчастный ответ именно на те строки Книги Бытия (3: 4–5), где змей убеждает Еву отвесть плоды от древа познания добра и зла: ибо «знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло». Вспомним, что для Адама карой за нарушение запрета стал как раз скорбный и тяжкий труд: «В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься <...> И сказал Господь Бог: вот, Адам стал, как один из Нас, зная добро и зло <...> И выслал его Господь Бог из сада Едемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят» (3:19, 22–23). Над этим «роковым» земледельческим трудом в поте лица своего («потное чело») и склоняется у Фета человек, такой ценой все же познавший добро (не в пример герою «Ничтожества», везде находившему «лишь зло»). Однако последние две строфы полностью обесмысливают эту бинарную оппозицию, ибо она потребна, оказывается, лишь для подневольной земной жизни, — тогда как герой в экстазе воспаряет над ней на крылах чуть ли не люциферианской «гордыни».

Согласно Библии, само знание добра и зла есть прерогатива «богов» («как один из Нас»). Но здесь, на высотах «святыни», фундаментальная этическая оппозиция для Фета упраздняется пред лицом амбивалентного всеединства, сливающего божественное начало с

демоническим. Ведь горний «мир святыни» запределен по отношению к добру и злу – а смертью, «прахом могильным» на сей раз предстает само их земное различие²⁶. У Шопенгауэра, впрочем, нравственные дихотомии фатальны и потому нерелевантны, зато «абсолютное добро, *summum bonum*» – это, в идеале, «полное самоуничтожение и отрицание воли»²⁷.

Так или иначе, в разгуле всей этой почти шизофренической полифонии сквозным у Фета остается вопрос о принятии или отрицании мира. Что такое наша земная жизнь: благо, как сказано в книге Бытия, или же суетная круговерть постылых явлений, о которой говорится в другой, любимой им (как и Толстым) библейской книге, – Екклесиасте? Десятого сентября 1879 г. в письме к Страхову он сварливо полемизирует с Евангелием, возвещавшим отречение от житейских забот: «Не печитесь! – прекрасно! Но тем не менее сей рожь и пшеницу с осени, готовь корм скоту и даже с 6 лет учи грамоте сына, чтобы видеть в 36 лет необычайно тупого скота»²⁸. Впору процитировать здесь и его послание Я.П. Полонскому: «В глубине души я до последнего издыхания, зная по опыту и по Шопенгауэру, что жизнь есть мерзость, все-таки буду жить с надеждой, что вот-вот счастье помажет меня по губам»²⁹. Выбор позиции зависит у него от ситуации и настроения – сплошь и рядом не самого бодрого.

С воодушевлением рисуя в переписке с Толстым свои животворно-хозяйственные труды, Фет-землевладелец вполне явственно стилизовал их под библейский Шестоднев, – и описание их наделял радостно-горделивым рефреном «хорошо». С другой стороны, подразумеваемой им Неделе творения он симметрически противопоставлял ее христиански-аскетическую альтернативу, которую трактовал то

²⁶ Для эпохи символизма весьма показателен отважный комментарий Никольского, педалирующий гностическую подоплеку фетовских стихов, где критик сумел распознать специфическое «изобличение древнего искусителя» – библейского змея (все же напрямую не упомянутого у Фета). Согласно этой колоритной экзегезе – наглядно контрастирующей с Быт. 3: 22, – змее «солгал: божественное познание не включает в себя добра и зла: добро и зло знает только наша земная воля, которая была изгнана в мир из блаженства умозрения». Красоте же неведомы моральные антитезы. – *Никольский Б.В.* Основные элементы лирики Фета // Фет А.А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Т. 1. СПб., 1912. С. 42–44.

²⁷ *Шопенгауэр Артур.* Мир как воля и представление. Пер. А. Фета. СПб., [1894]. С. 378. О предопределенности добра и зла в человеческом характере – там же. С. 142.

²⁸ ЛН 2. С. 291.

²⁹ ЛН 2. С. 791.

одобрительно, то враждебно: «Отрицать реальную жизнь можно в идее, а на деле вместе с Симеоном Столпником можно *отрицать ее семь дней*, а затем смерть прекратит отрицание»³⁰.

Подобные колебания очень долго не покидают его, и в 1880-м он пишет Страхову: «Жизни я отрицать не стану, я слишком люблю прекрасную природу; но смерти, небытия не боюсь. Хотя сейчас, ибо я знаю, что я не более как явление и что время у меня в мозгу, с потуханием которого тухнет время»³¹. Здесь бесстрашие обусловлено эпистемологией Канта, а вернее, производным от нее учением Шопенгауэра. Однако в другом, несколько более раннем письме – к Толстому – Фет радикализирует свою негативистскую позицию без всякой оглядки и на «прекрасную природу», и на утешительную философию: «*Страшно только бытие, а не его отрицание*». Точно то же библейское определение – «хорошо», – которое он прилагал к производительному труду, Фет использует и помышляя о том, как умереть: «*Ах, как бы это было хорошо*» (письмо от 16 апреля 1878 г.)³². Измученный болезнью, это «хорошо» он и попытался было воплотить под конец в попытке суицида – суицида, прерванного самой смертью.

В конце Пятикнижия Моисей возглашает своему народу на пороге Земли обетованной: «Вот, я сегодня предложил тебе жизнь и добро, смерть и зло... Избери жизнь...» (Втор. 30: 15, 19). Судя по всему, Фет-мыслитель заблудился в поисках этого выбора.

Список литературы

1. *Бухштаб Б.Я.* А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л.: Наука, 1974. 137 с.
2. *Вайскоф М.* «Цветочные спирали»: Недовоплощенность как конструктивный принцип в поэзии А. Фета // *Филологические науки*, 2019. № 2. С. 51–61.
3. *Литературное наследство*. Т. 103. А.А. Фет и его окружение: В 2 кн. Кн. 1. М., 2008; Кн. 2. М., 2011.

³⁰ Переписка... С. 73.

³¹ ЛН 2. С. 364.

³² Переписка... С. 22. Подробнее: *Вайскоф М.* «Цветочные спирали»: Недовоплощенность как конструктивный принцип в поэзии Афанасия Фета // *Филологические науки*. 2019. № 2. С. 51–61.

4. *Никольский Б.В.* Основные элементы лирики Фета // Фет А.А. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1. СПб.: Изд-е Т-ва А.Ф. Маркса, 1912. С. 24–54.
5. *Толстой Л.Н.* Переписка с русскими писателями: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1978. 479 с.
6. *Фет А.* Мои воспоминания 1848–1889. Ч. I–II. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1890.
7. Фет А.А. Послесловие к переводу Шопенгауэра / Публикация Н. Черногубова // Русское обозрение. 1901. Вып. 1.
8. *Фет А.А.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1986. (Серия «Библиотека поэта»). 750 с.
9. *Фет А.* Ранние годы моей жизни. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1893. 560 с.
10. *Фет А.А.* Соч. и письма: В 20 т. Т. 3. СПб.: Фолио-Пресс, 2006. 521 с.
11. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление / Пер. А. Фета. СПб.: Тип. А.И. Мамонтова, [1892]. 504 с.
12. *Шопенгауэр А.* О воле в природе / Пер. А. Фета. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1892. 133 с.
13. *Klein Emily.* The Poetics of Afanasy Fet. Köln, Weimar, Wien. 2002. 409 p.



МОТИВ ЛЮБВИ К «МЕРТВОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ» В ЛИРИКЕ С.Я. НАДСОНА

Л.П. Безменова

Аннотация: Автором предлагается анализ одного из аспектов любовной лирики С.Я. Надсона, связанного в первую очередь с «несобраным циклом» автобиографических стихотворений, посвященных рано умершей возлюбленной поэта Н.М. Дешевой. Стихи этого цикла отличаются подчеркнутым автобиографизмом («похоронные» мотивы, изображение «портрета» героини), экзальтированной интонацией и разработкой темы памяти. Данный цикл строится на одном из мотивов романтической лирики – «любви к мертвой возлюбленной». Надсон обращается к редкому для отечественной лирики аспекту этой темы – эстетизации смерти в образе умершей девушки посредством пластической образности (К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин). В русской романтической лирике эта тенденция осталась почти неразработанной, и Надсон во многом завершил ее, не переступая ту грань, которая отделяла его от декадентских решений темы «любви к мертвой возлюбленной» (например, у К.Д. Бальмонта). В рамках этого «сюжета» поэт обращается к мотиву «молитвы о деде», молясь, в отличие от своих предшественников (Ф.А. Туманский, Н.М. Языков, М.Ю. Лермонтов), не за здравие своей любимой, а за упокой ее души.

Ключевые слова: любовная лирика С.Я. Надсона, романтическая поэзия, «похоронные» мотивы, пластическая образность, «молитва о деде», тема памяти.

Центром любовной лирики С.Я. Надсона, которая является малоизученной, стал «несобраный цикл» автобиографических стихотворений, посвященных Наталье Михайловне Дешевой. Как отмечал А.А. Царевский, «только раз такая (возвышенная. – Л.Б.) любовь осенила душу Надсона, но зато уже во всю жизнь и освещала и со-

гревала эту душу, отрадным маяком блестела поэту на всем его жизненном пути, даже и долго спустя после смерти Н.М.Д.»¹. Атрибутировать ей все любовные стихи Надсона, конечно, невозможно. За исключением десятка ранних стихотворений с посвящением Н.М.Д., никаких указаний на этот счет поэт не оставил, и приметой связанных с ее именем стихотворений является лишь их подчеркнутый автобиографизм («похоронные» мотивы, изображение «портрета» Наташи), очень личные интонации и тема памяти («Да, это было все...», «О любви твоей...», «За что?», «Стряхнув угар...» и др.).

Знакомство Натальи Дешевой и Надсона продолжалось немногим более одного года – с декабря 1877 по март 1879 года, когда она неожиданно умерла от скоротечной чахотки. На момент знакомства Надсону исполнилось 15 лет, и, хотя он рано повзрослел, чувство его вряд ли успело созреть. Об этом есть прямое признание поэта, сделанное через год после смерти Натальи в дневнике: «Какие же, в самом деле, были мои отношения к Наташе? Я не был в нее влюблен, но я любил ее так, как и не подозревал, что могу любить. Я любил в ней сестру, любил чистую и безгрешную девушку, любил идеал свой. Я знаю, что другой Наташи я не встречу!» (10 июня 1880 г.)².

Из дневников Надсона мы узнаем, что до встречи с Натальей Дешевой он был чрезвычайно влюбчив. Возможно, его многочисленные кратковременные влюбленности, а также непростое детство, жизнь в чужой семье способствовали накоплению эмоциональной зрелости и определенного сердечного опыта. Дневниковые записи рисуют человека, *готового* к серьезному и глубокому чувству, но как минимум в ранних стихах, 1879 года, оно предстаёт пока еще экзальтированным, по-юношески сверхэмоциональным, *литературным*. В литературоведческом аспекте особенностью этой любви является то, что ряд стихотворений, написанных Надсоном при жизни Натальи Дешевой, весьма незначителен, его можно назвать даже пробой пера. Основная часть любовной лирики «дешевовского цикла» имеет четкую дату – 14 марта 1879 года. Именно в этот день, следующий день после смерти девушки, Надсон написал стихотворение «Над свежей могилой (Памяти Н.М.Д.)»:

¹ Царевский А.А. С.Я. Надсон и его поэзия «мысли и печали». Казань: Типо-лит. Ун-та, 1895. С. 69.

² Надсон С.Я. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Пгд.: Т-во А.Ф. Маркс, 1917. С. 168.

Я вновь один – и вновь кругом
 Всё та же ночь и мрак унылый,
 И я в раздумье роковом
 Стою над свежеею могилой:
 Чего мне ждать, к чему мне жить,
 К чему бороться и трудиться:
 Мне больше некого любить,
 Мне больше некому молиться!.. (с. 70).

Заметим, что к любовной лирике оно имеет не прямое отношение и, скорее, сочетает в себе приметы элегии «на смерть», с ее «поэтикой личной утраты» и установкой на «публичность надгробного слова», и «унылой» элегии³. Собственно, тоже в некоторой степени можно сказать и про весь «дешевовский» цикл. Следует отметить также, что это стихотворение (его начало и конец) является своего рода переложением любимого Надсоном лермонтовского «Демона», точнее, нескольких его строк:

И вновь остался он, надменный,
 Один, как прежде, во вселенной,
 Без упования и любви!

И еще одно – интертекстуальное – наблюдение. Строчка «Мне больше некого любить» неожиданно «проявится» в знаменитом до-революционном романсе Н.А. фон Риттера и Я.Л. Фельдмана «Ямщик, не гони лошадей...», романсе, в котором без труда опознаются надсоновские интонации, без их гражданского пафоса, конечно.

Именно с 14 марта 1879 года – в поэзии Надсона вступает в свои права *память* и начинается создаваться «цикл» *посмертных*, посвященных умершей возлюбленной стихотворений, «цикл-венки», как определяет его О.В. Зырянов. Традиция эта в русской поэзии связана прежде всего с именами В.А. Жуковского и А.С. Пушкина, а из современников Надсона – с А.А. Фетом, хотя и в доромантический период были созданы лирические шедевры этой тематики, например «На смерть Екатерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившую» и «Ласточка» (1794) Г.Р. Державина⁴. В XVIII веке было

³ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода: Типология, история, поэтика. Автореферат. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2013. 42 с.

⁴ Илюшин А.А. Русское стихосложение. М., 2004. С. 193–198; Зырянов О.В. Ситуация любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции // Известия Уральского государственного университета. 2000. № 17. С. 59–60.

написано и первое стихотворение, в котором развивается, хотя еще условно, сюжетная ситуация «любви к мертвой возлюбленной»⁵ – «Элегия II» («Кто толь бедному подаст помощи мне руку?», 1735) В.К. Третьяковского.

Вторая тетрадь юношеского дневника Надсона заканчивается скорбной записью: «Я не умер, к несчастью, но она, наше солнышко, наша светлая звездочка, погасла... закатилась... пропала в той темноте, страшной и неразгаданной, которую мы зовем смертью. Господи, упокой ее душу». Далее он добавляет: «У меня есть талант, в этом я, наконец, убедился – и её именем я обещаю не допускать ни одного фальшивого и неискреннего звука в моих песнях, ни одного подкупного слова...»⁶. Эти два лейтмотива – скорбь по любимой и правда выражаемых в стихах чувств – будут проходить через всю любовную лирику Надсона последующих лет.

Именно Наталье, скрытой за инициалами Н.М.Д., Надсон посвятил свою первую и единственную книгу стихов (четверостишие «Не я пишу – рукой моею...»). Начало создания первой группы стихотворений «лирического контекста» (О.В. Зырянов), связанного с именем Натальи Дешевой, можно датировать точно: 27 мая 1879 года Надсон пишет стихотворение «Два горя (Отрывок)». Затем, по видимому, в течение лета–осени 1879 г. он создает не менее восьми стихотворений, посвященных ее памяти («Наедине», «За что?», «Спи спокойно, моя дорогая...», «Где ты? Ты слышишь ли это рыданье...», «Рыдать? – Но в сердце нет рыданий...», «В тине житейских волнений...», «При жизни любила она украшать...», «В альбом»). После этого прямых посвящений «Н.М.Д.» в стихах Надсона почти не встречается, хотя еще несколько стихотворений могут быть отнесены к «дешевовскому» циклу («Тихо замер последний аккорд над толпой...», «Как белым саваном, покрытая снегами...», «Стройный хор то смолкал, то гремел, как орган...» и др.). Жанровый их состав был определен О.В. Зыряновым: «это и традиционная элегия, и драматизированная сцена, и стихотворная новелла»⁷.

Какие мотивы и образы характерны для этого «цикла»? Сразу скажем, что Надсон отнюдь не идет вослед своим предшественникам

⁵ Муравьева О.С. Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 1991. Вып. 24. С. 17–28; Зырянов О.В. Ситуация любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции. С. 57–74.

⁶ Надсон С.Я. Указ. соч. С. 161–162.

⁷ Зырянов О.В. Указ. соч. С. 71.

– Пушкину, Некрасову, А. Григорьеву, Я. Полонскому, Тютчеву и Фету – в разработке сюжетной ситуации «любви к мертвой возлюбленной». Посвятивший специальную статью данной проблеме О.В. Зырянов, Надсону уделивший лишь небольшой абзац, отмечает, что эталонной для всей русской поэтической традиции следует признать здесь идущую от Пушкина «модель необходимости невозможного». В соответствующих пушкинских стихах выражена мысль «о победе любви над смертью», «силой поэтической мечты» Пушкин стремится «воскресить “возлюбленную тень”, вызвать к жизни ее милый образ», он хочет видеть и осязать возлюбленную «здесь и сейчас»⁸. Надсон, испытывавший серьезные сомнения в вопросах веры, склонялся к отрицанию христианского догмата о воскресении мертвых и скептически был настроен по отношению к возможности встречи с умершей любимой – будь то при его жизни или после его смерти:

О, если б в свиданье я веровать мог,
 О, если б я знал, что над нами
 Царит справедливый, всевидящий бог
 И нашими правит судьбами! <...>
 Она не проснется... она умерла <...> (с. 73).

В этом же стихотворении, «Два горя», его возможная встреча с Натальей описывается именно как фантазия («Мне кажется, что небо / Отверзлось для меня...»). В стихотворении «Где ты? Ты слышишь ли это рыданье...» никто не откликается на «стон» поэта: «Нету ответа...» Наконец, в стихотворении «При жизни любила она украшать...» Надсон колеблется в определении того, что ждет человека «за гробом»: «сон вековой» или «мир благодатно прекрасный».

Своеобразно представлен у Надсона мотив «молитвы о деве», встречавшийся ранее в произведениях Ф.А. Туманского («Благослови, всесильный Боже...»), Н.М. Языкова («Моей лампы одинокой...»), М.Ю. Лермонтова («Я, Матьер Божия, ныне с молитвою...»). В отличие от своих предшественников, Надсон молится не за здоровье своей любимой, а за упокой:

<...> Тихо
 Склоняю я пред образом колена
 И за тебя молюсь... Пусть там, за гробом,

⁸ Там же. С. 64, 74.

Тебя отрадно окружает всё,
Чего ждала ты здесь, в угрюмом мире
Земных страстей, волнений и тревог,
И не могла дожждаться... Спи, родная,
В сырой земле... (с. 79).
Спи спокойно, моя дорогая:
Только в смерти – желанный покой (с. 84).

А в другом стихотворении прямо признается:

Рыдать? – Но в сердце нет рыданий.
Молиться? – Для чего, кому? <...>
Молитва мне не даст забвенья,
Я жду любви, любви земной <...> (с. 86).

С первого же «посмертного» стихотворения о Наталье Дешевой («Два горя») Надсона преследуют картины похорон и образ мертвой возлюбленной:

Улыбка на сжатые губы легла,
Рассыпаны кудри волнами,
Опущены веки, и мрамор чела
Увит полевыми цветами...
Вокруг погребальное пенье звучит,
Вокруг раздаются рыдания,
И только она безмятежно лежит:
Ей чужды тоска и страданья... (с. 72).

Те же мотивы – в стихотворениях «Наедине», «За что?», «Спи спокойно, моя дорогая...».

Даже в позднейшем и отнюдь не любовном стихотворении «По смутным признакам, доступным для немногих...» в портрете второй героини явно угадываются черты Натальи Дешевой, когда-то описанные Надсоном в дневнике и прямо, и посредством лермонтовского стихотворения «Как мальчик кудрявый, резва...». Об этом последнем Надсон записал 10 февраля 1878 года: «Это портрет Наташи. Подробнее и яснее охарактеризовать ее – невозможно, это что-то неуловимое, дивное, странное, но в то же время обаятельно-прекрасное»⁹. За месяц до этого, 10 января, Надсон нарисовал в дневнике детальный портрет своей возлюбленной: «А личико и вообще вся ее стройная фигурка были очень привлекательны. Она не

⁹ Надсон С.Я. Указ. соч. С. 146.

высока, но не низка ростом, *немного пониже меня*. Лицо ее, не круглое, но овальное, поражало своей живостью и прелестным, свежим цветом. Тоненькие брови красиво изогнулись над серыми¹⁰ глазами, опущенными длинными ресницами, нос с чуть-чуть заметным горбиком, *который видишь, только присмотревшись к лицу*, маленькая, полная, красная губы и роскошная русая коса — все это произвело на меня приятное впечатление. На щеках Наташи играл румянец, вызванный морозом, и ослепительно блестели при улыбке два ряда маленьких, белых зубов. Улыбалась она также как-то особенно: улыбка была не только на губах, но точно светом озаряла все черты ее лица и придавала ему еще большую прелесть. Улыбка казалась постоянно лукавою от какой-то неуловимой, особенной манеры язычка, чуть касающегося зубов во время улыбки¹¹.

В стихотворном «цикле» мы не встречаем, конечно, подобного целостного портрета; сохранены, однако, почти все составляющие его детали: «лазурные» («ясные», «чудные») глаза, «густые ресницы» / «стрелки ресниц», «яркие губы», «улыбка светлая играет на устах» / «смех звонкий», русая коса / «волны русые кудрей» / «тяжелые косы», горящие румянцем «щечки». Не задействованы оказались только «нос» и «зубы», как самые, по-видимому, «непоэтические» образы.

Эстетизация смерти в образе умершей девушки посредством пластической образности восходит в русской поэзии, вероятно, к стихотворению К.Н. Батюшкова «Когда в страданиях девица отойдет...» из цикла «Подражания древним» (1821). Батюшков на пять лет опередил здесь Пушкина, автора «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826). Впервые же детализированный портрет умершей возлюбленной находим всё в той же «Элегии II» Третьяковского. В русской романтической лирике эта тенденция осталась почти неразработанной, и Надсон во многом завершил ее, не переступая ту грань, которая отделяла его от декадентских решений темы «любви к мертвой возлюбленной»¹².

Закономерным в этом контексте стало появление в «цикле» мотивного ряда, связанного с духовидением, явлением духа/призрака

¹⁰ В записи от 2 мая 1878 г. Надсон пишет о «голубых» глазах Наташи (там же, с. 149).

¹¹ Там же. С. 128.

¹² См., например, цикл «Dances Macabres» из книги «Будем как Солнце» (1903) К.Д. Бальмонта.

возлюбленной. Вполне традиционный, встречающийся у того же Пушкина¹³, этот образ представлен у Надсона двояко: и как плод поэтического воображения («В альбом», 1879):

Когда в минуты вдохновенья
Твой светлый образ предо мной
Встает, как чудное виденье,
Как сон, навеянный мечтой <...> (с. 88), –

и как явь. В стихотворении «В тине житейских волнений...», например, описан сам момент призывания любимой, ее явление и утешающая «речь»:

Где ты? Откликнись, родная!
И на призыв мой больной
Ты, как бывало, живая
Тихо встаешь предо мной (с. 87).

Надсон не мог смириться со смертью любимой, иногда ему казалось, что он видит ее и разговаривает с ней. В дневнике (запись от 10 июня 1880 г.) он говорит о сумасшествии, об обострившихся до предела нервах, о желании самоубийства, о явлении к нему теней, о спиритизме. Мать Натальи Михайловны, Софья Степановна, устраивала после смерти дочери спиритические сеансы, вызывая ее дух, и, желая обидеть не верящего ей Надсона, говорила, что Наташа не хочет к нему являться¹⁴. Чувства его достигают своей кульминации: «<...> обстоятельство, окончательно добивающее меня, – это скорбь по Наташе, скорбь жгучая, безумная, бесконечная. Я не могу поверить, чтоб она умерла – я нередко жду ее целыя ночи напролет, обманываю себя, говорю себе, что она пришла, разговариваю с ней и разстраиваю нервы до почти нечеловеческой чуткости...»¹⁵.

Начиная с этого 1780 года Надсон всё реже и реже обращается к образу Натальи Михайловны Дешевой; ее место в его стихах и в жизни занимают другие женщины. И только случайные «встречи» с прошлым вновь поднимают бурю в его сердце:

¹³ Муравьева О.С. Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. СПб.: Наука, 1991. Вып. 24. С. 17–28.

¹⁴ Надсон С.Я. Указ. соч. С. 164–166, 169.

¹⁵ Там же. С. 166.

«30 сентября 1882 г. Сейчас я разобрал мои старые дневники, – и снова дрогнуло мое сердце, снова встал предо мною образ Наташи и повеяло прошлым. Господи, что ж это? Все святое уходит, – остается одна проза, одна скука жизни. Сливаешься с толпой, идеал бледнеет, перестает быть необходимым, как воздух, становится чем-то отдельным от жизни, каким-то миражем... А в прошлом – какая святая мгновенья, какая святая любовь! Наташа, Наташа, если б я мог кровью сердца написать тебе этот возглас, я бы написал: приди и спасай! Все струны души зовут к тебе, о, моя дорогая!.. Где ты, где ты? слышишь ли ты меня? К чему любовь?.. Любить кости, труп, съеденный червями? О, жизнь, насмешка над человеком!»¹⁶.

Своеобразным переложением этих мыслей и одновременно прошанием с ушедшей возлюбленной можно считать стихотворение «Для отдыха от бурь и тяжких испытаний...» (1882), нетипичное на фоне рассматриваемой традиции, утверждающей власть любви и памяти над смертью и забвением. В нем звучит боль, боль от того, что «безжалостные годы» стерли «образ дорогой», что жизнь «затушевала» «прекрасные черты, любимые когда-то». Надсон с горечью говорит о «развоплощении» облика любимой, о том, что забываются даже ее «взор» и «голос», но пока еще помнятся чувства и переживания, с ними связанные («ласки» и «смысл речей»). Совершенно безотрадно звучат строки:

Напрасно с временем боролся я любовью,
Напрасно от небес я чуда ожидал
И в ночи жгучих слез, прильнувши к изголовью,
Тебя, угасшую, из гроба призывал!..
Ты не пришла... (с. 180).

Но как когда-то в пушкинском «Я помню чудное мгновенье...», идеал противостоит «закону судьбы» и вновь возрождается:

<...> Но полное забвенье
Мне было не дано, и каждый новый день
Вновь призывал к тебе мое воображенье
И вновь будил тебя, возлюбленная тень! (с. 180).

Надсон словно вспоминает обещание Наталье в посвящении к своему поэтическому сборнику, и его праведное «негодование ко

¹⁶ Там же. С. 185–186.

лжи, торгашеству и пошлости людей» делает ее облик «прекрасней и светлей».

Последний «всплеск» печальных воспоминаний о «былых годах», «любви пережитой» обнаруживаем в стихотворении 1885 года «Всё та же мысль, всё те же порыванья...» и в письме, написанном 29 августа 1886 г. некой корреспондентке по имени Люба: «<...> Несмотря на то, что со смерти ея прошло уже немало лет, меня и теперь глубоко волнует мысль о ней. <...> Знайте только, что Наташа для меня и теперь остается живым существом, лучшим и дорогим другом, с которым я мысленно советуюсь во всех трудных случаях жизни и достойным которого стараюсь быть»¹⁷.

В целом стихотворения Надсона, посвященные Наталье Михайловне Дешевой, можно отнести к проявлению «платонической некрофилии». В статье на данную тему «Некрофильские этюды» А.А. Илюшин пишет: «Облагороженность чисто духовного некрофильства проявляется в его беспримерном бескорыстии. Любя живых, мы чаще всего имеем возможность воспользоваться их взаимностью. А от мертвых таковой дождешься ли?.. Тут свои особые ценности, в системе которых глубочайший и трагический смысл обретает верность. Аксиологически она опять-таки выше, чем, например, обоюдная верность живых любовников, которые зациклены друг на друге, довольны друг другом и никто им больше не желанен. Другое дело верность мертвецу: она героична и аскетична, она есть подвиг отшельничества, одинокого затворничества. Неизменная привязанность к живым не расширяет наших горизонтов и кругозоров; неизменная привязанность к мертвым приоткрывает нам таинственный потусторонний мир»¹⁸.

«Потусторонний мир» Надсону, пожалуй, не приоткрылся. Его стихи об умершей возлюбленной – это рассказ о мучительных переживаниях от потери «чистого идеала» и надежды на «земную» любовь, в них нарисован светлый образ любимой, рассказано о недолгой радости общения с ней.

Феномен любовной лирики Надсона в том, что лейтмотивом ее становится ярко выраженный мотив «целомудрия». Свое отношение к любви поэт афористично декларировал в стихотворении «Только утро любви хорошо: хороши...» (1883). Надсон отрицает такие со-

¹⁷ Надсон С.Я. Указ. соч. С. 563–564.

¹⁸ Илюшин А.А. «Некрофильские этюды» // Комментарии. 1995. № 7. С. 62–80.

ставляющие «идеальной» любви, как страсть, бытовые отношения и вообще любой физический контакт, даже поцелуй. В его стихах с большой психологической тонкостью и достоверностью раскрываются впервые пробудившиеся чувства.

В ряде его произведений любовной тематики плоть противопоставлена духу. В связке «плоть»-«дух» плоть чаще всего носитель греховного и разрушительного начала. Женщина в любовной лирике Надсона превращается в символ – «сестру души», а любовь – в стремление к идеалу. Целомудрие Надсона – это утверждение, что нет ничего среднего между плотью и «идеальной любовью». Создавая спиритуализованный образ любви, Надсон и сам стал символом своего времени, «Дон-Кихотом добра», как он сам себя называл.

«Дешевовский» цикл, несмотря на его субъективность, был особенно любим современниками. С Надсоном Наталью Дешевову оплакивали тысячи молодых людей по всей России. А вместе с нею и свои утраченные мечты и так быстро проходящую юность...

Список литературы

1. *Бальмонт К.Д.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книго-век, 2010. С. 411–425.
2. *Зырянов О.В.* Ситуация любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции // Известия Уральского государственного университета. 2000. № 17. С. 59–60. С. 71.
3. *Илюшин А.А.* «Некрофильские этюды» // Комментарии. 1995. № 7. С. 62–80.
4. *Илюшин А.А.* Русское стихосложение. М.: Высшая школа, 2004. 231 с.
5. *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода: Типология, история, поэтика. Автореферат. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2013. 42 с.
6. *Муравьева О.С.* Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. СПб.: Наука, 1991. Вып. 24. С. 17–28.
7. *Надсон С.Я.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Пгд.: Т-во А.Ф. Маркса, 1917.
8. *Царевский А.А.* С.Я. Надсон и его поэзия «мысли и печали». Казань: Типо-лит. ун-та, 1895. 127 с.



В.П. БУРЕНИН КАК ОППОНЕНТ И ПРЕДТЕЧА ЛИТЕРАТУРНОГО МОДЕРНА

К.А. Баршт

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Аннотация: В статье описывается вклад В.П. Буренина в становление и развитие эстетических принципов Серебряного века. Позиция критика была противоречивой: с одной стороны, он резко критиковал модернизм и выступал в роли «охранителя» классических традиций, с другой – подвергая жесточайшей критике эстетические основы и самый смысл литературно-философских исканий предшествующих периодов русской литературы, подготовил философско-эстетические новации в русской литературе конца XIX века. Показано, как, сосредотачиваясь на критике центрального для середины XIX века жанра «идеологического», или «общественного» романа и развивая модель «цинического реализма», Буренин настаивал на непредвзятом словесном выражении бытийного статуса человека, требуя при этом поиска новых форм. Дается анализ ситуации, при которой, направляя стрелы своей критики против «эстетического реализма» и вычурной, по его мнению, словесной эквилибристики модернистов, Буренин одновременно протестовал против привязки литературного текста к определенной идеологии, общественным вкусам, политическим трендам, религиозно-философским постулатам, освобождая поэтическую фантазию литератора от всех возможных ограничений его творческой свободы.

Ключевые слова: В.П. Буренин, критика, пародия, Серебряный век, русский литературный модернизм, «цинический реализм», эстетика символизма.

Позиция В.П. Буренина относительно уходящей эпохи русского классического романа и становления на его глазах эстетических принципов Серебряного века была противоречивой. С одной стороны, в своей критике модернизма он выступал в роли «охранителя» классических традиций, с другой – фактически своими писаниями этот же модернизм и подготовил, подвергая жесточайшей критике

эстетические основы и самый смысл литературно-философских исканий предшествующих периодов русской литературы, особенно сосредотачиваясь при этом на центральном в середине XIX века жанре «идеологического романа». Суть исповедуемой им модели «цинического реализма» заключалась в беспристрастном и непредвзятом словесном выражении правды жизни, бытийного и социального статуса человека (постановка вопроса, непосредственно смыкающаяся с онтологическими претензиями большинства писателей «золотого века»); от выполнения этой задачи ушло, по его мнению, искусство «реализма эстетического», «господствовавшего до сих пор и уже совершившего свой круг»¹. Термином «эстетический реализм» Буренин называл способ моделирования реальности, основанный на привязке сюжетных событий к определенным заранее установленным правилам, в частности, к общественным вкусам, политическим идеологиям, религиозно-философским постулатам. С его точки зрения, «цинический реализм», освобожденный от лишних правил и ограничений, сковывающих возможности художника выразить неприглядную правду, способен оказаться общественно значимым лекарством, вылечивающим от бытовой пошлости – главного, по его мнению, врага, наступающего на страну и весь мир в виде всевозможных «нигилизмов», «поругания всяких “высших идей” в политике, философии, морали», «поклонения грубым инстинктам и силам», бытового и философского утилитаризма, признания великой силы обывательских «практических принципов»².

Присоединяясь к точке зрения, выраженной в статье Л.Н. Толстого «Что такое искусство?», где получила отражение хорошо известная эстетическая доктрина, Буренин описывал современную ситуацию в литературе как противостояние «простых <...> истинных в своей простоте идей гр. Толстого» пустоте и «тупости того теоретического и художественного вздора, который выдают у нас столько лет за самую “последнюю” науку и за самое “последнее” искусство»³. По мнению Буренина, эта борьба получила свое адекватное выражение в противостоянии непопулярных и недопонятых литера-

¹ [Буренин В.П.] Новый роман Э. Золя. Нечто о цинизме вообще и о цинизме Золя в частности. «Польские фантазии на славянофильскую тему» г. Спасовича. «Вестник Европы» о новых правилах для печати // Санкт-Петербургские ведомости. 1872, 12 августа. № 219. С. 1.

² Там же.

³ Буренин В.П. Критические этюды. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1888. С. 228.

турных гениев с популярными и прочно аффилированными с ними посредственностями: «Гениальная критическая пронизательность, которая у крупных художников заменяет самую усидчивую и изобильную эрудицию, помогает нашему писателю ясно видеть все, что в науке и философии может быть признано за истину, и смело отбрасывать и отрицать то, что является ложью, замаскированную именем науки»⁴. Примером писателя подобного типа Буренин считал Г. Успенского, который, по его мнению, «зачислившись в штат журнальных чиновников», потерял «первейшие два качества всякого истинного дарования: свободу и искренность творчества. Последствием потери этих качеств является в его произведениях примесь всевозможных ненужных и вредных элементов», к числу которых относятся «односторонняя напряженность мысли, узость и мелочность взгляда на жизнь, приводящая к <...> натянутым обобщениям наблюдаемых художником фактов действительности, к спешным, фальшивым выводам из этих фактов». Здесь же Буренин выражает мысль, которая в скором времени станет знаменем писателей-модернистов, – резкий протест против следования художника политическим трендам, приводящего к «вынужденному пожертвованию правдой изображения для целей “направления”»⁵.

Начиная с 1880-х годов Буренин обратился в одного из самых жестких критиков литературного модернизма, особенно сосредотачиваясь на неоромантических тенденциях в символизме, а затем и футуризме, в произведениях представителей которых он усматривал признаки того «ненастоящего» искусства, против которого возражал в своей известной статье Л.Н. Толстой, в котором ясное, точное и верное слово о тяжелых проблемах человеческой жизни заменялось, по его мнению, пустопорожной словесной эквилибристикой. Особенно раздражали его манифесты новых литературных школ, в которых часто звучали нотки самовосхваления, в таком случае Буренин был уверен, что речь идет о попытке прославиться с помощью литературы, что вызывало у него однозначное неприятие и враждебное отношение. Чем чаще поэты-символисты провозглашали тезис о своей гениальности, то, что именно они выражают смысл эпохи, тем больше негодовал Буренин: для него литератор, провозглашающий себя гением, автоматически зачислял себя тем самым в «посредст-

⁴ Там же. С. 233.

⁵ Там же. С. 381.

венности». В своей статье «Суд печатной чести» он настаивал на невозможности стеснить и ограничить литературу в ее праве связывать людей в культурное общество, чему со всей очевидностью противостоят литературные посредственности с их непомерными запросами и претензиями⁶. Следует заметить, что стремление разделить писателей на «гениев» и «писателей средней руки» звучало еще в статьях Белинского.

Буренин автоматически заносил в литературу второго сорта все направления литературного модернизма. Он полагал благом отсутствие философии в литературном тексте, считая, что тем самым освобождается место для реальной «правды жизни». Борьба Буренина с символизмом для него вовсе не была борьбой консерватора с чем-то новым, непонятным и опасным, но борьбой праведного рыцаря с нечистью – литературной пошлостью, ложным искусством. Суровый ригоризм Буренина, жестко подразделявшего писателей на гениев и посредственностей, предполагает наличие точных критериев оценки, одновременно с нетерпимостью по отношению к тем, кто незаслуженно претендовал на роль «гения» или просто выражал эту мысль. Отсюда его неприязненное отношение к писателям, которые имели неосторожность сделать заявление с позитивной самооценкой, как Игорь Северянин, например; Буренин и не пытался понять, что в ряде случаев это была лишь литературно-эстетическая игра. В своих «Критических очерках» он писал: «В нашей литературе замечается одно курьезное явление: высказывание время от времени юродивых и кликуш. Эти кликуши и юродивые высказывают во всевозможных видах: то в виде поэтов, сочиняющих нелепые вирши, то в виде критиков и публицистов, поучающих и проповедующих семинарским языком семинарские истины, пропитанные семинарской тупостью и еще чаще семинарским лицемерием»⁷. Обнаруживая в общественности подтверждение закона, согласно которому посредственности легко сбиваются в кучки, образуя «партии», «общества» и «кружки», он противопоставляет им идею Толстого о личности, несущей миру правду, пусть и задавленной очередным примером «удручающей скуки» «маленького кружка»⁸. Продолжая эту мысль, можно предположить, что Буренин мечтал о том, чтобы некая «жизненная прав-

⁶ Буренин В.П. Суд печатной чести // Буренин В.П. Критические очерки и памфлеты. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1884. С. 45.

⁷ Буренин В.П. Критические очерки и памфлеты. С. 123.

⁸ Буренин В.П. Критические этюды. С. 235.

да», воплощенная в литературном творчестве, стала бы достоянием «большого круга» людей. А отсюда уже рукой подать до религиозной общины. То, что Буренин ратует за «типическое», основной опорный пункт будущего «социалистического реализма», не должно вводить нас в искушение обвинить его в следовании еще не возникшему канону.

Предвосхищая концепцию Д.Н. Овсяннико-Куликовского в его «Истории интеллигенции», Буренин указывает на обратное действие освоения обществом литературного произведения, влияние судьбы литературного героя на формирование принятых обществом жизненных моделей: «Фигуре романа или повести, или драмы вовсе не нужно быть типической, чтобы вызвать подражание в среде молодых людей, особенно в той части этой среды, которая состоит из легкомысленных глупцов и фатов. Это самое обычное явление. Можно указать яркие примеры в подтверждение <...> роман “Что делать”, представивший ряд чисто “теоретических” манекенов, вызвал самые усердные подражания этим манекенам. Из всех таких примеров можно вывести заключение, что “типичность” вовсе тут ни при чем, и что невелика “заслуга” автора, если он сочинит лицо, совсем искусственное и фальшивое, которое тем не менее вызывает подражания»⁹. Его «типическое» имеет качество идеи, объединяющей людей вокруг этико-онтологической ценности, реализуя «соборное» начало. Свидетельством этого является сам способ употребления этого термина. Так, он обнаруживает в произведениях Н.В. Гоголя «правдивую и трезвую наблюдательность в обрисовке типических признаков подобных характерных лиц русской действительности»¹⁰. Это умение увидеть характерное свойство в его индивидуальном проявлении он обнаруживает у всех писателей, произведения которых ему нравятся, например у И.А. Гончарова¹¹. Несомненно, что Буренин был активным противником индивидуализма, ища и находя в художественном слове способ объединения людей вокруг этико-эстетического идеала, и в этом смысле его общественно-полезная стратегия близка идеям Н.Ф. Федорова. Становится ясно, что Буренин фактически воспринимал литературное общество как своего рода монашеский орден, в котором почитаются скромность, упорный труд ради торжества истины, простота само-

⁹ Там же. С. 111–112.

¹⁰ Там же. С. 84.

¹¹ Там же. С. 85, 98.

выражения и отсутствие «высокоумия» – суетного мудрствования. Казалось бы, суровый циник, чуждый какой-либо религиозности, один из главных ругателей «почвенничества» в 1860-е годы, Буренин вдруг странным образом сочувственно пишет о ценности «непосредственной народной мудрости», которая «основывается не на хитрых, писанных кодексах, а на истинном христианском милосердии, на кроткой душевной человечности. Эту непосредственную народную мудрость не может извратить даже никакая декоративная обстановка комедии прогресса»¹².

«Журнальный успех», в рамках которого чувствуют себя счастливыми «борзописцы», работающие для «уличной толпы», Буренин категорически отвергал, ссылаясь на Н.Н. Страхова, который не пользовался успехом у публики, зато его ценил Достоевский¹³. «Тенденциозность» и склонность к «морализированию» Буренин считал одним из признаков писателя, «лишенного художественного дарования». Ссылаясь на Ап. Григорьева, он называет такого рода произведения «азбучно-практическими»¹⁴, вариантом такого искажения роли писателя в обществе он считал «обличительно-отрицательное служение прогрессу»¹⁵. В этом Буренин проявлял поразительную твердость, от первого до последнего очерка не изменяя основной идее. Так, например, он легко пошел на конфликт с «нигилистами» в то самое время, когда его самого считали лидером этого общественного движения, осуждая бескультурную позицию публицистов «Русского вестника», которые «без всякой церемонии кладут не только руки, но даже и ноги на кого угодно: на Милля и на Пушкина, на Шекспира и Гете, на Добролюбова и Белинского»¹⁶. Себя самого Буренин позиционировал как защитника «правдивого понимания и выражения истинных задач искусства»¹⁷. Везде, где он видел ущемление правды, шельмование великого и неоправданное возвеличивание ничтожного, он возвышал свой голос, не считаясь ни с чем. Биографию Достоевского О. Миллера, вышедшую через два года после смерти писателя, где писатель был изображен «слабым и жалким», Буренин назвал «либеральной фигой», а не показом

¹² Там же. С. 366–367.

¹³ Там же. С. 143–144.

¹⁴ Там же. С. 67.

¹⁵ Там же. С. 88.

¹⁶ [Буренин В.П.] Литературные и журнальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1865. 19 сентября / 1 октября. № 244. С. 1.

¹⁷ Буренин В.П. Критические этюды. С. 10.

жизни «одного из самых крупных и самых оригинальных представителей русской души и русской мысли». Называя Достоевского «сильным талантом» и «мучеником мысли», Буренин считает его жизнь примером «поучительной картины борьбы человеческого духа с материальными угнетениями, поучительной картины торжества души и мысли, победы их над повседневною мелочностью разъедающей житейской нужды, это поучительная картина великой преданности идеалу искусства, не уступающей никаким жизненным ударам, как бы они ни были многочисленны и горьки»¹⁸.

В 1878 году Буренин так сформулировал мировоззренческое кредо своей критики: «Я с тех пор, как вступил на поприще литературы, поставил себе целью, по мере моего умения и моих сил и способностей, преследовать и изобличать всякую общественную и литературную фальшь и ложь, и в особенности фальшь и ложь, которые топорчатся и лезут на пьедестал, которые прикрываются павлиньими перьями псевдолиберализма или псевдоохранительства, псевдокосмополитизма; которые, будучи, в сущности, поверхностным легкомыслием и фиглярством, селятся изобразить из себя нечто глубокое и серьезное <...>. Сообразно с характером и целью моей деятельности я избрал для себя орудием “преследований” не спокойное критическое исследование, не художественные объективные образы поэзии и беллетристики, а журнальные заметки отрицательного и иногда памфлетного тона и содержания, сатирические и юмористические стихи, пародии и т.д. Отрицание и изобличение, смех, само собой, должны преобладать надо всем, когда избираешь для себя такую роль в журналистике. Нельзя требовать примиряющего и елейного тона от того, кто решился принять на себя эту тяжелую роль. А роль эта действительно нелегка: надо быть человеком не от мира сего, чтобы упорно, не боясь криков и порицаний, делать свое дело так, как его разумеешь, идти прямо и твердо тем путем, который себе наметил»¹⁹.

В этом же ключе он трактовал творчество писателей-современников, например Льва Толстого, «Война и мир» которого есть «свежее и здоровое дуновение жизненной правды», которая «очищает литературную атмосферу»²⁰. Напротив, негативное отношение у Буренина вызывала любая попытка лжи в области общественной жиз-

¹⁸ Там же. С. 153–155.

¹⁹ Буренин В.П. Литературные очерки // Новое время. 2-е изд. 1878, 8 дек. С. 2.

²⁰ Буренин В.П. Критические этюды. С. 170–171.

ни, в политике и в искусстве. В одной из своих статей он дает рецепт коктейля, называемого им «Санкт-Петербургский либерализм», куда входит «несколько затертых доктрин о необходимости стремления к прогрессу», доза «лакейничанья перед Европой», «толика неуважения и даже ненависти ко всему национально-самобытному», «чутьочка мнимой оппозиции, заключающейся в показывании кукиша в кармане». Все это предлагалось разбавить водой «шаблонно-газетных фраз»²¹. Выдающимся по уровню лицемерия явлением Буренин считал либеральную журналистику, к их уровню приближалась декадентская поэзия, по его мнению, также еще один пример ненастоящего «ряженого» слова о жизни. Основная идея статьи Толстого «Так что же нам делать» в изложении Буренина выглядит как цитата из его собственных объяснений того, что такое «цинический реализм»: «Всегда и до последнего времени искусство служило учению о жизни, — только тогда оно было тем, что так высоко ценили люди». Далее Буренин воспроизводит мысль Толстого о том, что искусство всегда выполняло функцию, родственную религии, помогая человеку найти себе место в мире, но в последнее время обратилось в ремесло, «доставляющее людям приятность», сливаясь при этом с «хореографическими, кулинарными, парикмахерскими и косметическими искусствами, производители которых с таким же правом называют себя артистами, как и поэты, живописцы и музыканты нашего времени»²².

Образцом настоящей литературы, выполняющей все требования провозглашенного им «цинического реализма», Буренин считал «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого, где «изображение постепенного умирания, во время которого Иван Ильич приходит неизбежно к сознанию ничтожества и нравственной незаконности его <...> существования», сделано «со страшным своею правдою искусством»; нехитрая, по его мнению, тема получила воплощение в шедевре, где изображены «простые, грубые, самые будничные подробности умирания обыкновенного человека»²³. Из этого ясно, что суть буренинского «цинизма» вовсе не в отказе от «высших принципов», но в очистке их от многовековых наслоений лжи и предрассудков; в этом он не ассоциируется с бытовыми циниками, в морально-психо-

²¹ Буренин В.П. Санкт-петербургский либерализм // Новое время. 1882. 19 ноября. № 2417. С. 2.

²² Буренин В.П. Критические этюды. С. 240.

²³ Там же. С. 226.

логическом отношении сближаясь с античными киниками. Это объясняет, почему Буренин, безжалостный критик многих писателей, столь трепетно относился к Достоевскому, в произведениях которого также видел такого рода непредвзятую правду жизни, простоту и прозрачность жизненных решений, незамутненность человеческих отношений ложью.

Нельзя забывать, что Буренин был учеником и последователем В.Г. Белинского, готовым прощать автору любые ошибки ради главного – неподкупной строгости в следовании правде жизни, основной задаче литературы²⁴: письменное слово, равно в критической статье и в художественном произведении, должно быть честным и искренним, свободным от «направления», партийной или иной ангажированности. Набиравший популярность русский символизм и сопутствующую ему идеологию декадентства он воспринимал как грандиозный художественно-эстетический обман. Попытки некоторых критиков оправдать или даже просто попытаться объяснить художественно-эстетические принципы символизма он называл «наглым идиотизмом, завертывающимся в тогу серьезности, что-то приближающееся к полоумию»²⁵. Достоинство же настоящего писателя виделось им в том, чтобы «схватить данный предмет во всей его истине, заставить его, так сказать, дышать жизнью»²⁶. Так, главным достижением Гоголя Буренин считал соединение в одно органическое целое «общественного интереса» и художественности²⁷. С одной стороны, Буренин осуществлял свою антинигилистическую работу в условиях, когда «нигилизм» уже ушел, казалось бы, из общественно-политической публичности в революционное подполье и в литературную сферу, получив воплощение на уровне литературно-эстетической системы, например, в поэзии Ф. Сологуба. С другой стороны, в современной поэзии модернизма ему виделись отлитые в тексты общественно-политические кульбиты сторонников идеи «все отменить и разрушить ради нового». Однако если поэты-символисты отказывались «преследовать цели» и «искать идеалы», то настоящая «истинная» русская литературная парадигма, по мнению Буренина, их требовала: «...литература не ремесло и не арена праздной забавы

²⁴ Буренин В.П. Критические этюды. С. 57.

²⁵ Буренин В.П. Критические очерки. Опыт философской критики // Новое время. 1896, 23 августа. № 7359. С. 2.

²⁶ Буренин В.П. Критические этюды. С. 54.

²⁷ Там же. С. 37.

или игры самолюбий, а великое общественное дело, поприще служения высшим человеческим идеалам»²⁸. Однако отвращаясь от нежизненных и неактуальных, по его мнению, эстетических экспериментов символистов и футуристов, Буренин не оправдывал и литературный натурализм.

Возникновение «натуральной школы» 1840-х годов и родственной ей очерковой литературы 1860-х, казалось бы, эстетически близких буренинскому «циническому реализму», сам он объясняет не творческими устремлениями этих писателей, но бытовой необходимостью. Согласно его мнению, эти авторы писали «по большей части для того, чтобы жить», а не жили, «для того, чтобы писать», в силу того, что они были задавлены «нуждой, погоней за насущным куском хлеба, не дававшей им времени на обдумывание своих работ, на прилежный долгий труд над ними, <им> были на руку упражнения в поверхностном наблюдении и списывании действительности, которое провозглашалось истинным реализмом, новым, правдивым, “трезвым” искусством. Они бросились на эту легкую работу с понятною в их положении ревностью, довели ее не только до невероятной небрежности, но даже до невероятного неряшества. <...> Винить за это иных писателей шестидесятых годов почти нельзя: слишком много смягчающих, или, вернее, слишком много печальных обстоятельств было в их молодой авторской карьере: требовалось обладание необыкновенной, выдающейся силой таланта, ума и характера, чтобы не спотыкнуться на первых же порах своей деятельности, чтобы не пойти по ложной дороге, чтобы не ослабеть, не измельчать в ремесленном труде и не пасть окончательно. Немного счастливых вынырнуло из мутного потока»²⁹. Простое «физиологическое» описание было так же чуждо Буренину, как и насыщенное многозначной символикой стихотворение символиста – и то и другое представлялось ему уклонением от очевидных, требуемых самой жизнью задач литературы.

Одновременный отказ от позитивизма и рационализма, от религиозно-философских ценностей, свойственный творческой интеллигенции 1880–1900-х гг., приводил писателей-модернистов к созданию индивидуальной религиозно-мистической идеологии или, лучше, мифологии, прямо влиявшей на поэтический язык их произ-

²⁸ Михайловский Н.К. Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1883. № 2. С. 120.

²⁹ Буренин В.П. Критические этюды. С. 303–304.

ведений, что далеко уходило от стратегических целей буренинского «реализма» и одновременно служило удобным объектом для пародии. Большое число произведений такого рода, в основе которых было высмеивание вычурного поэтического языка и экзотической мистики, во многом объяснялось мощной специфической выраженностью поэтического языка символистов, из-за чего в их адрес звучали обвинения в литературном юродстве и поэтическом кликушестве. Декадентскую поэзию Буренин называл «современным ложным искусством», отвергая ее одновременно с «современной ложной наукой» и присоединяясь в этом к мнению Л.Н. Толстого, идеи которого, выраженные в статье «Что такое искусство», по мнению критика, «необыкновенно просты, ясны и определены», и тот, кто это не понимает, проявляет «тупость»³⁰.

Заметно, что о модусе повествования Буренин говорил в унисон с Достоевским, всю жизнь искавшим нарративную позицию простодушного искреннего рассказчика в роли хроникера своих произведений. Говоря о Гоголе, Буренин отмечал в качестве важнейшего его достижения «наивную и вместе с тем глубокую веру в ту великую истину, что призвание писателя заключается в спасении своей души и в просветлении людских душ посредством творчества»³¹. Как это происходило и с Достоевским, литературным учеником инока Парфения, в основе литературного кредо Буренина лежали принципы, осуществленные в писаниях Отцов Церкви: безыскусность, простота повествования, скромность автора, не выпячивающего свое «я», строгое следование правде, отказ от «высокоумия» и суетного мудрствования, всякой и любой идеологии, завышенных запросов и сложных переживаний. Считая Достоевского выдающимся писателем, реализующим принцип «правдивого слова», Буренин резко критиковал «почвенничество» Достоевского как презренное и пустое «высокоумие», и можно только представить себе, как выглядели в его глазах стихи поэтов-декадентов, эстетическая основа которых оказывалась диаметрально противоположной буренинской: «плетение словес», сложные многоступенчатые символы, запутанный сюжет, акцент на личном «я», мистические фантазии, нарративная позиция «башни из слоновой кости», морально-онтологическая сосредоточенность на своем «я». Стихи Валерия Брюсова выглядели для

³⁰ Там же. С. 238–239.

³¹ Там же. С. 23.

него как «мутные потоки риторической посредственности», в которых высокопарность выражений сочетается с очевидной пустотой изображаемых жизненных явлений. Обнажая эти свойства в пародии, он писал:

В золотистых предместьях моей души
 Гуляют голубые курицы с белокурыми волосами.
 Они клохчут в сонной неге, а зеленое сомнение
 Запевает свою печальную, трупную песню³².

Буренин не верил в искренность символистов, воспринимал их поэзию как одобренное обществом литературное мошенничество, основанное на попытке группы авантюристов актуализировать свое личное «я» и добыть дивиденды в мутной воде морально-психологического хаоса, охватившего общество в условиях социально-политического кризиса. Не терпевшему никакого «высокоумия» и фальши Буренину литературный импрессионизм символистов казался вычурным псевдолитературным жонглированием, не имевшим никакого отношения к реальным проблемам, с которыми сталкивается человек на грешной Земле и о которых должна свидетельствовать литература³³. Он писал: «...я уважаю и почитаю только то, что нахожу правдивым, а все, что нахожу фальшивым, я преследую по мере сил, преследовал всегда и буду преследовать, хотя бы против меня вопили целые хоры обозленных глупцов»³⁴. Это отношение к модернизму окрашивалось у Буренина нотками презрения к нему как к уходящему со сцены архаическому, изжившему себя старому порядку – для него модернизм был безнадежно устаревшим литературным явлением уже на стадии своего зарождения. К эстетической и этической мотивировкам прибавлялась мотивировка политическая.

Еще современники заметили, что Буренин критиковал не столько определенные произведения, сколько их авторов, заменяя эстетические оценки на оценки этические, как известно, не слишком вежливые. Известна история с С.Я. Надсоном, который, по мнению многих

³² [Буренин В.П.] Голубые звуки и белые поэмы. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1895. С. 7.

³³ Буренин не был, конечно, в этом одинок; Михайловский, оценивая поэзию декадентов, писал: «Они пишут непристойную в художественном смысле чепуху <...> ее нельзя не услышать» (*Михайловский Н.К.* Еще о Ницше // Русское богатство. 1885. № 10. С. 398).

³⁴ Буренин В.П. Критические очерки. Фельетон «Пряательские разговоры». О картинах // Новое время. 1895, 14 апреля. № 6868. С. 2.

современников, умер в результате травли со стороны Буренина³⁵. Критик постоянно пытался связать воедино жизнь и творчество того или иного автора, например обращая внимание на судьбу А. Добролюбова. Называя своих оппонентов оскорбительными кличками, семантика которых позволяла легко угадать, кто имеется в виду – Анкундин Гордый-Безмордый, Андрей Бело-Горячечный, Сумасбродий Вральмонт, Валерий Противуестественный, Кризантема Идиотовна, – Буренин выражал свое отношение к литературе, которая занята совсем не тем, чем она должна заниматься в рамках его концепции «цинического реализма»; отражением борьбы человека за свою свободу и самоопределение в обществе. Буренин занимался этим сосредоточенно и активно, непримиримый характер его позиции сказывался на самих названиях его статей: «Литературные чтения и собеседования в обществе Бедлам-модерн», «Г. Мейерхольд и ворона», «Андреев и лев». На другом полюсе его эстетических (и этических) пристрастий было творчество А.С. Пушкина, который шел дорогой «подвижничества и страдания» «во имя высшей правды»³⁶.

Таким образом, следует признать, что критика Бурениным символизма и футуризма осуществлялась вовсе не с позиции утилитаризма или примитивной «теории отражения». Во взглядах Буренина было мало таких свойств. Не будем забывать, что он считал способность видеть и верно описывать действительность настоящим Божьим даром, восхищаясь Гоголем как «полуобразованным малороссом», «почти не издавшим России» и «неизвестно каким провиденьем» схватывающим «весь строй русской жизни»³⁷. Отдадим также должное проницательности Буренина, который еще в середине 1860-х годов увидел скорый закат русского романа, завершение эры крупной литературной формы. В своем очерке 1865 года он выражает эту мысль в реплике одного посетителя книжного магазина, который жалуется на слишком длинные повествования, наводняющие литературные журналы: «Помилуйте-с, тянется, тянется, – конца не видно. <...> Современные эти авторы, доложу вам, к читателям очень жестокие стали. Вон тоже г. Боборыкин-с, какой романище вытянул в шестьдесят листов. <...> Все эти-с гг. Стебницкие разные, да Кре-

³⁵ Причиной конфликта была уверенность Буренина в том, что Надсон возомнил себя вторым Пушкиным. См.: *Рейтблат А.И.* Буренин и Надсон: как конструируется миф // *НЛЮ.* 2005. № 75. С. 154–167.

³⁶ *Буренин В.П.* Критические этюды. С. 276.

³⁷ Там же. С. 9.

стовские очень уж пространственно сочиняют. Выведет каких-нибудь дураков и уж юлит, юлит над ними, уж усердствует, усердствует, до тошноты просто...»³⁸. Тенденция была услышана Бурениным, и он фиксирует отказ литературы от романа и устремленность ее к малой форме, что и на самом деле произошло через полтора-два десятка лет. Совершенно неслучайно, изнутри той же эстетической доктрины Буренин поддерживал А.П. Чехова, в произведениях которого видел полное воплощение своей концепции «цинического реализма». Случайно или нет, Чехов начал свой творческий путь в газете А.С. Суворина «Новое время», основной площадке творческой деятельности Буренина в 1880-е годы. Но главное в другом: фактически Чехов последовательно воплотил в своем творчестве эстетические принципы «цинического реализма», обогатив его сложнейшей формой наррации³⁹, и, естественно, получил от Буренина признание его «талантливым беллетристом». Чехов, в свою очередь, как и Достоевский, высоко ценил отзывы Буренина; в 1885 году они познакомились, и далее писатель уже осознанно опирался на поддержку Буренина, в письме к брату от 25 сентября 1887 года выражая желание получить отзыв критика на очередную книжку⁴⁰.

С другой стороны, именно кризис русского идеологического романа в 1880-е годы, к разрушению эстетического канона которого приложил руку Буренин, привел литературу к торжеству эстетики «декаданса», не желавшему «преследовать цели» и «на работу затрачивать силы». Торжество стихотворных и «малых» форм, ряд других художественно-эстетических явлений были результатом процессов, которые начиная с 1860-х годов осуществлялись усилиями Н.Г. Чернышевского, Д.И. Писарева, Н.А. Добролюбова, М.А. Антоновича и др. — последовательного разрушения религиозно-философской сюжетики и идеологии русской литературы, требуя «реализма» и «правды жизни», отказа от религии и философии и замену их «естественными науками», отказа от «буржуазного образа жизни» и «ложных» культурных ценностей в пользу утилитаризма и «разумного эгоизма». Пресловутый «реализм», одной из самых карди-

³⁸ [Буренин В. П.] Общественные и литературные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1865, 17/29 октября. № 272. С. 1.

³⁹ Баршт К. А. Принцип полиархии в повествовательной модели А.П. Чехова («Душечка», «Гусев», «Студент») // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI в. М., 2011. С. 287–301.

⁴⁰ Чехов А.П. Письмо Чехову Ал.П. от 25 сентября 1887 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 2. М., 1975. С. 121.

нальных моделей которого была буренинская, подобно бульдозеру сносил под корень все наносное и «ненастоящее», к чему относились любые попытки выйти за пределы дарвиновского понимания человека и марксистской антропологии, с трактовкой человека как «общественного животного». Именно эти процессы привели общественное сознание к модернизму, символизму и декадентской литературе, с ее апологией «сил зла» и влечением к антихристианской мистике. Важную роль в этом процессе смены культурно-эстетических парадигм сыграла публицистическая деятельность Буренина, его статьи и пародии, с помощью которых подвергались сомнению, высмеивались и категорически отвергались прежние ценности, расчищалось место для нового. В своих произведениях 1880–1900-х годов Буренин вскрывал лживость общественных отношений, одновременно с этим подвергалась сомнению и релевантность причинно-следственных связей, управляющих общественной и государственной жизнью, их условность и античеловеческий характер. В основе буренинской пародии лежит принцип деконструирования общественной системы, ставящей человека в позицию борца за выживание в условиях, близких к невыносимым, а также показ того, как это выживание происходит, за счет чего осуществляется. Этот центральный пункт буренинской эстетики «цинического реализма» сказался затем на творчестве многих поэтов-декадентов, в частности В. Брюсова и Ф. Сологуба.

Таким образом, резкая критика символизма и футуризма в публицистике Буренина не противоречит тому, что его деятельность фактически стала прологом и подготовительным мероприятием для торжества малой прозаической формы вместо большой, стихотворного текста вместо прозаического и нового романтизма вместо литературы заинтересованного диалога, основанного на круге вопросов, связанных религиозно-философской парадигмой. Показательно в этом отношении сравнение пародий на произведения символистов, написанных Вл. Соловьевым и В. Бурениным, казалось бы, непримиримыми литературно-эстетическими врагами. Совершенно очевидно, что стрелы их иронии направлены в одну сторону. С другой стороны, русский предсимволизм вырос из окружения Достоевского, к которому в 1870-е годы в равной степени можно отнести и Вл. Соловьева, и Буренина. «Цинический реализм» Буренина и соловьевская новая этика, эстетика и религиозная историография в равной степени вели к идеалу «правды жизни»,

общими усилиями расчищая и подготавливая почву для возникновения новой эстетики, отказавшейся от прежних ценностей – «салонной» тематики, идеологических словопрений, «общественных проблем», углубленного психологического анализа, апофеоза исследования причинно-следственных связей, управляющих судьбой человека. Однако далее произведения русского модернизма стали предметом осмеяния с позиции той самой «правды жизни», которая была одним из средств их появления. Круг замкнулся.

Из смелого новатора в 1860-е годы, когда он воспринимался как новая свежая струя в литературе, начиная с середины 1880-х Буренин обратился в жесткого ретрограда, безжалостно сминающего литературно-эстетические новации. Это был человек, который свел в могилу С.Я. Надсона и завещал похоронить себя с томом Пушкина. Эстетика модернизма возникла как итог общественной жизни в 1860–1870-е годы, которые убедили русское общество в ценности «разумного эгоизма» и жестокости и бессмысленности социальной системы, это привело русскую общественную мысль к необходимости решения религиозно-философского «вековечного вопроса» в индивидуальном порядке, сосредотачиваясь на личности как основной ценности бытия. И поэзия Серебряного века по-своему продолжала основную мысль «цинического реализма» Буренина, одновременно эстетически от него отталкиваясь.

Список литературы

1. Баршт К.А. Принцип полиархии в повествовательной модели А.П.Чехова («Душечка», «Гусев», «Студент») // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М., 2011. С. 287–301.
2. [Буренин В.П.] Литературные и журнальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1865. 19 сентября / 1 октября. № 244. С. 1.
3. [Буренин В.П.] Общественные и литературные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1865, 17/29 октября). № 272. С. 1.
4. [Буренин В.П.] Новый роман Э. Золя. Нечто о цинизме вообще и о цинизме Золя в частности. «Польские фантазии на славянофильскую тему» г. Спасовича. «Вестник Европы» о новых правилах для печати // Санкт-Петербургские ведомости. 1872, 12 августа. № 219. С. 1–2.
5. Буренин В.П. Литературные очерки // Новое время. 1878. 2-е изд. 8 дек.

6. *Буренин В.П.* Санкт-петербургский либерализм // Новое время. 1882, 19 ноября. № 2417.

7. *Буренин В.П.* Критические очерки и памфлеты. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1884. 315 с.

8. *Буренин В.П.* Критические этюды. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1888. 401 с.

9. *Буренин В.П.* Критические очерки. Фельетон «Приятельские разговоры». О картинах // Новое время. 1895, 14 апреля. № 6868. С. 2.

10. [*Буренин В.П.*] Голубые звуки и белые поэмы. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1895. 174 с.

11. *Буренин В.П.* Критические очерки. Опыт философской критики // Новое время. 1896, 23 августа. № 7359.

12. *Михайловский Н.К.* Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1883. № 2.

13. *Михайловский Н.К.* Еще о Ницше // Русское богатство. 1885. № 10.

14. *Рейтблат А.И.* Буренин и Надсон: как конструируется миф // НЛО. 2005. № 75. С. 154–167.

15. *Чехов А.П.* Письмо Чехову Ал.П. от 25 сент. 1887 г. // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 2. М., 1975. С. 121.



СЕМИОТИЧЕСКИЕ КОЛЛИЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.А. ГОЛЕНИЩЕВА-КУТУЗОВА: ВАГНЕРОВСКОЕ VS. ПУШКИНСКОЕ

С.В. Савинков

*Воронежский государственный педагогический университет
Воронежский государственный университет*

Аннотация: Автором рассматривается взаимодействие разнородных идейно-стилевых планов в творчестве А.А. Голенищева-Кутузова. А.А. Голенищев-Кутузов выделяется среди представителей переходной эпохи наличием в его творчестве отчетливо выраженного вагнерианского пласта. При этом, однако, этот пласт оказывается во взаимодействии и с тютчевским и с толстовским и прежде всего – с пушкинским. В результате такой констелляции в творчестве А.А. Голенищева-Кутузова складывается семиотическая коллизия, которую условно можно обозначить как коллизию несовместимости вагнерианских значений с пушкинскими. В статье показывается, как семантико-нарративные компоненты пушкинского дискурса оказывают сопротивление компонентам вагнеровского и как в результате такого литературного семиозиса трансформируются, перестраиваются и обновляются старые значения и смыслы.

Ключевые слова: А.А. Голенищев-Кутузов, ночная тема, предсимволизм, вагнеровский пласт, пушкинский пласт, литературный семиозис.

В творчестве А.А. Голенищева-Кутузова наблюдается чрезвычайно интересное и с историко-литературной, и с семиотической точки зрения явление, по всей видимости, возможное в переходные литературные эпохи. Это явление можно обозначить как явление литературного семиозиса, представляющего собой в самом общем виде сложные процессы смыслообразования на основе либо изменения отношений между означающими и означаемыми, либо преобразования старых означающих в новые означаемые, либо наделения старых означаемых статусом означающих для новых означаемых (где в ка-

честве сосюровских аспектов знака могут рассматриваться и имеющие статус парадигматических целые литературные тексты, и литературные направления и литературные традиции).

Перед А.А. Голенищевым-Кутузовым (как и перед эпохой 1890-х годов) стояла задача создания новых означающих в сопряжении с новыми означаемыми. Однако пространство литературного бытия устроено таким образом, что всякое новое значение и смысл не могут не корреспондировать с уже сложившимися значениями и смыслами. Каждое вновь образованное значение обязательно должно установить «юрисдикционные» отношения со старым. Это может происходить по-разному. К примеру, бытовавший в послепушкинский период онегинский сюжетный код и его тематический абрис могли получать самые разные переакцентировки и в массовой беллетристике и в большой литературе (может быть, особенно выразительно в творчестве И.С. Тургенева), но попытки придать им радикально иное смысловое измерение не предпринимались. Литература в этот период работала на обогащение пушкинского кода и шла эволюционным путем. А вот в 1880–1890-е годы, в эпоху предсимволизма, в литературной семиотической политике возникают революционно-радикальные устремления. Особенно убедительно этот тезис подтверждает пример Чехова, в творчестве которого, на что не раз обращалось внимание, наблюдается переименование, переворачивание «старых» (гоголевских, толстовских, тургеневских и др.) мотивных структур, сюжетных ходов, тематических конфигураций.

«Даль зовет» в творчестве А.А. Голенищева-Кутузова относится к разряду поэтических формул. Именно так обозначена и первая часть им задуманной, но так до конца и не осуществленной романной трилогии (вторая часть должна была называться «Жизнь зовет», а третья – «Бог зовет»). И в поэзии, и в важном тематическом плане романа *зовущая даль* обретает у А.А. Голенищева-Кутузова по преимуществу ночное измерение, которое, имея отчетливо выраженный вагнеровский элемент, и придает его творчеству то своеобразие, что обеспечило ему особое положение в пространстве литературной жизни 1880–1890-х годов.

Как известно, особой степени пронзительности ночная тема достигает у Вагнера в «Тристане и Изольде». В интерпретации Вагнера

любовь Тристана и Изольды возможна только под покровом Ночи. День же становится ее коварным и злобным врагом прежде всего потому, что он всячески препятствует осуществлению их страстного желания безостаточного слияния друг с другом «без названий, нераздельно в новых мыслях, в новых чувствах»¹. Согласно вагнеровскому либретто, коварство дня заключается в том, что он, посылая снопы роскошных лучей и ослепляя своим мерцающим светом и беглыми огнями, прельщает поддающихся ему тщеславными помыслами о славе, силе и власти и вводит их в заблуждение, что может быть что-то ценно еще, кроме любви. К тому же при свете дня становятся наиболее осязаемыми оковы пространства и времени, не допускающие мысли о бесконечном и вечном бытии. Поэтому вагнеровские Тристан и Изольда и одержимы верой в благодать вечной, истинной, соединяющей Ночи, способной открыть дверь дивной смерти.

Как можно увидеть, семантический рисунок либретто Вагнера и семантический рисунок «ночной» поэзии А.А. Голенищева-Кутузова легко накладываются друг на друга.

Если попытаться выстроить тематические фигуры лирических стихотворений А.А. Голенищева-Кутузова, то выглядеть они будут следующим образом.

Ночь окажется в сопряжении с тайной, властью, красотой, мечтой, смертью — со всем тем, чем не обладает антипод ночи — день. Избавляя от дневных забот, ночь пробуждает грезы о чудной дали. Зовущая и манящая, она обретает у А.А. Голенищева-Кутузова антропоморфные черты и предстает в образе то обольстительной волшебницы с зарницами-взорами, то властной царицы. Своим чарующим голосом она зовет к нездешней любви и к нездешним наслаждениям («День отошел. Беззвучной ночи тьма»). И тот, кому дано услышать этот чудный голос, идет ему навстречу, ничего не страшась, — даже и того, что обещающий бессмертную любовь голос ночи — это голос самой смерти («Летняя ночь»).

День в отличие от ночи обманчив: он озаряет Божий мир ложным блеском и призрачным счастьем («Весенняя дума»). Нередко лирическое «я» А.А. Голенищева-Кутузова обращается с покаянием к царице ночи и просит у нее защиты от «бурь и дольней суеты»². Оно просит у ночи озарить его сумрак участием красоты и спеть для него

¹ Вагнер Р. URL: <http://www.http://wagner.su/node/315>

² Голенищев-Кутузов А.А. Сочинения: В 4 т. Т. 1. СПб., 1914. С. 20–204.

песню с образами тех мечтаний, которые стали для него святыми («К тебе, царица ночь, в чертог твой голубой»).

Как царица, ночь обладает непреодолимой властью над душой своего вассала. Силу этой власти лирический субъект А.А. Голенищева-Кутузова испытывает в полной мере тогда, когда его душа – как об этом говорится в стихотворении «Во власти ночи» – оказывается в плену ее магнетического взора («Не смотри мне в глаза, многозвездная ночь»). Зачарованная этим взором, она впадает в экстатическое состояние: пылает огнем вдохновения, стремится к звездам, поет, тоскует, бредит и любит. Испытывая все это, герой А.А. Голенищева-Кутузова просит у ночи не исчезать и дать возможность его иззябшей груди согреться в зное ее волшебной ласки, всмотреться в разгадку ее сияний и теней глубоко и молча. И если ночь это ему позволит, то с ним останется надежда на то, что грезы о горящих в вышине очах его не покинут даже тогда, когда она все же уйдет от него в непроглядную даль. Правда, иногда он просит у ночи и другого – освободить его от ее вызывающих сны о счастье звездных чар, чтобы не испытывать тягостного разочарования с приходом рассвета.

Ночь способна вызвать у героя А.А. Голенищева-Кутузова и чувство страха, но, по всей видимости, не такого, как, к примеру, у Тютчева: не бездна с ее «страхами и мглами» страшит героя А.А. Голенищева-Кутузова, а проникающая в самые заповедные уголки его души ее зрячая темнота. Впрочем, сближает стихотворения А.А. Голенищева-Кутузова («День кончен; ночь идет; страшусь я этой ночи!») и Тютчева («День и ночь») общий для них мотив беззащитности: тютчевский герой беззащитен перед ночью без дневного златотканого покрыва, а голенищевско-кутузовский – без снов и грез, заслоняющих от всепроникающего взгляда ночи. В указанном стихотворении герой А.А. Голенищева-Кутузова взывает к сну и бреду, прося их защитить его от внушающей страх зрячей темноты. Однако, если иметь в виду не эти конкретные тексты двух поэтов, а строй лирики каждого из них, то более существенное различие между ними можно обнаружить в присущей поэзии А.А. Голенищева-Кутузова своеобразной драматургичности. В ней изобилуют – если провести нестрогую аналогию – предполагающие ситуативную напряженность «звательные падежи»: герой взывает к ночи, а ночь зовет героя в свои заповедные дали. Кроме того, лирика А.А. Голенищева-Кутузова имеет явную склонность и к эпичности.

Особый интерес в этой связи представляет стихотворение «Отъезд». Оно имеет не только лирико-драматическую, но и нарративную конфигурацию. Герой этого стихотворения садится в поезд для того, чтобы оставить родные места и самое дорогое ему существо. И ничто не в силах удержать его, даже и укоряющий за разлучение милый взор. Что же его заставляет принимать такое противоестественное житейскому представлению о счастье (закрывающемуся в неразрывной связи с родиной и любимым существом) решение? Чего ему недостает? К чему он стремится такому, что может быть выше таких безусловных ценностей, как дом, семья, близость любимой? Как выясняется, на героя этого стихотворения значительно большее влияние оказывает то, что им определяется как «зов дали». Герой признается в том, что не может не откликнуться на этот зов и не может не стремиться к нему навстречу. При этом он испытывает смешанные чувства: раскаивается, грустит и в то же время радуется, сам не зная чему.

Конечно, устремление к дали, у которой нет конкретных координат (как и романтическое устремление к идеалу), априори таит в себе значение «невозможности осуществления»: заданный этим устремлением вектор продуцирует вокруг себя семантическое поле, в котором можно наблюдать смысловые колебания как позитивного, так и негативного характера. Так, в стихотворении «Отъезд» устремление на «зов дали» имеет все же эйфорическую окраску, а вот, к примеру, в стихотворении «Ты слышишь – даль зовет!» – окраску дисфорическую. Лирический субъект этого стихотворения оказывается в состоянии, когда он не может следовать «зову дали» из-за строгих встающих на его пути преград, и ему остается довольствоваться приближением к вожденной «дали», только уповая на сны и грезы.

А вот в стихотворении «Если в мраке и стуже земной суеты» установка другая: если лирический субъект услышит неожиданный голос из надзвездного царства любви и мечты, то ему следует довериться ему без боязни и дум, не обращая внимания на угрозы и жалости, на страхи и печали. И тогда перед ним расступятся небо и даль, и он умчится в эту далекую неизвестность. И даже если этот полет закончится смертью, то у лирического субъекта навсегда останется память о сверкнувшем молнией счастье.

Как можно увидеть, семантический рисунок либретто Вагнера и семантический рисунок ночной поэзии А.А. Голенищева-Кутузова легко накладываются друг на друга.

Расхождения в трактовке ночной темы у А.А. Голенищева-Кутузова и Вагнера тоже есть. Наиболее заметными они становятся как раз тогда, когда в текстах А.А. Голенищева-Кутузова обнаруживается нарративное начало. В сюжетных текстах отчетливее и драматичнее проявляется то, что в лирике звучит несколько приглушенно – ситуация выбора между *ночью* и *днем*: между вечным и временным, между далью и привязанностью к месту.

Даль не предполагает привязанности, которая может быть спровоцирована близостью. Невозможность такого союза – архетипическая коллизия. В романтической интерпретации она зачастую выражалась противопоставлением любви и славы и предполагала необходимость бескомпромиссного выбора пути: либо – к славе (который осмысливался как воинский), либо – к любви. Варианты такого выбора могли быть разными, но, как правило, того, кто, подобно толстовскому князю Андрею, становился на путь славы, ожидало поражение. Однако среди этих вариантов не было такого, который предполагал бы совмещение того и другого пути. А у А.А. Голенищева-Кутузова он активно репрезентируется в самых разных текстах, к примеру, в незавершенной поэме с говорящим заглавием «Яромир и Предслава».

Стоящему на распутье Яромиру, герою этой поэмы (в одну сторону его зовет слава, в другую – любовь к Предславе), предлагается способ разрешить эту дилемму. К такому развитию событий Яромира склоняет Ночь: она предлагает герою совершить выбор в пользу дали, но при этом утолить и свою любовную страсть – сделать так, чтобы уже ничто не препятствовало выбору «величия» и «славы». И предлагает она это сделать довольно коварным образом:

Душа твоя полна тоскою и желаньем,
Что ж медлишь? Насладись мгновенным обладаньем,
Упейся девственной доверчивой красой!
Потом... потом беги! Навек покинь Предславу...
Судьба тебе сулит величие и славу –
Забвением любви ты к счастью путь открой!³

Поддастся ли Любомир ночному соблазну, остается только гадать: произведение осталось не законченным. Однако если выбор им

³ Голенищев-Кутузов А.А. Сочинения: В 4 т. Т. 3. СПб., 1914. С. 268–269.

все же будет сделан в пользу славы, то он с неизбежностью подвергнет гибельной опасности Предславу, которая может и не преодолеть ситуацию близости без привязанности – такой близости, к которой взывает вагнеровская ночь.

Особый интерес в этой связи представляет поэма, заглавие которой – «Рассвет» – как будто указывает на то, что выбор будет сделан в пользу «близкого» дня – света, солнца и жизни. Но на самом деле для героя поэмы рассветом как предвестником настоящей жизни становится ночь. Все – в соответствии с идеологией и эстетикой декаданса – происходит «наоборот» по отношению к традиции: «старые» ценности дискредитируются и замещаются их противоположностями. Нечто подобное наблюдается и на тематическом, и на нарративном уровне значения.

Персонажи поэмы и их отношения между собой таковы, что за ними явно прослеживается онегинская канва. Сами герои – *он* и *она* – идентифицируют себя с героями пушкинского романа. Она, как Татьяна, слишком юна, он, как Онегин, слишком беспечен. Они уже любят друг друга, но еще не знают об этом. Однажды она говорит ему, что если бы собралась замуж за другого, то обязательно пригласила бы Онегина (а надо понимать – пригласила бы *его*) на свадьбу. Так и происходит. Он, уже долго скитающийся в чужих краях, получает такое приглашение и откликается на него. Как только они встречаются, они сразу же осознают, что любят (и всегда любили) друг друга, и решают во что бы то ни стало не упустить своего близкого счастья. Помехой на пути оказывается ничего не подозревающий и уповающий на свое счастье жених «Татьяны». Во имя общего счастья с Онегиным Татьяна отказывает своему жениху накануне свадьбы. Жених, как и оскорбленный Ленский, вызывает Онегина на дуэль. В отличие от настоящего Онегина герой А.А. Голенищева-Кутузова, осознавая всю степень несчастья бедного жениха и свою вину перед ним, стреляет в землю. Соперник же его производит выстрел, и «Онегин» получает тяжелое ранение. Это ранение погружает его в состояние ночного бреда. Герой пытается вести борьбу с мечтами и призраками, но все его старания оказываются напрасными. Выбившись из сил, он уносится в полный безумья мир, где все («свет и темнота», «правда и обман») сливаются в безбрежный океан, где забытые события прошлого являются ему как «новые виденья», где «в переменчивой игре воображенья» нет ни прошедшего, ни будущего.

Однако после такой схватки с привидениями он вдруг начинает испытывать ощущение несказанной легкости и понимает, что это ощущение вызвано близостью смерти, которую он встречает не со страхом и печалью, а с улыбкой. Великая отрада и спокойствие, которые он уловил во взгляде смерти, позволили ему посмотреть на свою жизнь (с ее радостями и страданиями, с ее пестрым роем событий) не как на близкое и родное, а как на туманную даль, к которой его ничто уже не манило. Это его новое состояние становится решающим аргументом при решении вопроса о выборе между Татьяной (готовой на все во имя жизни и счастья) и Смертью. И Онегин, отказывая Татьяне (а значит, и жизни), делает свой выбор в сторону не дня и жизни, а ночи и смерти. В пользу того, где нет необходимости быть включенным в коллизии морально-нравственного порядка и испытывать чувство вины, не имея возможности их безболезненного для всех сторон разрешения.

В сюжетно-тематическом абрисе финала поэмы «Рассвет» угадывается и аллюзия на ту сцену из романа «Война и мир», где князь Андрей в мучительной борьбе с собой совершает выбор между небом и Наташей, между влекущей к смерти божеской любовью и привязанностью к жизни. Выбор героя Толстого и выбор героя А.А. Голенищева-Кутузова пребывают в отношениях синонимии: и тот и другой жертвуют возможностью земного счастья (сопряженного с обманом и изменой) во имя открывшейся им перспективы полной непривязанности ко всему тому, что может хоть каким-то образом затемнить и исказить испытанное ими ощущение близости к Абсолюту. Другое дело, что в этом случае не столь очевидно синонимичными оказываются авторские предпочтения.

В то же время финал поэмы А.А. Голенищева-Кутузова явно не соответствует финалу вагнеровского либретто, где Тристан и Изольда все-таки соединяются друг с другом в святой ночи-смерти. Голенищево-кутузовские «Онегин» и «Татьяна» по каким-то причинам не смогли стать Тристаном и Изольдой. В отличие от вагнеровских влюбленных, всецело принадлежащих ночи, герои А.А. Голенищева-Кутузова оказались по разные стороны: один стал принадлежать *ночи*, другая осталась верной *дню*. Установить союз между Днем и Ночью оказалось для А.А. Голенищева-Кутузова так же невозможно, как соединить Вагнера с Пушкиным.

С историко-литературной точки зрения в таком взаимодействии разнородных идейно-стилевых планов в творчестве А.А. Голенище-

ва-Кутузова может быть усмотрено усилие на преодоление инерции классического материала и выхода – как того желала эпоха предсимволизма – в новое литературное измерение. При этом, однако, попытка вытеснения Пушкина (а одновременно и – Толстого) Вагнером у А.А. Голенищева-Кутузова терпит фиаско, со всей очевидностью свидетельствующее о том, что Онегин и Татьяна никогда не смогут стать Тристаном и Изольдой.

Список литературы

1. *Вагнер Р.* Тристан и Изольда. Перевод В. Коломийцева. – Режим доступа: <http://www.http://wagner.su/node/315>
2. *Голенищев-Кутузов А. А.* Сочинения: В 4 т. Т. 1. СПб., 1914. 344 с.
3. *Голенищев-Кутузов А.А.* Сочинения: В 4 т. Т. 3. СПб., 1914. 275 с.



МИХАИЛ ХИТРОВО (1837–1896) И ЕГО «ПИИТИЧЕСКИЕ ДОСУГИ» (К ПОРТРЕТУ ДИПЛОМАТА И ПОЭТА)

О.Л. Фетисенко

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Аннотация: Автором дается краткое обозрение поэтического творчества русского дипломата Михаила Александровича Хитрово (1837–1896). В высшем свете и дипломатических кругах он был известен как «салонный» поэт, автор остроумных эпиграмм и акростихов, однако жанрово-тематический состав его наследия был значительно шире, и, вопреки мнению В.П. Буренина, определившего лирику Хитрово как «повторение пройденного» и «пиитические забавы» в духе дедовских времен, по основным творческим интенциям его творчество оказалось вписанным в ту линию развития русской поэзии, которая предшествовала появлению символизма.

Ключевые слова: лирика, салонная поэзия, эпиграммы, пародия, М.А. Хитрово, А.А. Фет, Вл. С. Соловьев

В ночь с 29 на 30 июня 1896 года в Петербурге на Аптекарском острове, гуляя по саду, скоропостижно скончался русский посланник в Японии, чрезвычайно огорченный состоявшимся накануне резким разговором с министром. В нескольких газетах появились некрологи, из которых читатель мог узнать, что дипломат, тщетно пытавшийся противостоять начинавшемуся развороту российской внешней политики в сторону антияпонскую, был еще и поэтом.

Правнук М.И. Кутузова, Михаил Александрович Хитрово родился в год смерти Пушкина, его бабушка была сестрой одной из пушкинских приятельниц, Елизаветы Хитрово. Прослужив несколько лет в конной гвардии, Хитрово поступил в Азиатский департамент МИД и в 1861 году получил назначение в только что открытое консульство в Битоле, где развернул такую активную антитурецкую деятельность, что начальство было вынуждено удалить его, переведя

на канцелярскую работу в константинопольском посольстве¹. В те же годы Хитрово стал анонимным корреспондентом газеты И.С. Аксакова «День», а позднее продолжил сотрудничать и в других изданиях московского славянофила.

Под началом свойственника (посол Н.П. Игнатъев был мужем троюродной сестры Хитрово) он прослужил несколько лет, в 1868 году добился перевода на необременительный и не требующий постоянного присутствия на месте пост дипломатического агента в Одессе, а на Босфор вернулся в 1872 году, став генеральным консулом. С ним приехала его жена Софья Петровна, урожденная Бахметева, племянница, а по слухам – дочь графини С.А. Толстой, будущая «мистическая возлюбленная» Вл.С. Соловьева. Наиболее яркий эпизод дальнейшей карьеры Хитрово – недолгая служба в освобожденной Болгарии, в Софии, откуда он был отозван в 1883 году по личному требованию князя Александра Баттенберга². За этим последовали назначения в Египет, Португалию, Румынию (там тоже произошел конфликт с правителем-немцем, князем Карлом), наконец (в 1892 году), в Токио, откуда Михаил Александрович слал предупреждения об опасности для России сближения с Китаем.

Дипломатическая карьера Хитрово оказалась неудачной по итогам. Современники находили в его действиях то легкомыслие³, то отсутствие политического такта⁴, признавая, с другой стороны, и достоинства этого дипломата – не-«шаблонность» и «редкое гражданское мужество»⁵ и, конечно, любовь к России. Несчастливым оказался его брак, жена и дети жили отдельно, в России, преследовали растущие долги, не получила признания поэзия.

¹ См.: *Сенкевич И.Г.* 1) Новые материалы по истории южных славян: (Из рукописного наследия М.А. Хитрово) // Славянский архив: Сб. статей и материалов. М., 1963. С. 240–251; 2) М.А. Хитрово – прв руски конзул во Битолскиот крај (1861–1864) // Гласник на Институт за национална историја. Скопје, 1966. XI/1. С. 171–188; *Фролова М.М.* М.А. Хитрово – первый русский консул в Македонии (1860–1864) // Славянский альманах. 2015. № 3/4. С. 38–56. См. также: *Косик В.И.* Константин Леонтьев: размышления на славянскую тему. М., 1997.

² См. об этом: *Косик В.И.* Русская дипломатия и генералы в Болгарском княжестве, 1881–1883 годы // Советское славяноведение. 1990. № 6. С. 8–28.

³ *Карцов Ю.С.* Семь лет на Ближнем Востоке. СПб., 1906. С. 140.

⁴ См.: *Фетисенко О.Л.* Эпизоды из жизни консула (К.Н. Леонтьев и М.А. Хитрово). Прил. 3: Из неизданных воспоминаний К.А. Губастова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2013 год. СПб., 2014. С. 140.

⁵ *Карцов Ю.С.* Семь лет на Ближнем Востоке. С. 140, 141.

Поэтический талант Хитрово не превышал общераспространенного уровня. Современник и сослуживец замечает о его лирических произведениях: «Их прочтешь и тотчас же забудешь, без желания прочитать их вновь»⁶. Гораздо выше ценились выполненные Хитрово переводы, главным образом из Гейне. Вл. Соловьев признал их «образцовыми» «по точности и изяществу»⁷. Приведем один из них:

Из Гейне

Звезды ножками золотыми
Тихо бродят в небесах,
Чтобы землю не встревожить,
В тихих дремлющую снах.
И леса, полны вниманья,
Чутко уши напрягли,
И от гор, как чьи-то руки,
Тени черные легли.
Звук внезапный! Отголоску
Его в сердце внемлю я...
Был ли то любимый голос
Или песня соловья?⁸

Гейне Хитрово начал переводить уже во время службы в Константинополе⁹. Переводы восьми стихотворений (что любопытно, не сатирических, а образцов любовной лирики) вошли в сборник «Стихотворения», о котором речь пойдет ниже. В него включено также по два стихотворения Гёте и Франца-Эммануэля Гейбеля, к которым во втором издании прибавились переводы из Сюлли Прюдона, в частности следующий, под которым вполне можно было бы подставить имена Случевского или Брюсова.

Оркестр гремит. Вперед! в кадрили ваш откровенный,
Скорей всё напоказ! и в пляске вдохновенной
Кривляйтесь, пьяницы и девки... оттого,

⁶ Из неизданных воспоминаний К.А. Губастова. С. 141. В том же духе высказался и Ю.С. Карцов (см.: *Карцов Ю.С. Семь лет на Ближнем Востоке.* С. 138–139).

⁷ В.С. <Соловьев Вл.С.> М.А. Хитрово <Некролог> // Вестник Европы. 1896. Авг. С. 905.

⁸ *Хитрово М.А. Стихотворения.* Изд. 2-е. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1896. С. 223. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁹ См.: *Леонтьев К.Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Подгот. текста и коммент. В.А. Котельникова и О.Л. Фетисенко. Т. 6, кн. 1. СПб., 2002. С. 76.

Что человек один, один во всей вселенной
 Есть высшее над всеми существо.
 Один питает он бессмертия надежды,
 Один всегда готов для похоти плотской,
 Один из всех зверей он выдумал одежды,
 Чтоб наслаждаться наготой.
 («На маскараде в театре», с. 238)

Но гораздо более широкую известность, правда, исключительно в светском обществе, принесла Хитрово та часть его творчества, что не предназначалась для печати: сатирические «сцены из современной жизни», эпиграммы и пародии¹⁰, акrostихи (в том числе сатирические, что весьма редко для этого жанра), мадригалы и другие жанры салонной поэзии, в которых, как отметил Вл. Соловьев, было «больше добродушного юмора, нежели желчи»¹¹. В списках ходили его поэмы, самой известной из них была «Сан-Стефаниада» (1878), после которой Хитрово прозвали «бардом в стане русских воинов»¹²; это произведение отличали «хорошие и звучные стихи», остроумие и «злая наблюдательность»¹³.

Среди сатирических произведений Хитрово значительное место занимают философские эпиграммы. Чаще всего это не одна строфа, а развернутое произведение. Вот один из лучших образцов (Хитрово высмеивает здесь последователей немецкой пессимистической философии и зарождающегося неокантианства):

Быть может, правы вы во всем,
 Адепты нового ученья,
 Быть может, мы одним живем
 Продуктом личного мышленья.
 Все субъективно. Смысл глубок
 Сей истины трансцендентальной.
 И добродетель и порок
 Основы лишены реальной.

¹⁰ Среди «воспетых» Хитрово назовем А.А. Фета, К.Н. Леонтьева, кн. В.А. Черкасского, Н.П. Игнатъева, будущего посла в Афинах М.К. Ону, военного атташе Д.К. Богуславского, знаменитого в славянских землях консула А.С. Ионина.

¹¹ Вестник Европы. 1896. Авг. С. 905.

¹² Карцов Ю.С. Семь лет на Ближнем Востоке. С. 139; это определение повторяет и другой современник, см.: Арбузов Н.К. Из воспоминаний о Царь-граде (1880–1882) // Исторический вестник. 1914. Дек. С. 816.

¹³ Из неизданных воспоминаний К.А. Губастова. С. 141.

Нет объективной красоты,
Не существует безобразья,
За правды строгие черты
Мы принимаем бред фантазии.
И наше собственное Я –
Пустой продукт воображенья –
Лишилось права бытия
Конкретной логикой мышленья.
Но согласитесь, милый мой,
Что, как вам это ни противно,
И индуктивно
И дедуктивно
Свинья останется свиньей
И суб- и объективной¹⁴.

Но творчество Хитрово далеко не ограничивалось салонной сатирой и переводами. В нем представлены и лирика, и стихотворения «на случай» («прекрасные, звучные стихи на все злобы дня»¹⁵), как, например, «На основание Славянской библиотеки в Одессе» (1871), «На кончину гр. А.К. Толстого» (1875), «Пред памятником Пушкина» (1881) «На кончину Достоевского» (1881), «Над прахом убиенного Царя» (1881), «На смерть Скобелева» (1882). В многочисленных стихотворениях, связанных с русско-турецкой войной, очевидна ориентация на «политическую» лирику Ф.И. Тютчева и отчасти А.С. Хомякова, памяти которого в 1871 году Хитрово посвятил поэму «Иоанн Гус (Славянское предание)».

В 1870–1880-е годы в стихах Хитрово, по наблюдению Вл. Соловьева, начинает доминировать «серьезная мысль и возвышенное настроение...»¹⁶, в них все чаще присутствует религиозная тематика («Гефсиманская ночь», «Тайная вечерь», «Распятие», «Люблю Тебя, Христос мой человечный...» и др.). Но обращение к этому роду поэзии не оказалось удачным. По отношению к произведениям на указанную тематику можно признать справедливым мнение К.Н. Леонтьева о том, что стихи Хитрово – «бесцветные по духу и слишком

¹⁴ Стихотворение обнаружено и опубликовано нами: Фетисенко О.Л. Из босфорского table-talk 1874 года: М.А. Хитрово и его неизданная эпиграмма на прозелита трансцендентальной философии // Русская литература. 2016. № 1. С. 80–89.

¹⁵ Арбузов Н. К. Из воспоминаний о Царь-граде. С. 816.

¹⁶ Вестник Европы. 1896. Авг. С. 905.

общие по манере <...> в полу-либеральном и лже-христианском духе»¹⁷.

Как понял я Тебя, Христос мой человеческий,
 О! мой Учитель неземной!
 С какой любовью и страстью бесконечной
 Свερшал Ты дивный подвиг Свой,
 Когда, в час полночи, под Гефсиманской сенью,
 О чаше скорбной Ты молил,
 Когда Ты шел, Христос, на вольное мученье,
 О! как Ты пламенно любил!
 («Распятие», с. 89)

Многие лирические стихотворения Хитрово легко могли бы быть положены на музыку, и, возможно, часть из них и написана на мелодию известных романсов и песен.

Сад безмолвный с небес золотая луна
 Озаряла счастливым сияньем;
 Мне волшебные сны навевала она,
 Ночь была бесконечным блаженством полна,
 И я жил под ее обаяньем.
 Эта дивная ночь говорила со мной,
 Море звучно и ровно дышало;
 И стремилась душа в свод небес голубой,
 И томилась она об отчизне иной,
 И в ней чудная жизнь ликовала. (с. 15)

К этому приему (стихи на известную мелодию) автор охотно прибегал в сатирических произведениях, например, в 1867 году написал два стихотворения по случаю свадьбы адрианопольского консула М.И. Золотарева «на голос» «Серенады» и «Баркаролы» Фр. Шуберта¹⁸.

Из современников, в том числе младших, Хитрово-поэту родственны К. Р., князь Д.Н. Цертелев, Д.С. Мережковский, Вл. Соловьев в образцах их философской лирики. В их кругу он предстает как явный поэт предсимволизма.

Тьмы и света сочетанья, —

¹⁷ Леонтьев К.Н. [Письмо к К.А. Губастову] // Русское обозрение. 1897. Июль. С. 424.

¹⁸ См.: Фетисенко О.Л. Эпизоды из жизни консула. С. 121–122.

Воплотившиеся сны,
Вы полны очарованья,
Бесконечного желанья
Вы страданиями полны...

(с. 16)

Печатался Хитрово преимущественно в периодике: в изданиях М.Н. Каткова¹⁹, в газете И.С. Аксакова «Русь» («В черноземной полосе», «На смерть Скобелева», «Последний поход. Похоронный марш М.Д. Скобелеву», «Корабль», «Египетская ночь», «По поводу одной “Исповеди”» (иронический отклик на «Исповедь» Л.Н. Толстого), «Сверстникам»), в редактируемом кн. Д.Н. Цертелевым журнале «Русское обозрение».

В 1881 году стихотворения Хитрово впервые вышли отдельным изданием со строгим оформлением и тщательно продуманной рубрикацией²⁰. В книге несколько разделов, образованных по жанрово-тематическому принципу: «Впечатления и песни», «Думы и картины», «Из времени» и т. д. Всего в сборник вошли более 70 оригинальных стихотворений, поэма «Иоанн Гус», пять переложений «Из Ветхого завета» и десять произведений в разделе «Переводы». Второе издание сборника, вышедшее в январе 1896 года, значительно больше по объему, но структура повторяет первое издание.

Изящно изданный томик стихотворений привлек внимание В.П. Буренина, который, снисходительно похвалив «форму», содержательную сторону высмеял, назвал творчество Хитрово «недурным “повторением пройденного”» – «непроизвольным» подражанием Фету, Полонскому, А. Толстому, Майкову и другим поэтам, охарактеризованным критиком, как авторы «не из самых первостепенных, а из средних». Если лирика Хитрово заслужила в нововременской статье хотя бы оценку «дилетантской» поэзии добротного качества, а его акростиhi вызвали у рецензента ассоциацию с «забавами пиитическими» «доброе старого времени» эпохи альманахов (впрочем, в трагическом 1881 году этот пассаж звучал приговором, означавшим, что автор книги живет вне своей эпохи), то «патриотическо-политическая» часть книги (раздел «Из времени») стала предметом значительно более резкой критики («стишки, писанные на случай»,

¹⁹ Церковище // Русский вестник. 1875. № 3. С. 243–245; Пророчество // Московские ведомости. 1876. 31 окт.

²⁰ Хитрово М.А. Стихотворения. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1881. 184 с.

«газетные стишки с вымученными рифмами», в которых отсутствует даже необходимое в подобном жанре «одушевление») ²¹.

Перечисляя поэтических «учителей» Хитрово, Буренин был прав, поставив на первое место Афанасия Фета. В лирических стихах Хитрово много мотивов, которые ассоциируются прежде всего именно с творчеством автора «Вечерних огней» и которые, между прочим, были акцентированы в пародии Хитрово на Фета «Звуки, звуки!» ²², которая тем самым отчасти становится и автопародией.

Я мечтаю, вдохновенье
Шумно сходит на меня<,>
И меня вообразенье
Дразнит, в мир иной маня.
Я горю как в лихорадке,
Чей-то голос мне поет,
В страшном смутном беспорядке
Ряд видений восстанет ²³.

На фоне разнообразных «перепевов» Гейне, Тютчева, даже Кольцова («После летних гроз, / Перед осенью, / Вечера стоят / Лучезарные. // Беспредельный свод / Голубых небес / Мыслью светится / Благодатною», с. 28) в лирических произведениях Хитрово господствуют, переплетаясь, два основных влияния – А. Толстого и Фета. В открывающем книгу разделе «Впечатления и песни» заметно преобладает фетовское начало, и даже нет смысла перечислять хорошо всем известные приметы этого поэтического стиля, включая метрико–интонационный «репертуар».

И куда ни глянет око –
Всё в волшебном сне...
И стою я одиноко...
Милый образ издалика
Улыбнулся мне...
(«Юг заснул, благоухая...», с. 10)

Я прилег на корме. Что за страстный покой

²¹ Буренин В.П. Литературные очерки // Новое время. 1881. 5 июня. № 1891. С. 2.

²² См. подробнее: Фетисенко О.Л. «Про живые измененья сердцу милого лица!» (М.А. Хитрово и его неизвестная пародия на Фета) // А.А. Фет: Исследования и материалы. СПб., 2018. Т. 3. С. 234–242.

²³ РО ИРЛИ. Ф. 325. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 25.

В этой южной торжественной ночи.
Звезды чудные блещут с небес надо мной, –
То знакомые звезды полночи.
И мне грезится вновь про иную страну...
В ночь морозную едешь бывало, –
Скрип саней лишь один нарушал тишину,
А на сердце любовь ликовала.
(«Ночь в архипелаге», с. 13)

Лунной ночи гармония стройная!
Разостлался прозрачный покров,
Утонула природа спокойная
В тонкой дымке серебряных снов.
<...>
Все прозрачно, все с небом сливается,
Все волшебною сказкой звучит...
И душа от земли отрывается,
И на крыльях чудесных летит
В мир иной, в мир какой-то таинственный,
Где все счастьем и светом полно...
И, как будто, на миг нам единственный
Угадать бесконечность дано...
(С. 22)

К философской проблематике предсимволистской эпохи близки стихотворения Хитрово с буддийскими и пантеистическими мотивами, включенные в раздел «Думы и картины». Там же находим еще один примечательный опыт философской эпиграммы, посвященный «Исповеди» Л. Толстого (с. 134). Приведем его в ранней редакции:

Там, в небесах, написан он, там где-то
Ответ на все вопросы бытия, –
Я не могу прочесть того ответа;
Мешает тень. И эта тень – моя.
И я хочу подняться над землю,
Чтоб через тень ответ тот прочесть;
Но эта тень растет, растет со мною,
И я к земле, к земле спешу опять.
Чтоб малым быть – бросаюсь на колени...
Но это все напрасно, – оттого,
Что лишь тогда не будет этой тени,

Когда меня не будет самого!²⁴

Вероятно, к творчеству Михаила Хитрово еще будут обращаться исследователи. Задачей же нашего беглого очерка было показать, что этот сверстник Случевского и старший современник «слишком ранних предтеч слишком медленной весны» вписал довольно значимую страницу в поэтическую антологию русского предсимволизма.

Список литературы

1. *Арбузов Н.К.* Из воспоминаний о Царь-граде (1880–1882) // Исторический вестник. 1914. Дек. С. 801–837.
2. *Буренин В.П.* Литературные очерки // Новое время. 1881. 5 июня. № 1891. С. 2.
3. *В.С. <Соловьев Вл.С.>* М.А. Хитрово // Вестник Европы. 1896. Авг. С. 904–905.
4. *Карцов Ю.С.* Семь лет на Ближнем Востоке. СПб., 1906.
5. *Косик В.И.* Русская дипломатия и генералы в Болгарском княжестве, 1881–1883 годы // Советское славяноведение. 1990. № 6. С. 8–28.
6. *Сенкевич И.Г.* Новые материалы по истории южных славян: (Из рукописного наследия М.А. Хитрово) // Славянский архив: Сб. статей и материалов. М., 1963. С. 240–251.
7. *Фетисенко О.Л.* Из босфорского table-talk 1874 года: М.А. Хитрово и его неизданная эпиграмма на прозелита трансцендентальной философии // Русская литература. 2016. № 1. С. 80–89.
8. *Фетисенко О.Л.* «Про живые измененья сердцу милого лица!» (М.А. Хитрово и его неизвестная пародия на Фета) // А.А. Фет: Исследования и материалы. СПб., 2018. Т. 3. С. 234–242.
9. *Фетисенко О.Л.* Эпизоды из жизни консула (К.Н. Леонтьев и М.А. Хитрово) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2013 год. СПб., 2014. С. 97–146.
10. *Фролов М.М.* М.А. Хитрово – первый русский консул в Македонии (1860–1864) // Славянский альманах. 2015. № 3/4. С. 38–56.

²⁴ Русь. 1885. 24 авг. № 8. С. 11.



ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОЙ ПЕРЕПИСКИ ВЛ. СОЛОВЬЕВА

А.П. Козырев

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: Публикация освещает неизвестные страницы раннего периода жизни и творчества философа, богослова, литературного критика и поэта Вл. Соловьева. Первый рассматриваемый биографический эпизод – эпоха сближения и начала дружбы Вл. Соловьева и поэта-предсимволиста, племянника А.К. Толстого и С.А. Толстой, кн. Д.Н. Цертелёва. В описываемом 1872 году оба они были студентами Московского университета – Д.Н. Цертелёв юридического, а Вл. Соловьёв – историко-филологического факультета. Письма Вл. Соловьёва 1878–1879 годов к историку и этнографу П.И. Савваитову, правителю дел Ученого комитета, представляют существенный интерес для реконструкции деятельности Вл. Соловьёва как члена Ученого комитета, а также содержат и ряд важных упоминаний, например, о поездке в Ф.М. Достоевским в июне 1878 года в Оптину пустынь.

Ключевые слова: предсимволизм, русская философия, эпистолярное наследие, Вл.С. Соловьёв, Д.Н. Цертелёв, Э.Л. Радлов, П.И. Савваитов.

Письмо Вл.С. Соловьёва Д.Н. Цертелёву представляет особый интерес. Это второе письмо в корпусе их обширной переписки, насчитывающей в ее опубликованной Э.Л. Радловым части (т. 2 и 4 Писем) 48 соловьёвских писем, переписки, продолжавшейся по сути на протяжении всей жизни Вл. Соловьёва, с 1874 по 1899 год¹. Письмо, хранившееся в архиве философа, который находился в распоряжении брата М.С. Соловьёва, а после его смерти перешел к племяннику С.М. Соловьёву-младшему, возможно, не было отослано. Тематиче-

¹ См.: Письма Владимира Сергеевича Соловьёва / Под ред. [и с предисл.] Э.Л. Радлова. Т. 1–3. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1908–1911; *Соловьёв Вл. Письма* / Под ред. Э.Л. Радлова. Пб.: Время, 1923. 243 с.

ски и идейно оно продолжает первое, весьма официальное по тону, письмо и, по всей видимости, является ответом на ответ Д.Н. Цертелева.

Профессиональные философы и незаурядные поэты, они оставили весомый след в истории русской культуры. По разным причинам прижизненная и посмертная слава улыбалась Вл. Соловьеву несказанно чаще, но достаточно будет заметить, что стихи Цертелев начал писать раньше², и в публикуемом письме Вл. Соловьев признается в том, что он «начал заниматься поэзией».

Именно в эти дни на казенной даче Дворцовой конторы в Нескучном саду Вл. Соловьев переводит «Ночное плавание» из «Романсеро» Генриха Гейне, два черновика датированы 7 и 23 июля 1874 г., стихотворение необычайно важное в творческом становлении философа (см., например, работу «История текста как континуум волеизъявлений автора» Н.В. Котрелева³), в одном из последующих, опубликованных в радловском четырехтомнике, писем, от 27 июля 1875 г. Вл. Соловьев отсылает ему свой перевод другого гейневского шедевра — «Коль обманулся ты в любви» («Wanderer»). Возможно, именно литературное состязание с другом юности и подтолкнуло будущего кумира русских символистов к началу его поэтического поприща.

Князь Д.Н. Цертелев (1852–1911) был одним из самых близких друзей философа, его имение Липяги в Тамбовской губернии было одним из любимых мест времяпрепровождения Вл. Соловьева:

Увы, мой друг! Крепчайшими цепями
Прикован я к московским берегам.
Жду худшего: сидеть мне в темной яме
И там вздыхать по милым Липягам⁴.

² Стихотворная подборка Д.Н. Цертелева опубликована в издании: Поэты 1880–1890-х годов / Вступ. ст. и общ. ред. Г.А. Бялого; сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. Л.К. Долгополова и Л.А. Николаевой. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1972. С. 208–228 (Сер. «Библиотека поэта. Большая серия»).

³ Котрелев Н.В. История текста как континуум волеизъявлений автора // Шиповник: Историко-филологический сборник. К 60-летию Р.Д. Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 151–174.

⁴ Соловьёв В.С. Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. ст., сост. и примеч. З.Г. Минц. 2-е изд. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1974. С. 155 (Сер. «Библиотека поэта. Большая серия»).

Их общение началось еще в стенах Пятой Московской гимназии на Волхонке, выпускниками которой они были. В своих воспоминаниях кн. Д.Н. Цертелев писал:

«Я был с Соловьевым в одной гимназии и помню еще в шестом классе его худую и бледную фигуру во время перемен; но, так как он был классом старше меня, мы не были знакомы и познакомились только тогда, когда я был уже на первом курсе университета. Хорошо помню этот вечер. У П.А. Зилова собралось несколько человек – студентов разных факультетов, между ними были Соловьев и Писемский. Писемский был почитателем Огюста Конта; Соловьев, напротив того, полагал, что время позитивизма безвозвратно прошло и что философская мысль принимает совершенно другое направление. Между ними произошел оживленный спор, которого я оставался безмолвным слушателем, но с этого времени началась наша дружба с Соловьевым, хотя мы знали друг друга очень мало.

Та духовная связь, которая является вследствие единства убеждений, конечно, тем обязательнее и тем теснее, чем менее распространены эти убеждения, и в начале семидесятых годов найти в России человека, который сомневался бы в непогрешимости Фохта, Молешотта и Бюхнера, было трудно. Выступление через три года молодого философа с диссертацией, направленной против позитивизма, явилось не только неожиданно, но и неслыханной дерзостью, и когда вслед за тем Владимир Соловьев получил кафедру П.Д. Юркевича, он сразу стал в Москве знаменитостью. Редакции искали его сотрудничества, дамы на разрыв приглашали его на чашку чая, а литературные противники старались облить помоями. На самого Соловьева это исключительное положение, завоеванное им в двадцать два года, не могло не иметь влияния, не всегда благотворного. Вынужденный по самым разнородным вопросам выступать в роли учителя, он тем самым связывал себя на будущее время, так как позднее не мог уже говорить иначе, чем говорил в первой молодости, не впадая в противоречие с самим собою»⁵.

Временем их сближения и начала дружбы был 1872 год, когда оба они были студентами Московского университета – Д.Н. Цер-

⁵ *Цертелев Д.Н. Из воспоминаний о Вл. Соловьеве // Вл. Соловьев: Pro et contra: Личность и творчество Владимира Соловьева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / [Подгот.: В.Ф. Бойков]. Т. 1. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000 (Сер. «Русский путь»).*

телев юридического, а Вл. Соловьев — историко-филологического факультета.

Публикуемое письмо касается, прежде всего, не поэтической, а философской предметности общения, к которой, конечно, далеко не сводилась дружба между адресатом и адресантом. Но все же следует отметить, что высказанные Вл. Соловьевым в этом письме мысли найдут свое развитие в последующих его работах — «О действительности внешнего мира и основании метафизического познания», ответе К.Д. Кавелину, одному из философов, публично оспаривавших в печати тезисы магистерской диссертации Вл. Соловьева, а также в написанных по возвращении из заграничной командировки в Лондон «Философских началах цельного знания».

Д.Н. Цертелев, в отличие от Вл. Соловьева, отправится для подготовки диссертации в Германию, в Берлин, где Д.Н. Цертелев учился у продолжателя А. Шопенгауэра Эдуарда фон Гартмана, с которым поддерживал отношения и вел переписку⁶ вплоть до его кончины. Если учесть, что Гартман будет одной из ключевых фигур магистерской диссертации Вл. Соловьева «Кризис западной философии (против позитивистов)», то можно сказать, что у двух друзей было немало общих отправных точек в их философской работе. Однако если Д.Н. Цертелев «застрял» на Шопенгауэре и Гартмане, посвятив им свою диссертацию и большую часть философских работ (некоторые из них были опубликованы по-немецки в Германии), то Вл. Соловьев предпочел заявить о создании собственного философского учения, основанного на базе предшествующей философской систематики, предприняв масштабный проект «критики отвлеченных начал».

Данная публикация освещает лишь начало философского пути молодых людей, которым к моменту переписки было 21–22 года. Далеко за рамками ее относится и совместное пребывание друзей в Каире, породившее и общее литературное творчество, написание шуточных «Вечеров в Каире», и важную роль Цертелева в знакомстве Вл. Соловьева с семьей покойного поэта А.К. Толстого, С.А. Толстой и ее племянницей С.П. Хитрово, которая на протяжении долгих лет будет романтической музой Вл. Соловьева и предметом его несбыточных надежд, и более позднее сотрудничество в журнале

⁶ Письма Э. фон Гартмана к кн. Д.Н. Цертелеву в русском переводе опубликованы в: Журнал Министерства Народного Просвещения. 1911. № 10. С. 8–106.

«Русское обозрение», который на некоторое время возглавит Д.Н. Цертелев.

Несколько писем к Павлу Ивановичу Савваитову (1815–1895) добавляют еще несколько черт к биографии раннего Вл. Соловьева, к периоду его работы в Учебном комитете Министерства народного просвещения (1877–1881), после того как Вл. Соловьев покинул Московский университет и перебрался в Санкт-Петербург. П.И. Савваитов – историк, этнограф, археолог и археограф, действительный член-корреспондент Санкт-Петербургской Академии наук (1872), действительный статский советник (1864). В этот период занимал должность правителя дел Ученого комитета.

Именно ему посылает Вл. Соловьев письма и телеграммы с сообщением о вынужденном отсутствии на работе, к нему обращается с просьбой прислать отпускной билет для оформления заграничного паспорта, когда Вл. Соловьев в июне 1877 года отправится военным корреспондентом на театр военных действий на Балканы⁷. Четыре письма к П.И. Савваитову и прилагаемая к ним телеграмма (публикуемая по исследованию С.М. Лукьянова) носят сугубо деловой характер, но представляют существенный интерес для реконструкции деятельности Вл. Соловьева как члена Ученого комитета, а также содержат и ряд важных упоминаний, например, о поездке с Ф.М. Достоевским в июне 1878 года в Оптину пустынь.

В письмах заметны и личные нотки Вл. Соловьева, например, присущий ему мягкий юмор, зачастую необычайно располагавший к нему даже малознакомых собеседников, а в особенности корреспондентов.

Список литературы

1. *Котрелев Н.В.* История текста как континуум волеизъявлений автора // Шиповник: Историко-филологический сборник. К 60-летию Р.Д. Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С.151–174.

⁷ *Лукьянов С.М.* О Вл. Соловьеве в его молодые годы. Материалы к биографии. Кн. III. Вып. 2. Приложение к репринтному изданию / Сост. А.А. Носова. М.: Книга, 1990. С. 81.

2. *Лукьянов С.М.* О Вл. Соловьеве в его молодые годы. Материалы к биографии. Кн. III. Вып. 2. Приложение к репринтному изданию / Сост. А.А. Носова. М.: Книга, 1990. 381 с.

3. Письма Владимира Сергеевича Соловьева / Под ред. [и с предисл.] Э.Л. Радлова. Т. 1–3. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1908–1911.

4. Письма Э. фон Гартмана к кн. Д.Н. Цертелеву в русском переводе // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1911. № 10. С. 8–106.

5. Поэты 1880–1890-х годов / Вступ. ст. и общ. ред. Г.А. Бялого; сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. Л.К. Долгополова и Л.А. Николаевой. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1972. 724 с. (Сер. «Библиотека поэта. Большая серия»).

6. *Соловьев Вл.* Письма / Под ред. Э.Л. Радлова. Пб.: Время, 1923. 243 с.

7. *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. ст., сост. и примеч. З.Г. Минц. 2-е изд. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1974. 350 с. (Сер. «Библиотека поэта. Большая серия»).

8. Вл. Соловьев: Pro et contra: Личность и творчество Владимира Соловьева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / [Подгот.: В.Ф. Бойков]. Т. 1. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. 895 с. (Сер. «Русский путь»).



ВЛ.С. СОЛОВЬЕВ

ПИСЬМО Д.Н. ЦЕРТЕЛЕВУ, 20 ИЮЛЯ 1874 Г.
ПИСЬМА П.И. САВВАИТОВУ 1878–1879 ГОДОВ

ПОДГОТОВКА ТЕКСТА А.П. КОЗЫРЕВА

Письмо Д.Н. Цертелеву, 20 июля 1874 г.

РГАЛИ. Ф. 542. Он.1. Ед. хр. 33. Л. 1–4об.

Мне кажется, многоуважаемый Дмитрий Николаевич, что разногласие наше относится не к самой сущности дела а состоит собственно лишь в том, что Вы будучи более меня склонны к скептическому воздержанию полагаете, что философское познание должно остановиться там где по моему убеждению оно может и следовательно должно идти дальше. Доказать основательность этого убеждения я разумеется могу только самим делом. Если это мне не удастся, то Вы относительно т.е. против меня окажетесь правы. Во всяком случае таким образом окончательное разрешение этого вопроса возможно для нас лишь в более или менее далеком будущем. Теперь же как и в прошлый раз я ограничусь прямым ответом на Ваше письмо.

Вы признаете, что выражение «вещи сами в себе не познаваемы» содержит внутреннее противоречие. Мне же напротив кажется что оно не только никакого противоречия не содержит, но даже есть просто тавтология. Вы согласитесь в самом деле что быть познаваемым = быть *для другого*, следовательно то, что не есть для другого а есть только само в себе (и для себя) тем самым *непознаваемо* (ибо если бы оно было познаваемо, то оно было бы *для другого*, что противоречит по определению). Но вопрос в том существует ли что-нибудь *только само в себе*, не будучи в то же время *и для другого*? Не знаю, что Вы ответите на этот вопрос, я же утверждаю, что все существующее есть с одной стороны в себе и для себя, а с другой

стороны имеет бытие для другого, иными словами: *все* существующее в известном отношении непознаваемо и *все* же существующее в другом отношении познаваемо, следовательно нет ничего абсолютно непознаваемого, так же как нет ничего абсолютно познаваемого, т.е. такого что бы *ничем* не различалось от самого познания, совпадало бы с ним всем своим бытием; или как я это кажется выразил в своей статье: хотя все познаваемо, но все не есть познание. Сначала *поясню* свое утверждение, а затем приведу в нескольких словах его *основание*. Вы, например, существуете для меня, т.е. для другого Вы познаваемы и притом все Ваше существо познаваемо (т.е. разумеется не в каждый данный момент, а постепенно и не для каждого другого, а для многих других в совокупности). *Все*, что заключается в Вашем существе будучи выражено словом или делом, может принять вещественное бытие и в этой форме существовать для другого, познаваться им. Но с другой стороны все, что в Вас есть, все Ваши чувства и мысли *сами в себе*, т.е. так как они непосредственно существуют в Вас для меня совершенно недоступны. Ваше внутреннее психическое бытие в своей непосредственности безусловно закрыто для другого, оно не переходит в познание, а между тем оно познается: я знаю Ваши чувства и мысли и мое познание истинно, т.е. объективно-тождественно с познаваемым, хотя познаваемое сохраняет свою самостоятельность свое независимое от познания его другим бытие. То же самое относится к каждому существу: какое-нибудь простейшее животное – монера, состоящая из одной клеточки – есть с одной стороны именно для другого, для познающего, – есть говорю с одной стороны вещественный предмет, микроскопическая капля органического вещества,двигающаяся и изменяющаяся, а с другой стороны для себя это есть ощущающее и стремящееся (хотящее) существо, и притом его вещественная внешность выражает его внутреннее субъективное бытие, по первому мы познаем, хотя это последнее само по себе и независимо от нашего познания. – Далее, Вы вероятно знаете, что современная наука не признает безусловной границы между органическим и неорганическим миром, и уже это одно (а есть и более решительные аргументы) заставляет нас признать, что *все* существующее будучи с одной стороны именно для другого вещественным бытием объективно познаваемым с другой стороны есть и для себя т.е. имеет субъективное психическое бытие непосредственно известное только ему самому для другого же доступное только косвенным образом чрез соединение его собственного

внутреннего опыта с данными внешнего. (В самом деле если бы я по собственному внутреннему опыту не знал тех психических состояний, которые соответствуют известным телесным образам и движениям, я в другом, в Вас например никак не мог бы познать таких состояний, – и Вы были бы для меня только вещественным предметом.) Итак вопрос: как могу я познавать то, что находится вне меня? – не имеет точного смысла; ибо если все существующее с одной стороны есть для себя субъективно или психично и постольку непознаваемо объективно (т.е. другому, а только к этому познанию относится вопрос), с другой же стороны все существующее есть для другого – предметно или вещественно и постольку познаваемо (это тавтология ибо быть для другого и быть познаваемым очевидно одно и то же), если таким образом познаваемость есть определение самого существующего именно его относительное бытие, то спрашивать как возможно познание? – все равно что спрашивать как возможно существование? или почему что–нибудь вообще есть? – вопрос, который является каждому философствующему уму, но разрешение которого уместно только в сумасшедшем доме. –

Определяя «предмет» как один из видов «вещи» Вы под «вещью» разумеете «существо» или «сущее» вообще, всякое существующее вы называете вещью; но в таком случае и духовные существа были бы вещами; между тем Вы согласитесь что Вы например сами в себе не вещь, и всякий дух всякое психическое бытие – не вещь; вещью называется только *внешнее* бытие или вещь есть существо, как внешнее т.е. для другого, следовательно вещь = предмет, и Ding an sich в собственном значении есть бессмыслица, в которой конечно виноват не Кант, так как он не раз оговаривался, что под Ding разумеет лишь *нечто* вообще, а не вещь в собственном смысле, так что если бы последующее философское развитие доказало что бытие an sich (und für sich) принадлежит только *духу*, то Кант ничего бы против этого не мог сказать. Во всяком случае так как Вы согласитесь что по–русски нельзя сказать например духовная вещь, то слово вещь не может означать всякое сущее, а только один вид сущего как и слово предмет.

Во всем, что Вы далее говорите о возможности для я познания не–я и о выведении не–я из я – Вы сражаетесь с ветряными мельницами: Вы говорите о выведении одного существа из другого (или по Вашему *одной* вещи из другой) и совершенно основательно находите такое выведение бессмысленным, но его никто никогда и не де-

лал. Дело в том, что я и не-я суть только необходимые *отношения* всего сущего, так что одно и то же в различных отношениях есть и я и не-я; так Вы например для самих себя – я, а для другого внешнего для меня например Вы – не-я; эти два отношения *предполагают друг друга* эмпирически, но так как логическое первенство принадлежит очевидно в себе бытию или я, то из него логически и выводится другое. При чем же тут Ваша арифметика и алгебра? Вообще я уверен, что если бы вы также хорошо, как Декарта и его школу изучили и идеализм, то Вы переменили бы Ваше дурное мнение о нем. С идеями, многоуважаемый Дмитрий Николаевич, бывает то же, что с людьми: многие господа, о которых я прежде говорил с негодованием или с презрением, при ближайшем знакомстве оказались очень милыми и умными людьми, с которыми я во многом сошелся; – надеюсь, что Вы испытаете нечто подобное, познакомясь ближе с идеализмом. – Однако я не вижу конца своему письму – «а вечно писать не возможно!» Итак должен прервать ответивши только на часть Вашего письма: об остальном в другой раз или при свидании.

Об Юркевиче* ни я, ни кто другой ничего не знает. – У Сологуб** я бываю довольно часто – они Вам кланяются. – В настоящее время я начал заниматься поэзией и пока довольно удачно кажется: прочту Вам при свидании.

Преданный Вам *Вл. Соловьев.*

20 июля <18>74 г. Москва

Письма П.И. Саввантову 1878–1879 годов

РО РНБ. Ф. 664 (П.И. Саввантов)

В архиве письма содержатся в обложке из обыкновенного рабочего листа, на лицевой стороне которого рукою Саввантова указаны даты написания всех писем. На самих письмах указаны даты их получения

* Юркевич Памфил Данилович (1826–1874) – профессор по кафедре философии Московского университета (с 1861 г.). В это время Юркевич был болен раком, он скончался 4 октября 1874 г.

** Соллогуб (урожд. Боде-Колычева) Наталья Михайловна (1851–1915) – фрейлина императрицы Марии Александровны. С ней и ее мужем графом Фёдором Львовичем Соллогубом (1848–1890) Соловьев дружит, гостя в их подмосковном имении Рождественно-Телятьево и в их московской усадьбе – доме Демидовых в Большом Толмачевском переулке в Москве, знакомится там с Ю.Ф. Самариним и А.Ф. Тютчевой-Аксаковой.

(кроме первого письма): 20 февраля 1879 года, 14 мая 1879 года, 3 июля 1879 года. Поскольку фонд Савваитова на момент нашей работы с ним не был описан, документы не имеют единицы хранения и архивной нумерации листов.

I

<на бумаге с вод. знаком: Royal Irish Linen – Marcus Ward>

Милостивый Государь Павел Иванович,

Не будете ли столь добры – написать мне имя, отчество и фамилию нашего экзекутора, казначея тож, которому я хочу послать доверенность на получение мною августовского жалования.

Мои намерения относительно дальних странствий не осуществились за недостатком финансовых средств, и я большую часть лета вращался в окрестностях Москвы. Съездил только вместе с Достоевским в Оптину пустынь*, о которой Вы вероятно слыхали.

Адресуйте мне в Москву у Калужской заставы, Нескучный сад.

Извините за утруднение.

Остаюсь с истинным уважением преданный Вам

Вл. Соловьев

Москва 18 авг<уста> <18>78.

II

<на бумаге Lacroix Freres, рифленной, почти квадратные листы>.

Милостивый Государь Павел Иванович!

Препровождая при сем к Вашему Превосходительству отзыв мой об элементарной логике Иоселиани**, читанный [мною] в заседании 4го Декабря минувшего года, но в рассеянии ума мною за-

* Свято-Введенская Оптина пустынь – мужской монастырь в Калужской губернии под Козельском, с середины XIX в. известный своими старцами. Соловьев выехал с Достоевским из Москвы 23 июня 1878 г. по Московско-Курской железной дороге до станции Сергиево за Тулой. Далее два дня они добирались на экипаже до Козельска, с остановками и ночлегом в деревне. Приехав в монастырь в воскресенье, они пробыли там три дня – 25–27 июня, возвратившись на станцию на том же экипаже, а 29 июня они прибыли в Москву.

** Иоселиани Григорий Николаевич (1847–1919) – грузинский философ и общественный деятель, автор «Курса элементарной логики» (1878).

хваченный и ныне внезапно по ужасу моему [в бумагах] среди других бумаг обретенный, – в сей невольной задержке приношу Вашему Превосходительству извинение. Лыщу себя впрочем надеждою, что сия моя проступка никаких <sic!> пагубных для ученого комитета консеквенций не возымела, равно как и чрезмерно продлившееся мое отсутствие, виною коего есть не что иное, как одержавший меня недуг (бронхит и лихорадка), о чем я писал Н.Н. Страхову*, который, частично, сообщил кому ведать надлежит. Ныне впрочем милостию Божиею восстав с одра болезни по малом времени уповаю вновь разбить шатер свой на хладных берегах Мойки, в ожидании чего с совершенным почтением имею честь пребывать

Вашего Превосходительства покорным слугою

Вл. Сол<овьев>.

Москва 16 Февр. <18>79.

III

<на половинке белой бумаги, перегнутой пополам>.

Милостивый Государь Павел Иванович!

Из прилагаемых при сем бумаг одну прошу Ваше превосходительство прочесть в заседании Уч.<еного> Ком.<итета> вместо меня, другую же (прошение об отпуске) передать Александру Ивановичу. А еще также (имевши неоднократно случай убедиться в доброты Вашей) прошу оказать мне маленькое благодеяние, а именно прислать билет на отпуск в Москву, у Калужской заставы, Нескучный сад.

* 26 января 1879 г. Соловьев пишет Н.Н. Страхову: «Дорогой и многоуважаемый Николай Николаевич! Пишу Вам с одра болезни – страдаю лихорадкой и еще чем-то. Конечно, я и без того не приехал бы в Петербург, тем более воздержусь от этого теперь. Впрочем, не подумайте, что я предаюсь “безумству, лени и страстям” – напротив того, как в здоровом, так и в болезненном состоянии часы моего уединения освещаются лампадой Эпиктета. Извините, что я пишу вздор, но у меня жар» (Соловьев В.С. Письма. Т. 1. СПб., 1908. С. 9).

** Георгиевский А.И. (1830–1911) – действительный статский советник, видный деятель русского образования, председатель Ученого комитета Министерства народного просвещения (с 1873 г.).

Извините, что злоупотребляю добротой Вашей и примите уверение в чувствах истинного уважения с которыми остаюсь Вашего Превосходительства покорным слугою

Вл. Сол<овьев>

12 мая 1879 Москва

IV

< на половинке белой бумаги, перегнутой пополам >

Милостивый Государь Павел Иванович!

Неоднократно по почте и по телеграфу обращался я к Вашему Превосходительству с покорнейшею просьбою выслать мне мой отпуск, но и до днесь его не получил. А так как в настоящее время безпаспортность <sic!> влечет за собою весьма неприятные последствия, то я решаюсь еще раз беспокоить Вас тою же просьбою: выслать мне мой отпуск в Москву, у Калужской заставы, Нескучный сад.

Я провожу это лето среди весьма печальных обстоятельств, так как отец мой, которого Вы знаете, серьезно болен болезнью сердца; вот уже второй месяц как он уже совсем не занимается и почти не движется; теперь ему несколько лучше, но вряд ли он будет в состоянии окончательно поправиться.

К Октябрю я приеду в Петербург; если до того времени случится в Ученом Комитете какая-нибудь для меня работа, покорнейше прошу мне таковую прислать.

С совершеннейшим почтением имею честь быть
Вашего Превосходительства покорным слугой

Влад. Соловьев

Москва 1 Июля <18>79.



ИЗ НЕИЗДАННОГО И НЕСОБРАННОГО
ВЛ. СОЛОВЬЕВА: СТИХОТВОРЕНИЯ
«ПОСЛЕДНЯЯ ВСПЫШКА МИНУВШИХ
ПОЖАРОВ...», «ИРОД ВЕЛИКИЙ»,
«СВЕРШИЛОСЬ!.. ВЫШНЕГО ДЕСНИЦА...»

Н.В. Котрелев

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: Публикуются два стихотворения Владимира Соловьева, затерявшиеся в провинциальной печати и ускользнувшие от внимания исследователей его творчества. Стихотворения были напечатаны одним из друзей Соловьева, В.Л. Величко, факт этой публикации важен для изучения биографических аспектов их связи. Кроме того, в статье рассматривается стихотворение, воспроизведенное по памяти В.Н. Строевым и напечатанное в 1925 году. Если будет доказана аутентичность атрибуции этой пьесы Соловьеву, оно займет достойное место в его наследии, будучи несомненно связанным с одним из двух вышеупомянутых произведений, образуя важный элемент в корпусе соловьевских текстов, посвященных «еврейскому вопросу».

Ключевые слова: корпус стихотворений Вл. Соловьева, В.Л. Величко, В.Н. Строев, император Тит, царь Ирод Великий.

Чтение писем Вл.С. Соловьева к В.Л. Величко привело меня к просмотру комплекта тифлисской газеты «Кавказ» и стало причиной поездок в Химки, куда загнали газетные фонды «главной библиотеки». Увлек меня на ту сторону канала пассаж в письме от 3 июня 1897 г.: «Серьезно соскучился по тебе, милый друг, и по доме твоём. Посылаю стихи, – какие написались. Слабовато, но во всяком случае лучше, чем те, которые посылал в прежний “Кавказ”, пять лет тому назад. Но я на тебя надеюсь, что напечатаешь без ошибок,

лишающих зараз смысла и размера»¹. В эпохальном издании З.Г. Минц, по сию пору не превзойденном, публикаций соловьевских стихотворений в «Кавказе» не значилось². В газете нашлись не только два стихотворения, ускользнувшие от сведения всех поклонников и исследователей творчества Владимира Соловьева, но и замечательный и важнейший по смыслу творческого жеста его мемуар о М.Н. Каткове³, который я при первой возможности поторопился перепечатать⁴. Теперь подошло время предложить вниманию специалистов и публики два забытых стихотворения Владимира Соловьева⁵.

Неизвестно, какие стихи прилагались к письму, из которого выше приведена выдержка. Появление в свет двух стихотворений, обнаружившихся на страницах «Кавказа», разделяют восемь месяцев – от 14 июня 1897 по 7 февраля 1898 года. Резонно предположить, что при сказанном письме было только то стихотворение, которое было напечатано незамедлительно:

* *
*

Последняя вспышка минувших пожаров
Припомнилась ныне без боли.
Судьбы не страшится неожиданных ударов
Судьбою не связанный боле.
Расставшись по воле с грозящим хайсом

¹ Письма Владимира Сергеевича Соловьева / Под ред. Э.Л. Радлова. В 3-х т. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1908–1911. Т. I. 1908. С. 232.

² *Соловьев Вл.С.* Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. ст., сост. и примеч. З.Г. Минц. Л.: Сов. писатель, 1974 (Библиотека поэта. Большая сер. 2-е изд.).

³ *Соловьев Вл.С.* Несколько личных воспоминаний о Каткове // Кавказ. 1897. 11 нояб. (№ 299); 12 нояб. (№ 300).

⁴ *Соловьев Вл.С.* Несколько личных воспоминаний о Каткове // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Чтения о богочеловечестве; Философская публицистика / Сост., подгот. текста и примеч. Н.В. Котрелева и Е.Б. Рашковского. М.: Правда, 1989. С. 626–634. Необходимое дополнение к этой публикации: *Котрелев Н.В.* Из неизданного и несобранного Вл. Соловьева: Письмо М.Н. Каткову, 20 июля 1886 г.; письмо М.М. Стасюлевичу, 1886 г., до 2/14 сентября / Подготовка текста и комм. Н.В. Котрелева // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века: К 165-летию Вл. Соловьева / Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Отв. ред. и сост. выпуска Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 176–189.

⁵ Должен признаться, что не смог отыскать те стихи Соловьева, которые он «посылал в прежний “Кавказ”, пять лет тому назад».

Бессильно бунтующей страсти,
Склонилась душа перед ясным вопросом
Благой вседержительной власти:

Вопросом, для райских и адских созданий
Решенным навеки – до века,
Но снова звучащим средь мук и рыданий
В мятежной груди человека.

Владимир Соловьев⁶.

Здесь я должен отказаться от сколько-нибудь основательного комментария к тексту, тем более – от попыток его должным образом интерпретировать в широком контексте творчества Владимира Соловьева. Ограничусь отметками простейшими. Первая строка связывает стихотворение с пушкинским «Туча (Последняя туча рассеянной бури!..)». В целом стихотворение есть финальный аккорд биографической темы, открытой в 1875 г. пьесой «Что роком суждено, того не отражу я...», между прочим, при жизни поэта не опубликованной и в его «Стихотворения» также не включавшейся, что подчеркивает глубину, сокровенность этой линии⁷. Тема избавления от роковой зависимости подвигает к ее сопоставлению – во внешнем интертекстуальном поле – с рокоборческим стержнем ранней поэзии Вячеслава Иванова, книги «Кормчие звезды»⁸.

В начале 1898 г. на страницах «Кавказа» появилось еще одно стихотворение Соловьева:

Ирод Великий

(Из вступления в историческую поэму
«Тайный свидетель»)

Напрасно ты мечтал, свирепый сын Эдома,
Престол святых царей навеки захватить.
Заброшен за море цвет Иродова дома,

⁶ Соловьев Вл.С. Последняя вспышка минувших пожаров... // Кавказ. Тифлис, 1897. 14 июня (№ 155). С. 2.

⁷ Стихотворение было впервые напечатано только в 1909 г. – см.: Соловьев Вл.С. Стихотворения и шуточные пьесы (цит. выше, примеч. 2), с. 294.

⁸ Катарсис осмыслен поэтом в той же очистительной грозе – см. «Procætion (Вчера во мгле неслись Титаны...)), открывающее книгу: Иванов Вяч.Ив. Кормчие звезды: Книга лирики. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1903. С. VII.

Чтоб в дальней Галлии свой стыд похоронить.

Ты в милость Августа уверовал как в Бога, –
Вчера твой бог был жив, сегодня он мертвец...
И сыну твоему невольная дорога, –
В пучину Запада скатился твой венец.

Великий храм воздвиг ты Богу Авраама
На веки вечные, – и век не протечет,
Два кесаря придут, и нет уж больше храма,
И лишь проклятие тебя переживет.

Владимир Соловьев⁹.

От комментариев я должен отказаться и здесь. Сюжет стихотворения в самых общих чертах самоочевиден. Ирод Великий (ок. 74–73 – 4 или 1 г. до н. э.) – царь Иудеи, едомитянин (т.е. уроженец Идумеи, или Эдома). Верный союзник Рима, проводник эллинизации Иудеи, что вызывало озлобление правоверного иудейства; добивался закрепления Иудейского царства – удела библейских святых царей – за своим потомством¹⁰. Что, однако, не удалось: наследник Ирода Великого Ирод Антипа римским императором был лишен престола и бесславно кончил жизнь на Западе, в Галлии. Ирод Великий провел пышную перестройку иудейского Второго Храма в Иерусалиме, который был разрушен при подавлении иудейского восстания при императоре Веспасиане его преемником на имперском престоле Титом.

В рамках предлежащей дивульгационной публикации важно только продолжение поэтической повести именно о гибели Храма. В 1926 г. в еврейском журнале «Рассвет» появилась публикация:

⁹ Соловьев Вл.С. Ирод Великий: (Из вступления в историческую поэму «Тайный свидетель») (Напрасно ты мечтал, свирепый сын Эдома...) // Кавказ. Тифлис, 1898. 7 февр. (№ 35). С. 2.

¹⁰ Судьба «престола святых царей» была весьма важна для Соловьева, ср. свидетельство мемуариста: «На В.С. Соловьева произвела большое впечатление книга Теодора Герцля: “Юденштаг”, хотя Соловьев в одном существенно расходился с сионистами. Вполне сочувствуя политическому возрождению еврейства, он в то же время не мог себе представить еврейское государство иначе как теократией, если не с царем – помазанником из дома Давидова во главе, то в виде общины, руководимой первосвященником и синедрионом». – Строев В. Вл. Соловьев и еврейство (цит. ниже, примеч. 11), с. 15, курсив мой. – НК.

Разрушение Иерусалима

(Неопубликованное стихотворение Вл. Соловьева).

Происхождение нижеследующего стихотворения таково. Как я имел случай указать (см. «Рассвет» ном.<ер> 50) в своем докладе о Вл.С. Соловьеве, он любил импровизировать в стихах из Библии и Агады¹¹. Я слышал его импровизации на указанную тему и, вернувшись домой, по памяти восстановил ее. Я заполнил те пробелы, которые не мог запомнить, так что за буквальную точность ручаться не могу. Это стихотворение не вошло в число его напечатанных.

Проф. В. Строев.

Свершилось!.. Вышнего десница
Шалаим рассеяла во прах...
Давида древняя столица
И храм в языческих руках.

Тит повелел шадить святыни,
Но Аданой <так!> не то судил;
Когда низверглись все твердыни,
Он сам свой храм испепелил...

Взирает Тит на пепел черный
И мыслит: «Казни день настал!..
Врагов Квирина жребий слезный, —
Он сам их с неба покарал!

Что может Бог, их Бог презренный,
Коль Он свой Храм не защитил...»
И властелина ум надменный
Одной победой полон был!..

Прелестный образ Беленики
В мечтах героя восставал,
Как грянул гром, и глас великий

¹¹ См.: *Строев В.* Вл. Соловьев и еврейство: (К 25-летию его кончины) // *Рассвет.* Париж, 1925. 6 дек. (№ 49). С. 14–15.

В громах и молнии вещал:

«Я Аданой, царей властитель,
Создатель всех существ земных,
Тебя смирю я, победитель,
Смирю малейшими из них!»

Умолк!.. Опять лазурь сияет,
Опять настала тишина...
На солнце мошек рой играет,
И в ухе Тита вот одна...

Вскричал от боли вождь несчастный
И обессиленный упал...
Недуг мучительный, ужасный
С тех пор главу его терзал...

И взор прелестный Беленики
Уже его не утешал,
И до конца недуг владыки
Счастливым жребий отравлял.

Он дни свои влачил стеная...
И наконец, когда почил,
Задачу странную решая,
Владыки череп врач открыл...

Он видит: муха... из металла
Она имела ряд когтей...
Железный клюв и змея жало, —
Взвилась и скрылась от очей...

Так совершилось наказание!
Так Бог властителя смирил
И чрез ничтожное создание
Свое величие явил!..

Вл. Соловьев¹².

¹² Разрушение Иерусалима: (Неопубликованное стихотворение Вл. Соловьева) / [Публ. В. Строева] // Рассвет. Париж, 1926. № 9. С. 14–15. — Копией этой публикации я обязан дружбе Р.Д. Тименчика. — Позволю себе привести минимальные пояснения,

Насколько достоверна эта публикация – вопрос, требующий тщательного и, как я предвижу, трудоемкого исследования, результат, коего можно ждать только в неопределенном будущем, весьма проблематичен. Историк Василий Николаевич Строев (1876–1950) после эмиграции жил и работал в Берлине. Сфера его ученых интересов весьма далека от всего, что связано с Владимиром Соловьевым, в соловьевской литературе он известен, кажется, только цитируемыми здесь публикациями. По словам Строева, в свои университетские годы (т.е. во второй половине 1890-х годов, именно к этому времени относятся несомненно соловьевское стихотворение об Ироде Великом) он встречался с Вл.С. Соловьевым¹³. Отношения с Соловьевым были достаточно коротки и доверительны: «В.С. Соловьев дал мне как-то, сброшюрованную в корректурных листах, книгу своего учителя еврейского языка М.Б. Геца, которая в свое время не была пропущена цензурой: “Слово подсудимому”»¹⁴. Но, с другой стороны, неизвестно общество, в котором вращался студент В.Н. Строев и где, собственно, он мог слышать, причем неоднократно, стихотворные «импровизации» Соловьева. О Соловьеве как поэте-импровизаторе

которые дал этому тексту С. Дудаков (см. ниже, примеч. 15, с. 253): «Несколько комментариев. Речь идет о падении Второго Храма в 70 г. н. э., захваченного римскими войсками под руководством Тита. “Беленика” – Береника, дочь царя Ирода Агриппы I. Ее связь с Титом знакома читателям по роману Леона Фейхтвангера “Иудейская война”. “Шалоим” – искаженное ивритское название Иерусалима. “Врагов Квирина”: Квирин (Quirinus) – один из главных богов Рима. По талмудической легенде, смерть Тита наступила от насекомого, проникшего в мозг. Смысл легенды понимали как сожаление о содеянном и суровое воздаяние за грех». – Ср. рассказ о наказании Тита за кощунство: Вавилонский Талмуд. Антология Агады = Trea sures of The Talmud. Anthology of the Aggadan: С толкованиями раввина Адина Эвен-Израэля (Штейнзальца) / Пер. и коммент. Ури Гершовича и Аркадия Ковельмана; Под общ. ред. р. Адина Эвен-Израэля (Штейнзальца). М; Иерусалим, 2012. С. 447–449. За помощь в разыскании агадических источников сердечно благодарю И.А. Фридмана.

¹³ Ср. в его отзыве на книгу А.А. Салтыкова «Две России: Национально-психологические очерки» (Мюнхен, [1922]: «Мысли автора не новы. Они высказывались еще в печальной памяти газете “Весть” (лейб-органе остзейских баронов 1863–1870) и в брошюре К.Н. Леонтьева “Национальная политика, как орудие всемирной революции”. – Далеко не расположенный к славянофильству В. Соловьев говорил мне, студенту, что Леонтьев в этой брошюре превзошел сам себя в цинизме...» – *Строев В.Н.* Летучие заметки // Последние известия. Ревель. 1925. № 231, 8 окт.; этой ссылкой я обязан забывшему А.А. Носову).

¹⁴ Строев употребил необычный инициал – М<еер>, тогда как сам Файвель Меер Бенцелович Гец почти все свои работы, в т.ч. публикации по Соловьеву, подписывал первым именем, и даже псевдонимы начинал с инициала Ф. Словоупотребление Строева указывает, вероятно, на его специальную осведомленность.

также других сообщений, кажется, нет – впрочем, нет и ни каких известий о Василии Строеве-поэте, тем более таком, чтобы смог вполне убедительно писать «под Владимира Соловьева.

Мне известен всего один факт обращения к тексту, сообщенному В.Н. Строевым. С.Ю. Дудаков, автор вполне осведомленный в том, что касается проблемы «Владимир Соловьев и “еврейский вопрос”», счел его подлинным произведением Соловьева, хотя оно «конечно же, грешит словесными неточностями и иногда хромает в размере». Сочтя, что «все это вписывается в духовный образ Владимира Сергеевича», С.Ю. Дудаков заключил: «В любом издании стихотворений Владимира Соловьева мы бы поместили данную импровизацию в разделе *Dubia*»¹⁵. Впредь, покуда не будут должным образом обсуждены проблемы атрибуции этого текста, иного решения быть, несомненно, не может, оно должно занять важное место в разделе «приписываемое».

Список литературы

1. *Дудаков С.Ю.* Парадоксы и причуды филосемитизма и антисемитизма в России: Очерки / Рос. гос. гуманитар. ун-т. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000. 637 с.

2. *Иванов Вяч.Ив.* Кормчие звезды: Книга лирики. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1903. VIII, 380 с.

3. *Котрелев Н.В.* Из неизданного и несобранного Владимира Соловьева: Письмо М.Н. Каткову, 20 июля 1886 г.; письмо М.М. Стасюлевичу, 1886 г., до 2/14 сентября / Подготовка текста и комм. Н.В. Котрелева // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века: К 165-летию Вл. Соловьева / Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Российская Академия Наук; Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 176–189. (Сер. «Русская литература и философия: пути взаимодействия», Вып. 2).

4. *Соловьев Вл.С.* Несколько личных воспоминаний о Каткове // Кавказ. 1897. № 299, 11 нояб.; № 300, 12 нояб.

5. *Соловьев Вл.С.* Несколько личных воспоминаний о Каткове // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Чтения о богочеловечестве; Фило-

¹⁵ *Дудаков С.Ю.* Парадоксы и причуды филосемитизма и антисемитизма в России: Очерки / Рос. гос. гуманитар. ун-т. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000. С. 152.

софская публицистика / Сост., подгот. текста и примеч. Н.В. Котрелева и Е.Б. Рашковского. М.: Правда, 1989. С. 626–634.

6. *Соловьев Вл.С.* Письма Владимира Сергеевича Соловьева / Под ред. Э.Л. Радлова: В 3 т. СПб.: Тип. Т-ва «Общественная польза», 1908–1911. Т. I. 1908. V, 283 с.

7. *Соловьев Вл.С.* Стихотворения и шуточные пьесы / Владимир Соловьев; Вступ. ст., сост. и примеч. З.Г. Минц. 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1974. 350 с. (Сер «Библиотека поэта. Большая серия»).

8. *Строев В.Н.* Летучие заметки // Последние известия. Ревель. 1925. № 231, 8 окт.

IV

К.К. СЛУЧЕВСКИЙ:
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ПРАКТИКА
И ТРАКТОВКИ





О ХРИСТИАНСКИХ МОТИВАХ В «ЭЛОА» К.К. СЛУЧЕВСКОГО НА ФОНЕ «ЭЛОА» А. де ВИНЬИ

В.Л. Коровин

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: Поэма К.К. Случевского «Элоа» (1883, 2-я ред. – 1898) основана на вымысле в одноименной поэме А. де Виньи (1824) о слезе Иисуса, из которой родилась ангел-женщина Элоа, полюбившая (пожалевшая) сатану и в итоге плененная им. У Случевского – альтернативная версия отношений тех же героев. Его Элоа – ангел скорби человеческой, в особенности же – скорби об умерших. К сатане она влечется как обладателю царства смерти, и прежде всего ради тех, кого он удерживает, и ради них же желает его спасения (и в итоге покидает его). В статье речь идет о мотивах смерти, воскресения мертвых, будущего суда и др., особенно значимых в поэме Случевского, но отсутствующих у Виньи. Затрагиваются проблемы христологии в двух поэмах, идея апокатастасиса у Случевского, отмечаются некоторые библейские аллюзии (новозаветные), назван ряд европейских и русских сочинений, входящих в состав актуального для поэмы литературного фона (Дж. Милтона, Ф.Г. Клопштока, Т. Готье, Н.А. Полевого, А.Д. Озерского).

Ключевые слова: Случевский, Виньи, Элоа, сатана, литературные источники, Библия, Апокалипсис, христология, смерть, воскресение мертвых, апокатастасис, эсхатология.

«Элоа» Случевского – произведение, известное в двух изданных автором редакциях с разными подзаголовками: в первой – «*Элоа. Мистерия*» (1883)¹, во второй – «*Элоа. Апокрифическое предание*»

¹ *Случевский К.К. Стихотворения: [В 4 кн.]. Кн. 3: Поэмы, хроники.* СПб.: Тип. А. Суворина, 1883. С. 257–287 (далее: *Изд. 1883*).

(1898)². Первое название прямо отсылало к поэме Альфреда де Виньи «Элоа, или Сестра ангелов. Мистерия» («Éloa, ou La Sœur des Anges. Mystère», 1823, ed. 1824). Подзаголовок второй редакции склонял к мысли о наличии общего для Случевского и Виньи источника, что ввело в заблуждение даже таких квалифицированных читателей, как В.Я. Брюсов, высказавший ее и в одном письме, и в печатной статье: «По моему мнению, в этих двух поэмах сходны лишь заглавия и самые общие черты сюжета (к тому же принадлежащие не Виньи, а старинному апокрифическому преданию)»³; «Сюжет “Элоа” <...> был, вероятно, подсказан одноименной поэмой Альфреда де Виньи, основанной на апокрифическом предании. Но идея драмы Случевского и все ее развитие совершенно самостоятельны»⁴. Последнее утверждение вряд ли можно оспорить, но очевидно и то, что в ранг «апокрифического предания» у Случевского возведен литературный вымысел Виньи, ни на какое предание не опиравшегося, а создавшего свой собственный «апокриф» на основе одного евангельского стиха.

По Евангелию от Иоанна, перед гробом Лазаря «Иисус прослезился» (11:35). Это единственное во всем Четвероевангелии свидетельство, что Христос плакал, в христианской традиции толкуется как доказательство истинности воплощения Бога в человеческом естестве. Оно и стало отправной точкой для Виньи: в его поэме из слезы, пролитой Иисусом, рождается ангел-женщина Элоа, олицетворенное сострадание. Услышав от других ангелов о где-то тяжело страдающем падшем духе, она ищет встречи с ним, находит, поражается его красотой, внимает его жалобам и призывам и, в конце концов, делается его рабыней и жертвой⁵. Виньи писал о своей ге-

² Случевский К.К. Соч.: В 6 т. Т. 2: Стихотворения. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1898. С. 203–230 (далее: *Изд. 1898*). В отличие от 1-й ред., еще ни разу полностью не перепечатававшейся, текст 2-й ред. поэмы переиздавался неоднократно (см., напр.: Случевский К.К. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. Е.А. Тахо-Годи. СПб.: Акад. проект, 2004. С. 568–586). Далее, при отсутствии значимых для нас разночтений, предпочтительно цитируется 1-я ред. (1883).

³ Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван: Лингва, 2005. С. 426 (письмо к А.Е. Грузинскому от 17 авг. 1911 г.).

⁴ Брюсов В.Я. Константин Константинович Случевский: (1837–1904) // История русской литературы XIX века / Под ред. Д.Н. Овсяннико-Куликовского: [В 5 т.]. Т. 5. М.: Изд. т-ва «Мир», 1910 [1911]. С. 278 (сноска).

⁵ «Mon esclave», «ma victime» (мой раб, моя жертва) – так о новом положении Элоа в финале говорит сатана. Поэма состоит из трех песен: «Рождение» («Naissance»), «Искушение» («Séduction»), «Падение» («Chute»). В XIX в. и позднее она

роине: «...ее история — это в сущности поэма о сострадании. Ангел-женщина не существовал в христианской теогонии, я его создал, чтобы из него сделать символ чистейшей из слабостей»⁶.

Элоа Виньи олицетворяет в себе лучшие человеческие свойства — любовь и сострадание, но как слабости, пусть и «чистейшие», они чужды Богу, сотворившему этот мир, а значит, их носители обречены в нем на гибель, и тем вернее, чем совершеннее в них эти свойства. Элоа, рожденная из слезы Иисуса и представляющая Его человечность, становится добычей сатаны. Божественное и человеческое, раз соединившись в одном лице, оказывается вновь разделено (если вообще их слияние не было иллюзией человека). Эта идея, противная христианским догматам, откровенней выражена в позднейшей поэме Виньи «Гефсиманский сад» («Le Mont des Oliviers», 1844), хотя он не стремится явно их опровергнуть, а скорее делает предметом поэтической рефлексии. Религиозно-философский потенциал сюжета «Элоа» и, в частности, присутствующая в подтексте поэмы христологическая проблематика, видимо, и побудили Случевского использовать его в своем произведении, предложив иную версию событий с теми же героями⁷.

В начале «Элоа» Виньи Иисус выступает как действующее лицо, несколько раз назван по имени, но нигде в поэме не встречается слово «Христос». Случевский поступает прямо противоположным образом: в его поэме (в обеих редакциях) нет имени Иисус, но есть Христос. Так Его называет даже Сатана, рассказывая о рождении Элоа:

Над телом Лазаря Христос, устав с дороги,
Заплакал! Ту солено-сладкую слезу
В опаловом и самоцветном кубке
Подобострастно тотчас Богу поднесли,
И Бог велел тогда слезе Христовой стать

многократно переиздавалась среди сочинений Виньи. Первый опыт стихотворного перевода «Элоа» на русский язык (Т.Н. Жужгиной-Аллахвердян) появился недавно (см.: *Художественный перевод и сравнительное литературоведение: сб. науч. трудов. Вып. 4. М.: Флинта, Наука, 2015. С. 562–586*).

⁶ *Виньи А. де. Дневник поэта. Письма последней любви / Изд. подгот. Т.В. Соколова. СПб.: Наука, 2004. С. 493 (письмо к А. Коссаковской от 31 янв. 1849 г.)*.

⁷ Сопоставление двух поэм в некоторых аспектах (темы добра и зла, веры и неверия) см.: *Тахо-Годи Е.А., Тахо-Годи М.А. Философский смысл драматической поэмы К. Случевского «Элоа» и одноименной поэмы А. де Виньи // Русская стихотворная драма XVIII – начала XX веков: межвуз. сб. науч. тр. Самара: Изд-во СамГПУ, 1996. С. 141–152.*

Чистейшим ангелом и имя дал – Элоа!⁸
(Изд. 1883, с. 263)

Элоа Случевского – «слеза Христова», «дочь слезы Христовой». В первом, отвергнутом в 1882 г. несколькими журналами варианте его «мистерия» и называлась «Слеза Христова»⁹. Один из рецензентов, говоря о втором издании поэмы, отметил, что в ней «...истинным светочем гуманности является все-таки Христос, из божественной слезы Которого родилась Элоа – чистейший дух, несущий в мир благодать Божию»¹⁰.

Элоа Случевского – слеза Богочеловека, существо божественное (по некоторым качествам и действиям) и человеческое (по происхождению). Насчет последнего Сатана в 1-й ред. поэмы как будто даже сомневается: «...а она немножко – / От человечества?..» (Изд. 1883, с. 265). Во 2-й ред. то же произносится с восклицанием: «...а она – / От человечества, она слеза!»¹¹ (Изд. 1898, с. 211). Показательно, что он сомневается не в божественности, а в человечности Элоа, восклицание же относится к тому, что именно ее человечность дает Сатане какой-то шанс для ее совращения.

Случевский исходит из безусловного приятия догмата о неслиянности и нераздельности божественной и человеческой природы в Христе и, уже явно вопреки Виньи, проблематизирует возможность отождествить сострадание с любовью. В IV сцене Элоа, повторяя

⁸ Это краткий и насмешливый пересказ начала поэмы Виньи, где говорится и о долгом пути в Вифанию, и о бриллиантовом сосуде («l'urne de diamant»), который, собрав в него слезу, серафимы подносят Богу. Вторично о происхождении Элоа Сатана говорит в III сцене: «Дочь слезы Христовой! / На тело друга уронил ее Спаситель, / И воплотилась та печаль души Господней!» (Изд. 1883, с. 270). Ср. во 2-й ред.: «Над телом Лазаря Христос заплакал, / Устав с дороги, и одну слезу / В опаловом и самоцветном кубке / Подобострастно Богу поднесли, / И Бог велел слезе Христовой стать / Чистейшим ангелом, назвав – Элоа! <...> Ты дочь слезы Христовой! / На тело друга уронил Христос / Свою слезу – печаль души Господней, / И стала ангелом та чистая слеза!» (Изд. 1898. С. 209, 216).

⁹ См.: Случевский К.К. Стихотворения и поэмы (2004). С. 774 (Примечания). Об этом, с сетованием на духовную цензуру, упоминается в письме Случевского к М.М. Стасюлевичу от 24 ноября 1882 г. (см.: Смородинская Т. Константин Случевский. Несвоевременный поэт. СПб.: Изд-во ДНК, 2008. С. 65–66).

¹⁰ Русская мысль. 1898. Кн. 9 (сентябрь). С. 363.

¹¹ Известный философ русского зарубежья так прокомментировал эту реплику: «Да, от человечества, но опять-таки – то, да не то: не от того человечества, но от Богочеловечества» (Ильин В.Н. Эзотеризм К.К. Случевского [1967] // Ильин В.Н. Пожар миров. Избр. статьи из журнала «Возрождение». М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 534).

прочитанное для нее Сатаной пророчество о его спасении, задается вопросом:

Когда его душа бессмертная полюбит,
И, правду видя в лжи, обманет правдой ложь...
Вот что написано! что значит тут: полюбит?
И не искать ли в чувстве жалости любви?¹²
(Изд. 1883, с. 274)

Данный вопрос едва ли не предполагает отрицательного ответа. Жалость, хотя бы на словах, перед этим, во II сцене поэмы, проявляет Сатана, которого Элоа, встретившаяся с ним «вольной волей», без указания Господа Бога (Изд. 1883, с. 266), ловит на слове:

САТАНА

Поступок твой безумно смел, Элоа!
Придется отвечать эпитимьею строгой...
<...> Поверь, мне, право, жаль тебя!
Мой одноленок, брат Господь...

ЭЛОА

Остановись!
Ты, кажется, сказал: мне жаль тебя, Элоа?
Ты хорошо сказал и помни... (*Исчезает*)
(Изд. 1883, с. 267)

Первым у Случевского встречи ищет именно Сатана, предварительно вызывая и рассматривая «призрак» Элоа (в I сцене), она же в финале поэмы как раз прекращает общение с ним (в 1-й ред. – произнеся прощальную речь, во 2-й ред. – просто исчезая).

Элоа Виньи на призыв падшего духа спуститься до него, поскольку он подняться не может, отвечает: «Я люблю тебя и спускаюсь» («– Oui, descends jusqu'à moi, car je ne puis monter. <...> – Je t'aime et je descends»), и становится – из-за любви – его собственностью, рабыней. Этого он и добивался и теперь являет ей свою истинную сущность: «– Кто же ты? – Сатана» («– Qui donc es-tu? – Satan») – последние слова поэмы.

¹² Ср. во 2-й ред.: «Я не пойму, что значит тут: полюбит? / И не искать ли в жалости любви» (Изд. 1898, с. 221).

Элоа Случевского в ответ на призыв Сатаны «Скажи же мне: люблю...» только обещает: «Я полюблю тебя!», хотя как будто и так согласна принадлежать ему: «Я вся твоя и так... <...> Я вся твоя, с тобой!?» (Изд. 1883, с. 281–283). Однако обладать Элоа без ее любви оказывается невозможно, и, покинутый ею, он с большим, чем прежде, ожесточением направляется по своему сатанинскому пути: «Вперед!..» – его последнее слово в поэме (затем следует лишь авторская ремарка).

Открытая соотнесенность «Элоа» Случевского с поэмой Виньи только подчеркивает их сюжетные и идейные различия. Случевский создает *альтернативную* версию «апокрифического предания», несовместимую с исходной и заменяющую ее, а главное – включающую в себя полностью отсутствующие у Виньи и противоречащие ему мотивы.

Кроме того что результат общения Элоа с Сатаной в поэме Случевского совершенно иной, чем у французского поэта, они в ней предстают не только как искушаемая и искушитель, но и как противники, имеющие противоположные интересы и действующие на одном и том же поле. Это поле – смерть, кладбище и души усопших.

Причастность и влечение Элоа к миру мертвых естественна в силу ее происхождения:

В тот миг, как увидела я свет Божий,
Скатилась я на саван гробовой;
Светил мне в сердце светоч погребальный,
И звук рыдания – был мне пеленой!
С тех самых пор неясное влеченье
Меня манит к тоскующей земле, –
И ты, князь мрака, мне совсем не страшен,
Я в грусти вышла, занялась во мгле...¹³

(Изд. 1883, с. 266)

Композиционный центр поэмы, состоящей из пяти сцен, – сцена III, действие которой, по авторской ремарке, происходит в «монастыре на развалинах», на «заброшенном кладбище», где «Элоа бродит среди могил» (Изд. 1883, с. 268) и встречает Сатану в облике монаха-капуцина, и как раз здесь впервые прямо обсуждается возможность его возвращения «на добрый путь», прощения Богом при

¹³ Во 2-й ред. здесь разночтение только в последнем стихе: «Я родилась в тоске души; во мгле...» (Изд. 1898, с. 211).

участии Элоа: «Ты думаешь, Господь / Простит когда-нибудь и преисподней силе? <...> Крепись, блаженная! собой искупишь ад!» (Изд. 1883, с. 271–272).

В IV сцене являются души только что умерших людей, которые Элоа напутствует («Ангел, верен ли наш путь? – Верен! вам не сбиться в Боге»), но Сатана захватывает по крайней мере одну из них («усопшего прелата», во 2-й ред. названного «умершим священником»¹⁴), несмотря на мольбу Элоа: «Отпусти!» (Изд. 1883, с. 276). Он просто не в состоянии это сделать:

У меня он в сердце вписан!
Сердце, что ли, разнести?!
Отпустить! простить?.. а кто же
Мне простит мою вину?
Кто сгнусит: помилуй, Боже,
Господина Сатану!¹⁵
Рассатаниться мне, что ли?! (Изд. 1883, с. 277)

В этом контексте едва ли не главной причиной желания Элоа встретиться с Сатаной и ее озабоченности его положением оказывается то, что он все еще обладатель царства мертвых (пусть уже и не столь безраздельный, как прежде, до совершенного Христом «искупления смертных», упомянутого в III сцене), а она скорбит и о тех, даже самых грешных, кого он удерживает и чья судьба уже неотделима от его участи.

С темами греха и смерти связаны молитвенные раздумья Элоа о добре и зле на путях Промысла Божия в начале V сцены:

Я знаю: в жизни нет добра без преступления,
И не могло бы быть рождений без могил!
Я знаю, что путем мучений и кончины
Задумано тобой: мир, зреющий в борьбе,
Мир, распадающийся на две половины,
В судьбах бессмертья душ весь привести к Тебе!!

¹⁴ Этот персонаж поэмы напоминает о Великом инквизиторе в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского (1879–1880), одного из наиболее ценных Случевским писателей-современников (см., напр., его литературно-критическую работу: *Случевский К.К. Достоевский: (Очерк жизни и деятельности)*. СПб.: Тип. брат. Пантелеевых, 1889. 43 с.).

¹⁵ Это четверостишие («Отпустить! простить?.. <и т.д.>») во 2-й ред. пропущено (ср.: Изд. 1898, с. 224).

Но, если Ты найдешь, что миновали сроки,
 Что выполнило зло – то, чем спасались мы?!..
 Сомнения так сильны... и раны так глубоки...
 Живого места нет... Помилуй духа тьмы!¹⁶

(Изд. 1883, с. 279–280)

Заключительное прошение, как видно, не вызвано состраданием Сатане (или не исключительно этим), а вытекает из предшествующего размышления о смерти и «судьбах бессмертья душ» (человеческих, конечно, поскольку тут же говорится о рожденьях и могилах). Что выполняло зло и «то, чем спасались мы», – здесь это, прежде всего, смерть: она последствие греха и проклятие рода человеческого, но Господь Иисус Христос, «распятие претерпев, смертью смерть разруши»¹⁷. Прощение Элоа к Богу помиловать «духа тьмы» связано с ее возгласом к Сатане «отпусти!» в III сцене (о душе усопшего прелата) и его объяснением, что сделать это невозможно, ведь никто не попросит: «...помилуй, Боже, / Господина Сатану!» Элоа это как раз и делает – ради обладаемых им бессмертных душ.

Элоа Случевского, «слеза Христова», олицетворяет не только сострадание, как у Виньи, а вообще человеческую скорбь, печаль¹⁸, в особенности же – скорбь об умерших и *смертности* человеческой (тема, специфичная для Случевского, автора позднее написанных «Загробных песен»¹⁹). Но она же, рожденная перед гробом Лазаря от слезы, пролитой Христом как по естеству человеком, первым своим впечатлением имела воскрешение четверодневною Им же как по естеству Богом.²⁰ Слеза человеческой скорби вызвала Божественное действие. Некоторая тревога Сатаны в отношении к Элоа объясняется, в частности, этим подразумеваемым обстоятельством.

¹⁶ Во 2-й ред. здесь разночтения только в двух стихах: «Мир цельный в оны дни, теперь – две половины, / В бессмертье душ людских весь привести к Тебе!» (Изд. 1898, с. 225).

¹⁷ Из Воскресной песни «Воскресение Христово видевше».

¹⁸ «Элоа суть присущна, суть ее – печаль» (Изд. 1883, с. 263). Во 2-й ред.: «В ней сущность есть, и сущность та – печаль» (Изд. 1898, с. 209).

¹⁹ Полное издание цикла «Загробные песни» см.: *Случевский К.К. Стихотворения и поэмы* (2004). С. 347–450; одно из стихотворений здесь заканчивается так: «Мысль дерзкая во мне скользит, / Что Бог и Сатану простит» (с. 418).

²⁰ См. многие из снопений Лазаревой субботы и недели ваий, принятых в православном богослужении, напр.: «Ходиши, и слезиши, вещаеши же Спасе мой, человеческое показуя Твое действо: Божественное же являя, воздвизаеши Лазаря» (*Иоанн Дамаскин, прп.* Канон на утрени Лазаревой субботы. Песнь 8).

Обращенность Элоа как ангела скорби к сфере смерти, владению Сатаны, вносит дополнительные смысловые оттенки в тот странный диалог при их последней встрече, где она отказывает ему в любви, говоря при этом: «Я вся твоя и так...»²¹. Она обещает полюбить его, но это относится к будущему, когда, по св. апостолу Павлу, «последний же враг истребится – смерть», «да будет Бог все во всем» (1 Кор 15: 26, 28), и с самим Сатаной, может быть, совершится апокатастасис: «небо Сатану простит» (Изд. 1898, с. 220), и он вернется в исходное, до своего мятежа и падения, состояние. Возможность этого косвенно и прямо обсуждается на протяжении всей поэмы²². В 1-й ред. Элоа, перед тем как исчезнуть, выражает на это надежду: «Я жду! когда в своем скитаньи / Прийдешь на новые пути...» Сатана реагирует иронической репликой: «Не повторить ли нам свиданья?! / Прости, красавица, прости!» (Изд. 1883, с. 286). Во 2-й ред. Элоа исчезает без всяких прощальных слов, будущая участь Сатаны оказывается совсем неопределенной. По замечанию Е.А. Тахо-Годи, отметившей это разночтение, «у Случевского час суда еще предстоит, ведь речь идет о грехах всего человечества, и еще никому не известен Божественный приговор во время Страшного суда»²³.

Финальное в поэме ожесточение Сатаны вызвано не самой по себе неудачей в попытке добиться любви Элоа, а заключающимся в этом предзнаменовании его неминуемого и полного поражения в противоборстве с Богом, которому он мнит себя равным. В начале поэмы Сатана, непосредственно перед тем как впервые заметить «*проносящуюся вдали Элоа*», говорит:

И мне, и Богу – человек стал нужен:

Он за кого – тот победит из нас²⁴.

(Изд. 1898, с. 208)

²¹ Другие смысловые нюансы этого диалога, где Сатана называет Элоа «женским свнухом» (во 2-й ред. – «бесполой жрицей»), отчасти уже обсуждались исследователями. Так, отмечалось возможное влияние философии Вл.С. Соловьева на его переработку во 2-й ред., см.: *Сморodinская Т.* Указ. соч. С. 132–133.

²² О теме покаяния и апокатастасиса сатаны в «Элоа» Случевского в особенности см.: *Ильин В.Н.* Указ. соч. С. 496–538.

²³ *Тахо-Годи Е.А.* Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне. СПб.: Алетейя, 2000. С. 34.

²⁴ В 1-й ред. здесь существенное разночтение: «И человек стал нужен нам обоим! / Мысль за кого? Тот прав! Мысль поймана была» (Изд. 1883, с. 263), но речь идет том же – о значимости выбора человека для исхода борьбы добра и зла.

Элоа, олицетворенная скорбь человеческая, рожденная «во мгле» и этим как будто близкая «князю мрака», делает свой выбор не в его пользу. Поражение Сатаны становится предопределенным, теперь это только дело времени, которым он и намерен воспользоваться, чтоб напоследок в безудержной уже ярости явить свою ненависть к человечеству. Современному состоянию мира, описываемому Сатаной в начале поэмы («Зло от добра теперь почти неотделимо; / В их общей вялости тихонько гаснет мир...») – Изд. 1883, с. 262), не суждено продлеваться до бесконечности, наступает время поляризации добра и зла. Устрашающий монолог Сатаны о последних временах в конце поэмы (вместе с заключительной авторской ремаркой: «Небо остается совершенно голубым и чистым») – очевидная аллюзия на Откровение св. Иоанна Богослова: «Итак, веселитесь, небеса и обитающие на них! Горе живущим на земле и на море! потому что к вам сошел диавол в сильной ярости, зная, что немного ему остается времени» (12: 12). Последние стихи финального монолога Сатаны – об общем воскресении мертвых и Страшном суде:

И под сильнейшие аккорды
 Людскую тлю пошлю на суд, –
 Пускай воскреснут эти морды²⁵,
 А там, пока что разберут,
 Вперед!..

(Изд. 1898, с. 230)

Вопрос о возможности спасения для Сатаны в поэме остается открытым, но вопрос, «кто победит» – Бог или Сатана, в ней решается однозначно – благодаря, в частности, аллюзиям на Апокалипсис²⁶, пусть и облеченным в кощунственно-грубую форму (художественно оправданную в устах Сатаны). Весть о воскресении мертвых и Страшном суде, звучащая в самом конце поэмы, вновь подчеркивает особую значимость в ней этих мотивов, а также смерти, скорби по усопшим, бессмертия души и загробного воздаяния. И это как раз те мотивы, которые практически отсутствуют в одноименной поэме

²⁵ В 1-й ред. на месте этого стиха стоит ряд точек (Изд. 1883, с. 287), что является признаком цензурной купюры.

²⁶ Поскольку Элоа родилась из слезы, надгробного плача, здесь уместно напомнить и такое пророчество тайновидца Апокалипсиса: «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр 21:4).

Виньи (единственное из перечисленного, на что здесь можно указать, – упоминание о смерти Лазаря).

«Элоа» Случевского – многогранное произведение; отмеченными выше сугубо христианскими мотивами ее содержание и проблематика не исчерпывается, как и поэма Виньи – не единственный ее литературный источник. Отсюда заимствованы заглавная героиня и общие контуры сюжета, полемически переосмысленного Случевским. Но его поэма не будет вполне понятна без учета целого ряда других русских и европейских литературных произведений. К некоторым есть прямые отсылки в тексте поэмы. Так, Сатана вспоминает о своих отношениях с Тамарой – героиней «Демона» М.Ю. Лермонтова, ее судьба «входит в его поэму: любовь Демона к Тамаре становится у Случевского как бы предысторией»²⁷. К предыстории излагаемого в его «Элоа» в каком-то смысле относятся и события поэмы Дж. Милтона «Потерянный рай» (1667), откуда к Случевскому перешел по крайней мере один персонаж – Молох, предлагающий Сатане повторить былые военные подвиги: «Уж не порадоваться ль новой нам затее? / Не скликнуть ли опять великие полки?!» (Изд. 1883, с. 260). Это именно персонаж Милтона – потерявший страх, презирующий хитрости и возмущающийся, что войска при оружии простаивают без дела²⁸.

К актуальному для «Элоа» Случевского литературному фону, кроме, например, «Фауста» И.В. Гете (не раз в этой связи называвшегося²⁹), относится знаменитая некогда эпопея Ф.Г. Клопштока

²⁷ Тахо-Годи Е.А. Указ. соч. С. 33.

²⁸ См. во II книге поэмы: «...царь Молох, сильнейший и злейший из всех духов, сражавшихся на небе, теперь еще более озлобленный отчаяньем. Он замыслил, чтоб его признали равносильным Всевышнему, и скорее желал себе совершенного ничтожества, лишь бы не быть ему меньшим. При такой холодности к существованию, исчез весь его страх: он не думал ни о Боге, ни об аде, ниже о чем худшем, и потому говорил так: “Мое мнение за открытую войну: очень неопытный в хитростях, я ими не хвастаюсь. Пусть поднимаются на выдумки когда и кому нужно, но не теперь. Ибо, пока они сидят здесь и придумывают, миллионы прочих, стоящих под оружием, нетерпеливо ожидающие знака к приступу, томятся, небесные беглецы... <...>”. Он кончил, нахмурившись, взор его обличал отчаянную месть и войну, опасную для всего, что ниже божества» (*Мильтон Дж. Потерянный рай ! Пер. с англ. [А.З. Зиновьева]. М.: Унив. тип., 1861. С. 23–25).*

²⁹ См., напр.: *Мирошникова О.В. Цикл К. Случевского «Мефистофель». Проблематика, структура, жанр // Проблемы метода и жанра. Вып. 15. Томск, 1989. С. 190–204.* Первые отрывки из цикла «Мефистофель» были опубликованы в 1881 г., менее

«Мессия» («Der Messias», 1748–1773), где впервые появляется ангел с именем Элоа (и откуда Виньи взял имя для своей героини³⁰). Здесь это верховный ангел, непосредственно противостоящий дьяволу (аналог архангела Михаила)³¹. Он присутствует при самых главных событиях эпопеи, а после Вознесения Христа ему поручается быть Хранителем земли. В 1868 г. вышел первый полный стихотворный русский перевод «Мессии»³², который, конечно, находился в поле зрения Случевского. Его «Элоа» имеет ряд переключек с эпопеей Клопштока, но они требуют отдельного рассмотрения. То же относится и к произведениям русских авторов первой половины XIX в., пересказывавших «Элоа» Виньи: это «индийская легенда» об Аллоа, рожденной из слезы Браммы, в романе Н.А. Полевого «Аббадонна» (1834)³³ и поэма А.Д. Озерского «Элоа. Индийская легенда» (1839), являющаяся стихотворным переложением текста Полевого, но разделенная, как у Виньи, на три песни (с теми же названиями: «Рождение», «Обольщение», «Падение»)³⁴.

Любопытная параллель к «Элоа» Случевского – пародирующая ряд мотивов поэмы Виньи юмористическая «мистерия» Теофила Го-

чем за два года до выхода «Элоа», связывающей, на наш взгляд, этот цикл Случевского с его позднейшими «Загробными песнями».

³⁰ См.: Davidson G. A Dictionary of Angels including the Fallen Angels. [Ed. 2]. New York: The Free Press, 1971. P. 105. О заимствованиях в «Элоа» Виньи из «Мессии» Клопштока, фрагменты перевода которой вошли в «Дух христианства» Ф.Р. де Шатобриана, см.: Summers V. L'Orientalisme d'Alfred de Vigny. Paris: H. Champion, 1930. P. 65–67 (здесь же отмечены общие черты Элоа Виньи и Евы Милтона).

³¹ В этой связи интересно замечание В.Н. Ильина об Элоа Случевского, что у нее «...одни права и одна функция с архангелом Михаилом, он ей “сродни”... и она ему! Или у этой силы – два лика – мужской и женский: десница и шуйца Божией власти и Божьего послушания?» (Ильин В.Н. Указ. соч. С. 503). Элоа Клопштока был создан первым из всех творений («Gott erschuf ihn zuerst»), Элоа Случевского – «из ангелов юнейший, созданный последним» (Изд. 1883, с. 263).

³² *Клопшток Ф.Г.* Мессиада / Перевел Сергей Писарев. СПб.: Изд. книгопродавцев Кораблева и Сирякова, 1868. Ч. 1–3. [6], XVI, 386+281+197 с. Перевод в прозе А.М. Кутузова был издан в 1785–1787 (песни I–X) и 1820–1821 гг. (все XX песней).

³³ См.: *Полевой Н.А.* Аббадонна: [В 4 ч.]. Изд. 2-е. СПб.: Тип. К. Вингебера, 1840. Ч. 3. С. 31–55 (в первой главе третьей части; в содержании романа глава имеет название: «Падший Дух», см.: Там же. Ч. 1. С. II). Замена Иисуса на Брамму у Полевого, скорее всего, была продиктована цензурными условиями 1830-х гг.

³⁴ *Озерский А.Д.* Элоа. Индийская легенда. СПб.: Тип. Е. Фишера, 1839. 45 с. В журнальной публикации первой песни легенда была названа «индейской» (*Озерский А.Д.* Элоа. Индейская легенда. Песнь первая // Сын Отечества. 1838. Т. 5. № 7. Отд. I: Русская словесность. С. 7–14), поскольку в ней, как и у Виньи, поминались леса Луизианы.

тье «Слеза дьявола» («Une larme du diable», 1839), где дьявол заключает с Богом пари, что склонит к греху двух благочестивых девиц, а в случае своей победы сначала просит освободить из ада Элоа, но, поскольку та заранее отказывается покинуть своего «проклятого» («L'enfer avec mon damné, plutôt que le paradis avec vous» [ад с моим проклятым лучше, чем рай с вами]), просит в награду глоток воды. Пари дьявол, разумеется, проигрывает: растрогавшись от невинности одной из искушаемых, он проливает слезу, ангелы же собирают ее в кубок, вручающийся в качестве утешительного приза дьяволу, который теперь всегда может утолять из него жажду. Магдалина и Дева Мария уговаривают Бога простить такого – внушающего жалость – дьявола («Il me fait vraiment pitié»). И получают ответ: «Через несколько сотен тысяч лет посмотрим» («Dans quelque cent mille ans d'ici nous veignons»), чем мистерия и заканчивается³⁵.

Готье, который в своей «Истории романтизма» (1874) назвал «Элоа» Виньи наиболее совершенной из поэм на французском языке, сожалел, что современное поколение словно забыло о ней, что она редко обсуждается и цитируется³⁶. Не исключено, что это его высказывание или его же «Слеза дьявола» и привлекли внимание Случевского к поэме Виньи, не самой актуальной в его время даже во Франции. Одному из критиков русской «Элоа» это «возвращение к французскому мистицизму сороковых годов» показалось «странным анахронизмом, который может быть объяснен в русском поэте только ничем не оправданным желанием оригинальничания»³⁷.

Случевский оказался по-настоящему оригинален. На основе сюжета, придуманного французским романтиком, он создал вполне самобытное и многосмысленное в религиозно-философском плане по-

³⁵ *Gautier Th.* Théâtre: Mystère, comédies et ballets. 2-ième éd. Paris, 1877. P. 1–52. На русский язык «Слеза дьявола» не переводилась, но, довольно популярная во Франции, скорее всего, была известна Случевскому (указанное издание приближено ко времени написания его поэмы).

³⁶ «Ce poème, le plus beau, le plus parfait peut-être de la langue française... <...> Les générations présentes ont l'air d'avoir oublié Eloa. Il est rare qu'on en parle ou qu'on la cite» (*Gautier Th.* Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poesie française (1830–1869). Paris, 1874. P. 163).

³⁷ Высказывание В.В. Чуйко (1885), цит. по: *Тахо-Годи Е.А., Тахо-Годи М.А.* Указ. соч. С. 141. Судя о тому, что поэма, изданная в 1824 г., здесь связывается с «мистицизмом сороковых годов», знакомство с ней критика нужно признать поверхностным. Может быть, он вспоминал о «Падении Ангела» А. де Ламартина («La Chute d'un Ange», 1838) и «Божественной эпосее» А. Сумэ («La Divine épopée», 1840).

этическое произведение, отмеченное печатью искренней христианской религиозности (хоть, конечно, и не ею одной³⁸). В том числе по этой причине мистифицирующий подзаголовок второй редакции его «Элоа» – «апокрифическое предание» – со времен русских символистов, высоко ее оценивших, на веру принимается читателями как отсылка к какому-то действительно существовавшему древнему христианскому преданию.

Список литературы

1. Брюсов В.Я. Константин Константинович Случевский: (1837–1904) // История русской литературы XIX века / Под ред. Д.Н. Овсяннико-Куликовского: [В 5 т.]. Т. 5. М.: Изд. Т-ва «Мир», 1910 [1911]. С. 276–279.

2. Брюсов В.Я. Переписка с А.Е. Грузинским (1908–1918) / Вступ. заметка, публ. и примеч. И.А. Атаджанян // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван: Лингва, 2005. С. 424–434.

3. Виньи А. де. Дневник поэта. Письма последней любви / Пер. с франц. Е.В. Баевской и Г.В. Копелевой; Изд. подгот. Т.В. Соколова. СПб.: Наука, 2004. 644 с. (Лит. памятники).

4. Ильин В.Н. Эзотеризм К.К. Случевского [1967] // Ильин В.Н. Пожар миров. Избранные статьи из журнала «Возрождение». М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 496–538.

5. Кузнецова Е.В. Поэма К. Случевского «Элоа» в контексте демонологического мифа // Новый филологический вестник. 2016. № 2(37). С. 61–77.

6. Мильтон Дж. Потерянный рай и Возвращенный рай / Пер. с англ. с примеч. А.[З.] Зиновьева. М.: Унив. тип., 1861. X, 348+88 с.

7. Мирошникова О.В. Цикл К. Случевского «Мефистофель». Проблематика, структура, жанр // Проблемы метода и жанра. Вып. 15. Томск, 1989. С. 190–204.

³⁸ Ср.: «Убеденный православный, автор почти церковных песен “На Пасху”, Случевский умел выставить против христианства соблазнительнейшие доводы» (Брюсов В.Я. Константин Константинович Случевский: (1837–1904). С. 278). В «Элоа» последние вложены в уста Сатаны (не вполне корректное истолкование его речей как репрезентирующих взгляды автора см.: Слободнюк С.Л. «Идущие путями зла...»: (Древний гностицизм и русская литература 1880–1930-х гг.). СПб.: Алетейя, 1998. С. 49–73). Некоторые замечания о его литературных предшественниках см.: Кузнецова Е.В. Поэма К. Случевского «Элоа» в контексте демонологического мифа // Новый филологический вестник. 2016. № 2(37). С. 61–77.

**В.Л. Коровин. О христианских мотивах в «Элоа» К.К. Случевского
на фоне «Элоа» А. де Виньи**

8. *Озерский А.Д.* Элоа. Индийская легенда. СПб.: Тип. Е. Фишера, 1839. 45 с.

9. *Полевой Н.А.* Аббаддонна. Изд. 2-е. СПб.: Тип. К. Вингебера, 1840. Ч. 1–4.

10. *Слободнюк С.Л.* «Правду видя в лжи...» («Элоа» К.К. Случевского) // Слободнюк С.Л. «Идущие путями зла...»: (Древний гностицизм и русская литература 1880–1930-х гг.). СПб.: Алетейя, 1998. С. 49–73.

11. *Случевский К.К.* Элоа. Мистерия // Случевский К.К. Стихотворения: [В 4 кн.]. Кн.3: Поэмы, хроники. СПб.: Тип. А. Суворина, 1883. С. 257–287.

12. *Случевский К.К.* Элоа. Апокрифическое предание // Случевский К.К. Сочинения: В 6 т. Т. 2: Стихотворения. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1898. С. 203–230.

13. *Случевский К.К.* Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. Е.А. Тахо-Годи. СПб.: Акад. проект, 2004. 816 с. (Новая Б-ка поэта).

14. *Смородинская Т.* Константин Случевский. Несвоевременный поэт. СПб.: Изд-во ДНК, 2008. 280 с.

15. Сочинения К.К. Случевского. Томы второй и третий. Издание А.Ф. Маркса. Санкт-Петербург [Рецензия] // Русская мысль. 1898. Кн. 9 (сентябрь). С. 363–365.

16. *Тахо-Годи Е.А.* Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне. СПб.: Алетейя, 2000. 400 с.

17. *Тахо-Годи Е.А., Тахо-Годи М.А.* Философский смысл драматической поэмы К. Случевского «Элоа» и одноименной поэмы А. де Виньи // Русская стихотворная драма XVIII – начала XX веков: межвуз. сб. науч. тр. Самара: Изд-во СамГПУ, 1996. С. 141–152.

18. *Davidson G.* A Dictionary of Angels including the Fallen Angels. [Ed. 2]. New York: The Free Press, 1971. XXVIII, 387 p.

19. *Gautier Th.* Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poesie française (1830–1869). Paris, 1874. VI, 410 p.

20. *Gautier Th.* Une larme du diable. Mystère // Gautier Th. Théâtre: Mystère, comédies et ballets. Deuxième édition. Paris, 1877. P. 1–52.

21. *Summers V.* L'Orientalisme d'Alfred de Vigny. Paris: H. Champion, 1930. 220 p.

22. *Vigny A. de.* Éloa, ou La Sœur des Anges. Mystère // Vigny A. de. Poésies complètes: Poèmes antiques et modernes, les destinées, poèmes philosophiques. Nouvelle édition. Paris, 1866. P. 11–48.



ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ОБРАЗА «ДОМА ПОЭТА» В КНИГЕ К.К. СЛУЧЕВСКОГО «ПЕСНИ ИЗ УГОЛКА»¹

Е.А. Тахо-Годи

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН
Библиотека-музей «Дом А.Ф. Лосева»*

Аннотация: Автор рассматривает поэтическую книгу поэта-предсимволиста К.К. Случевского «Песни из Уголка» (1902) с учетом традиции изображения «дома поэта» в русской литературе XIX – начала XX столетия (Г.Р. Державин, К.Н. Батюшков, Е.А. Боратынский, П.А. Вяземский, М.А. Волошин), акцентируя внимание на своеобразии позиции К.К. Случевского. Парадоксальное отсутствие описания самого дома в книге «Песен из Уголка» связано с представлением поэта о земном мире и всей вселенной как об истинном доме поэта. Показано, что в дальнейшем в сознании поэта-предсимволиста вполне традиционный мотив «дома поэта» получает религиозно-философское осмысление, что наиболее очевидным становится в последней книге стихов «Загробные песни», где единственным «домом» оказывается не «земной дом», пусть даже «дом поэта», а мир потусторонний.

Ключевые слова: история русской литературы, предсимволизм, К.К. Случевский, Е.А. Боратынский, М.А. Волошин, поэтическая книга «Песни из Уголка», «дом поэта», религиозно-философские воззрения.

Поэтическая книга К.К. Случевского «Песни из Уголка» вышла в 1902 году и включала тексты, создававшиеся с 1895 по 1901 год. На-

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432).

звание ее вполне автобиографично – именно в это время К.К. Случевский строит на побережье Балтийского залива (возможно, в одном из самых его красивейших мест), рядом с устьем впадающих в залив двух рек – Нарвы и Россони, – дачный дом, названный им «Уголок».

Выбор названия неслучаен: в эпоху неоромантизма воскресают не только наименования альманахов романтической поры вроде «Денницы» или «Северных цветов», но и соответствующие названия дач/усадеб поэтов и художников, как репинские «Пенаты», заставляющие вспомнить об оленинском «Приютине», под кровом которого также собирались литераторы и художники. Таким образом, перед нами вполне сознательная попытка восстановления определенной культурной и литературной традиции эпохи конца XVIII – начала XIX века, когда с приходом сентиментализма и романтизма актуализируется противопоставление простого укромного «уголка», сельского домика на лоне природы и городской суеты с ее стремлениями к богатству и мирской власти².

Одним из ярчайших примеров такого рода были, безусловно, «Мои пенаты» К.Н. Батюшкова – причудливый синтез руссоистской традиции, французской «лёгкой» поэзии XVIII века, идей Жермены де Сталь. В контексте избранной темы важно подчеркнуть, что батюшковские «Мои пенаты» – это не просто дом, но именно «дом поэта», и домик свой поэт хоть и неподробно, но описывает:

В сей хижине убогой
Стоит перед окном
Стол ветхий и треногой
С изорванным сукном.
В углу, свидетель славы
И суеты мирской,
Висит полузаржавый
Меч прадедов тупой;

² Об этом см.: *Тахо-Годи Е.А.* Мотив «уголка» в поэтической символике «Песен» К.К. Случевского // Целостность и внутренняя организация в произведениях русской литературы XIX – начала XX века. Межвузовский сборник Дагестанского государственного университета. Махачкала: ДГУ, 1993. С. 64–79; *Тахо-Годи Е.А.* Константин Случевский: портрет на пушкинском фоне. СПб.: Алетейя, 2000. С. 209–223; *Тахо-Годи Е.А.* Некоторые размышления о концепте «угол» // *Colloquium: Международный сборник научных статей* / Под ред. У. Перси, А.В. Полонского. Белгород – Бергамо: БелГУ, 2005. С. 59–78.

Здесь книги выписные,
Там жесткая постель —
Все утвари простые,
Все рухляя скудель!³

Этому батюшковскому образцу последует и А.С. Пушкин в лицевом стихотворении «Городок» (1815), живописуя собственное поэтическое уединение.

Книгу К.К. Случевского вполне можно рассматривать как продолжение этой традиции, однако не только ее. Нельзя не вспомнить и о других опытах запечатлеть «дом поэта», и тут, конечно, одним из первых должен быть помянут Г.Р. Державин и его Званка, воспетая в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» (1807)⁴. Утро, день, вечер в Званке завершаются раздумьями поэта, развивающими горацанскую тему жизни на лоне природы также в горацанском духе, но уже в духе Горациевой XXX оды к Мельпомене («*Exegi monumentum aere perennius...*»), вдохновившей Г.Д. Державина на создание оды «Памятник» («К Музе. Подражание Горацию», 1795). В финале стихотворения «Евгению. Жизнь Званская» возникает мотив памяти о поэте, о том, что будет служить ему памятником, когда не станет на земле ни самого поэта, ни воспетого им дома. Эти державинские раздумья также вполне свои в книге К.К. Случевского.

Но определяя ряд предшествовавших К.К. Случевскому создателей образа «дома поэта», интереснее сопоставить его книгу 1902 года, пожалуй, с единственной цельной поэтической книгой первой половины XIX века (подчеркну именно книгой, а не сборником⁵) — с «Сумерками» Е.А. Боратынского. У Е.А. Боратынского замкнутый домашний мир, в котором поэт заключил себя, словно в гробе или в

³ Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе / Издание подготовила И.М. Семенко. М.: Наука, 1977. 261 с. (Сер. «Литературные памятники»).

⁴ См.: Галимуллина А.Ф. Образ Дома в поэзии Г.Р. Державина и М.Н. Муравьева // Муравьев и его время: сб. статей круглого стола «Муравьев и его время» / Под ред. А.Н. Пашкурова и А.Ф. Галимуллиной. Вып. 5. Ч. 2. Казань: РИЦ «Школа», 2008. С. 88–107; Зыкова Е.П. Поэма/стихотворение о сельской усадьбе в русской поэзии XVIII – начала XIX вв. // Сельская усадьба в русской поэзии XVIII – начала XIX века / Сост., вст. ст. и комм. Е.П. Зыковой. М.: Наука, 2005. С. 3–36.

⁵ См.: Альми И.Л. Сборник Е.А. Боратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы. Метод. Силь. Поэтика. Вып. 8. Владимир, 1973. С. 23–28; Дарвин М.Н. Художественный мир «Сумерек» Е.А. Боратынского // Дарвин М.Н. Русский лирический цикл. Красноярск, 1988. С. 97–119; Рудакова С.В. Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2011. 250 с.

Лете (стихотворение «Князю Петру Андреевичу Вяземскому»), ни в коей мере не препятствует свободе поэтического воображения: поэтическая мечта охватывает не только все мировое пространство – от небес до преисподней, но разные исторические эпохи – от античности до XIX столетия, от гомеровских и библейских времен до современных журнальных сшибок, меняя интонацию от торжественной до лирической, от интимной до иронически-колко-язвительной.

Все это очень близко «Песням из Уголка» К.К. Случевского, у которого мы видим ту же смену регистров: пейзажные зарисовки вдруг перебиваются эпиграммами на современность, а эпиграмматические строки, в свою очередь, историческими картинками то из средневекового быта, то из времен правления Петра Первого. Но что больше всего роднит эти две книги, отдаленные друг от друга полувеком, так это отсутствие описания самого дома. У Е.А. Боратынского в «Сумерках» вообще нет ни образа дома, ни самого этого слова «дом». У К.К. Случевского в 184 стихотворениях книги слово «дом» встречается лишь 11 раз.

По наблюдениям современных историков философии и культурологов, «философское осмысление образа дома задает различные аспекты рефлексии данного феномена: 1) Физический: дом как здание, произведение архитектуры; 2) Метафизический: дом как топос, место-значение, жизненное пространство, обитаемый мир; 3) Онтологический: дом как основа человеческого бытия; 4) Антропологический: дом как место становления человека; как экзистенциал; 5) Аксиологический: дом как ценность и как средоточие системы ценностей; 6) Социальный: дом как место утверждения человека в социуме; 7) Психологический: дом как место проявления и удовлетворения основных душевных потребностей человека; 8) Культурологический: вещный быт дома и бытие в нем как феномен культуры; 9) Системно-структурный: дом, человек, Вселенная как части одной системы Мироздания, обладающие единоподобием; 10) Синергетический: дом как преодоление хаоса и упорядочение пространственной среды»⁶. В принципе, если мы с такой точки зрения проанализируем книгу К.К. Случевского, то мы найдем те или иные ответы ко всем этим десяти аспектам рефлексии образа «дома», но в большинстве случаев самого концепта «дом» в них не будет. Дело в том, что

⁶ *Рымарович С.Н.* Дом в философской картине мира // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2012. № 2 (102) С. 121.

о собственном доме – о его создании и дальнейшей судьбе – речь идет только в трех стихотворениях («Здесь счастлив я, здесь я свободен...», «Мой сад оградой обнесен...», «Да, да! Всю жизнь мою я жадно собирал...»)⁷. Правда, эти три стихотворения являются своего рода композиционно-смысловым каркасом сборника – недаром они помещены в начале и ближе к середине книги. К концу книги автор перестает быть обладателем «дома» как замкнутого, отъединенного пространства – «дом» как таковой окончательно исчезает, уступая место всему миру. Об этом лучше всего свидетельствует предфинальное стихотворение книги «Здесь все мое! – Высь небосклона...», где весь мир, вся вселенная и оказывается, по сути, домом поэта. В сущности, в этом и заключается главный парадокс книги К.К. Случевского, остающийся, однако, практически не заметным для его читателей и исследователей.

Отсутствие реально описываемого дома в «Сумерках» Е.А. Боратынского не столь принципиально, так как поэт, в конце концов, выносит в заглавие книги слово, способное нести не только конкретное топографическое или хронотопическое значение (название реки Сумерь, беседки, где можно сумерничать⁸), но и отвлеченное, переносное – сумерки жизни, сумерки романтизма, сумерки поэзии. Иное дело К.К. Случевский, выносящий на обложку книги название своего дома и для подтверждения этого, чтобы у читателя не возникало никаких сомнений на этот счет, воспроизводящий на обложке его реальную фотографию⁹. Как объяснить такой парадокс?

Конечно, можно просто поставить акцент на первое слово в названии книги – песни. Действительно, перед нами плоды творческих раздумий поэта, песни, родившиеся в «Уголке» или благодаря ему, навеянные, прежде всего, природой, окружающей дом, и историей этих мест. Однако, как представляется, глубоко принципиальным является утверждение самого поэта о том, что он решил задачу всех задач – «воздвиг дом в стране бездомной» (с. 248). При-

⁷ Стихотворения К.К. Случевского цитируются с указанием страниц в скобках по изданию: *Случевский К.К. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подготовка текста и прим. Е.А. Тахо-Годи. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2004. 816 с. (Сер. «Новая Библиотека поэта»).*

⁸ См.: *Лебедев Е.Н. Тризна: книга о Е.А. Боратынском. СПб.; М: Летний сад, 2000. С. 56.*

⁹ Кстати сказать, составить представление о доме К.К. Случевского можно только по воспоминаниям современников и этой фотографии, потому что от дома поэта ничего не сохранилось – лишь заросший травой порог.

чем, как вскоре выясняется, задача эта решена лишь на краткий срок, потому что поэт более чем уверен, что «что жизни смысл и назначенье в том, / Чтоб сокрушить меня и, мне вослед, мой дом» (с. 270).

В фельетоне 1909 года «Попы, жандармы и Блок» В.В. Розанов, придираясь к блоковским словам о том, что после землетрясения погибла половина Сицилии, писал: «...обыкновенные все люди жалуют каждый домик, а ученые и советуют строить дома в таких местах плоскими, низкими, не многоэтажными: тогда землетрясение не будет сопровождаться таким разрушением зданий и столькими смертями под обломками их. Но петербуржец Блок скачет через головы всех этих и объявляет, – “чего жалеть”, – что половина Сицилии разрушена. Почему это он так сказал? Да потому, что ему все равно, а задача чтения -- внушение ужаса читателю – требовала, чтобы разрушилось как можно больше! Мне кажется, раз произошло такое несчастье, кощунственно даже в мысли, даже в слове сколько-нибудь его увеличить. “Вот еще домик сохранился” – это обязательно для глаза, для телеграммы, для рассказа, для науки, для всего, кто человек и сочувствующий.

Суть-то декадентов в том и состоит, что они ничего не чувствуют и что “хоть половина Сицилии провалится, то тем лучше, потому что тем апокалиптичнее”. Им важен Апокалипсис, а не люди; и важно впечатление слушателей, а не разрушение жилищ и гибель там каких-то жителей»¹⁰.

Не декадентство ли тогда перед нами в стихах К.К. Случевского или какое-то его предвестие? Думаю, что нет. И мысль тут иная, чем та, которую осуждал у А.А. Блока В.В. Розанов.

В свое время еще В.О. Ключевский в «Курсе русской истории» отмечал, что уют и дом не характерны для русского мира в целом, ибо Русь искони была деревянной, и пожары приучили русский мир не слишком привязываться к своему жилищу: «продолжительная переселенческая бродячьность прежних времен и хронические пожары, – обстоятельства, которые из поколения в поколение воспитывали пренебрежительное равнодушие к домашнему благоустройству, к удобствам в житейской обстановке»¹¹. Может быть, поэтому русским поэтам или неуютно в доме, или им приходится

¹⁰ Розанов В.В. Попы, жандармы и Блок // Новое время. 1909. № 11. 16 февраля.

¹¹ Ключевский В.О. Курс русской истории // Ключевский В.О. Сочинения: В 9 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 87.

создавать его силами поэтического воображения. Как скажет К.К. Случевский в своей книге:

Жизнь родины моей! О, как ты к нам строга,
Как не балуешь нас роскошными дарами!

Мы силами мечты должны воссоздавать
И дорисовывать, чего мы не имеем <...> (с. 324)

Действительно, хотя существует немало работ, которые пытаются описать концепт «дома» в русской культуре – в философии или поэзии¹², однако, как ни зыбки бывают обобщения, хочется сказать, что чаще всего мы встречаем в русской литературе, в русской поэзии тоску по дому никогда не существовавшему, но желанному, или по существовавшему, но уже утраченному, разрушенному. Вспомним и «Запустенье» Е.А. Боратынского, и А.К. Толстого «Пустой дом» или «Опустошенный дом» из цикла «Крымские очерки», П.А. Вяземского «Родительский дом» (1830) или посвященное Остафьево стихотворение 1857 года «Приветствую тебя, в минувшем молодёя...», где родительский дом – это погибший приют («Давнишних дней приют, души моей Помпея!»¹³). Для человека, по П.А. Вяземскому, существует лишь один дом – мир его воспоминаний: «В воспоминаниях мы дома»¹⁴, – скажет он в стихотворении «Родительский дом».

Создавая в 1860 году стихотворение о «доме поэта» – «Дом Ивана Ивановича Дмитриева», П.А. Вяземский решает вроде бы в том же ключе этот сюжет: он описывает дом И.И. Дмитриева как исчезнувший «приют». Однако у этого исчезнувшего приюта есть черты, на которые стоит обратить особое внимание: в Доме поэта И.И. Дмитриева «был простор для всех и возрастов, и мнений», «не было вражды у встречных поколений», а его хозяин «настежь рас-

¹² Например, см. главу «Дом, уют» в книге Ю.С. Степанова «Константы. Словарь русской культуры» (2004), монографию Т.И. Радомской «Дом и Отечество в русской классической литературе первой трети XIX в.: Опыт духовного, семейного, государственного устройства» (2006) или защищенную в 2004 г. диссертацию С.Н. Рымарович (Алехиной) «Идея Дома в русской философии» (Курск, 2004); ей же принадлежит монография «Дом – Человек – Вселенная в русской ментальности» (2007).

¹³ *Вяземский П.А.* Стихотворения / Вступ. ст. Л.Я. Гинзбург, сост. подг. текста и прим. К.А. Кумпан. Л.: Советский писатель, 1986. С. 345. (Сер. «Библиотека поэта»).

¹⁴ Там же. С. 228.

творял и душу им, и дом»¹⁵. В сущности, именно эта открытость – временам и людям – оказывается одной из важнейших характеристик любого «дома поэта» – будь то батюшковские «пенаты», куда могут прийти все, готовые к дружбе и любви; добровольное уединение Боратынского; «Уголок» Случевского или блоковский «пушкинский дом Академии наук» 1921 года, где сказано обо всем – о реке, о памятнике Петру, о свободе, о грядущих временах, о поэтическом творчестве, но только не просто о «доме». Кажущееся исключением из этого правила своей описательной, почти эпическим подробностью волошинское стихотворение 1926 года «Дом поэта» («Дверь отперта. Переступи порог...»)¹⁶ на самом деле исключением не является. Недаром один из поклонников волошинского творчества, Евгений Архиппов, описывая в письме владикавказский дом поэтессы Веры Меркурьевой подчеркнет уже в 1930-е годы, в письме Д. Усову от 6 августа 1931 года: «Дом (комната) Верочки – тоже Дом Поэта. Он – на каком-то скрещенье дорог»¹⁷, то есть это скорее не дом, а какой-то перекресток, через который проходит неистощим поток людей, для которых он открыт.

Вполне очевидны параллели волошинского текста с «Песнями из Уголка» К.К. Случевского¹⁸:

К.К. Случевский «Песни из Уголка»	М.А. Волошин «Дом поэта»
Я видел Рим, Париж и Лондон, Везувий мне в глаза дымил, Я вдоль по тундре Безземельной, Везом оленями, скользил. (с. 287)	Я много видел. Дивам мирозданья Картинами и словом отдал дань...

¹⁵ Там же. С. 365, 362.

¹⁶ Стихотворение М.А. Волошина цит. по изданию: *Волошин М.А. Собрание сочинений / Под общей редакцией В.П. Купченко и А.В. Лаврова, коммент. В.П. Купченко: В 13 т. Т. 2: Стихотворения и поэмы 1891–1931. М.: Элис Лак, 2004. С. 78–82.*

¹⁷ *Архиппов Е.Я. Рассыпанный стеклярус. Сочинения и письма: В 2 т. / Сост., подгот. текста, статья и коммент. Т.Ф. Нешумовой. Т. 2: Письма. М.: Водолей, 2016. С. 355.*

¹⁸ В комментариях к этому стихотворению М.А. Волошина в собрании сочинений поэта отмечена лишь одна параллель: «<...> мой дом ~ хранил права убежища... – Волошину довелось реализовать пожелание другого поэта – К.К. Случевского: “Я дом воздвиг в стране бездомной, Решил задачу всех задач, – Пускай ко мне, в мой угол скромный, Идут и жертва и палач” (стихотворение “Здесь счастлив я, здесь я свободен...”, <1897>: *Случевский К. Песни из уголка: 1895–1901. СПб.: А.Ф. Маркс, 1902. С. 7*)» (*Волошин М.А. Собрание сочинений: В 13 т. Т. 2. С. 665*).

<p>Здесь все мое! — Высь небосклона, И солнца лик, и глубь земли, Призыв молитвенного звона, И эти в море корабли;</p> <p>Мои — все села над равниной, Стога, возникшие окрест, Река с болтливою стремниной И всё былое этих мест... (с. 343)</p>	<p>Здесь вся земля от века сведена. И та же страсть, и тот же мрачный гений В борьбе племён и в смене поколе- ний. <...></p> <p>Доселе грезят берега мои Смолёные ахейские лады, И мёртвых кличет голос Одиссея, И киммерийская глухая мгла На всех путях и долах залегла, Провалами беспамятства чернея. Наносы рек на сажень глубины Насыщены камнями, черепками, Могильниками, пеплом, костяками.</p>
<p>Сад весь к лазури обращен — К лицу двух рек и лику моря. (с. 248)</p>	<p>Всей грудью к морю, прямо на восток, Обращена, как церковь, мастерская...</p>
<p>Пускай ко мне, в мой угол скромный, Идут и жертва и палач... (с. 248)</p> <p>Нет! Приходи в мой сад скорей С твоей отравленной душою; Близ скромных, искренних людей Ты приобщишься к их покою. (с. 249)</p> <p>Ну-ка, пожалуй в мой дом, горемыка... Что? Не желаешь? Не люблю! Чудак! (с. 307)</p>	<p>Фанатики непримиримых вер — Искали здесь, под кровлею поэта, Убежища, защиты и совета. <...></p> <p>И снова человеческий поток Сквозь дверь её течёт, не иссякая. Войди, мой гость, страхни житей- ский прах <...></p>
<p>В мысли и в сердце я весел глубоко, Тайну веселья познав, но сокрыв. (с. 355)</p>	<p>В уединеньи выплавить свой дух И выстрадать великое познание.</p>
<p>Во мне спокойно спят гиганты, Те, что вступали с небом в бой: Ветхозаветные пророки, Изида с птичьей головой <...></p> <p>И все они, как будто зерна В своих скорлупках по весне, В свой срок способны раскрываться И жить, не в первый раз, во мне!</p>	<p>Поэтому живи текущим днём. Благослови свой синий окоём. Будь прост, как ветер, неистощим, как море, И памятью насыщен, как земля. Люби далёкий парус корабля И песню волн, шумящих на просторе. Весь трепет жизни всех веков и рас Живёт в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас.</p>

Но, конечно, любопытны не просто сами текстовые переключки.

Хотя М.А. Волошин и приглашает читателя «переступить порог» дома, граница между внешним миром и домом мнимая. Описание самого дома по объему оказывается минимальным, если сопоставить его с тем, что видится за его окном, как и, по сути, должно быть, когда сопоставляется дом и целая Вселенная:

Дверь отперта. Переступи порог.
Мой дом раскрыт навстречу всех дорог.
В прохладных кельях, беленных извёсткой,
Вздыхает ветер, живёт глухой раскат
Волны, взмывающей на берег плоский,
Полынный дух и жёсткий треск цикад.
А за окном расплавленное море
Горит парчой в лазоревом просторе¹⁹.

Описание дома практически сводится к упоминанию выбеленных келий/комнат, мастерской, головы царицы Таиах и полок книг, ибо речь в стихотворении идет не столько о «доме», сколько о судьбе поэта – и даже шире – человеческого «я» в мировой истории, о которой свидетельствует всё вокруг.

Интересно и совпадение некоторых философских установок, несмотря на то, что К.К. Случевский более ироничен, а М.А. Волошин более аскетически серьезен: общим оказывается дух стоицизма, фатализма, понимания относительности всего существования, не сводимости бытия к одному, пусть и поэтическому «я», оправданность этого «я» причастностью всему миру, к приятию этого мира и всепрощению всех и вся – и в прошлом, и в настоящем, и в будущем. Однако у Случевского сильнее, чем у Волошина, ощущение эфемерности всего земного, включая попытки «овеществить воспоминания», сохраняя те или иные прежде дорогие вещи. Вот почему, при общем памятовании одного и того же стиха из Евангелия от Матфея (6:19: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут»), Волошин и Случевский акцентируют в нем совершенно разные моменты: Волошин – то чудо, что воры не разграбили его дом («Счастливым жребий дом мой не оставил./ Ни власть не отняла, ни враг не сжёг, / Не предал друг, грабитель не ограбил...»), а К.К. Случевский – на бесполезности что-либо уберечь от тления («Не храни ты ни бронзы, ни книг...»).

¹⁹ Волошин М.А. Собрание сочинений: В 13 т. Т. 2. С. 78.

Именно поэтому дом, Уголок для К.К. Случевского, как автора «Загробных песен», не более чем лишь «тело», «куколка», из которой рано или поздно выпорхнет, как бабочка, душа поэта, которую никому не уловить. Для его души истинным «домом» оказывается не «земной дом», пусть даже «дом поэта», а мир потусторонний. В «Песнях из Уголка» этот потусторонний мир представляется в стихотворном «эпиграфе» к книге (в принципе, таком же посвящении – дружеском послании, как открывавшее «Сумерки» Е.А. Боратынского стихотворение «Князю Петру Андреевичу Вяземскому») как Валгалла древних скандинавов, где обретают вечное жилище герои («Мы — разных областей мышленья...»). А в итоговых «Загробных песнях»²⁰ – это уже христиански осмысленный потусторонний мир, царство вечных идей. Недаром теперь дом, воздвигнутый в душе («По долговременном исканье / Я дом воздвиг в моем сознанье!...», с. 384), остается нетленным и неразрушимым по смерти и также открытым для встреч и впечатлений:

А дом для жизни, воздвигал!
И я сумел в нем поселиться,
На вечность, навсегда я тут...
Один пока, но путь пылится,
К нему и едут, и идут. (с. 384)

Божий Дом вмещает всех и вся – недаром К.К. Случевский берет для эпиграфа к стихотворению «Как прав я был, в бессмертье веря...» евангельские строки «В дому Отца Моего обители мнози» (Иоанн 14, 2). Этот дом вечности – истинный дом для «поэтов духа», тех, кто понял тщетность всех земных устроений и чаяний:

О! вы скажите мне: чего, чего здесь нет?!
В чем дом бессмертия иль пуст, иль недостроен ?
И в этом смысле я полнейший домосед,
И в лоне вечности, со всем, что есть, — освоен...
Мне речи синих волн, мне сумерек покой,
И чувства всех сердец, и всех умов исканья,
Веков отсчитанных понятный, ясный строй,
И очагов огня великие сверканья!
Везде, всегда я свой; мне камень говорит,
Мне шепоты миров, мне шалости зарницы,

²⁰ См.: Случевский К.К. Загробные песни // Случевский К.К. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подготовка текста и прим. Е.А. Тахо-Годи. С. 347–450.

И шумы тех пространств, где Бог еще творит
И жизнь разворачивает новые страницы...
Все близкие при мне; придут, кого здесь нет!
Сказать я не могу, насколько обеспечен;
Бессмертная душа, я истый домосед,
Мой дом, он дом для всех — бессчетен, бесконечен...
(с. 387)

Так в сознании поэта-предсимволиста вполне традиционный мотив «дома» и «дома поэта» приобретает религиозно-философское осмысление.

Список литературы

1. *Алехина С.Н.* Дом – Человек – Вселенная в русской ментальности. М.: РГСУ «Союз», 2007. 210 с.
2. *Алехина С.Н.* Идея Дома в русской философии. Автореферат дис. ... канд. филос. наук. Курск, 2004. 21 с.
3. *Альми И.Л.* Сборник Е.А. Боратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы. Метод. Стил. Поэтика. Вып. 8. Владимир, 1973. С. 23–28.
4. *Архиппов Е.Я.* Рассыпанный стеклярус. Сочинения и письма: В 2 т. / Сост., подгот. текста, статья и коммент. Т.Ф. Нешумовой. Т. 2: Письма. М.: Водолей, 2016. 832 с.
5. *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе / Издание подготовила И.М. Семенко. М.: Наука, 1977. 607 с. (Сер. «Литературные памятники»).
6. *Волошин М.А.* Собрание сочинений / Под общей редакцией В.П. Купченко и А.В. Лаврова, коммент. В.П. Купченко: В 13 т. Т. 2: Стихотворения и поэмы 1891–1931. М.: Элис Лак, 2004. 768 с.
7. *Вяземский П.А.* Стихотворения / Вступ. ст. Л.Я. Гинзбург, сост., подг. текста и прим. К.А. Кумпан. Л.: Советский писатель, 1986. 555 с. (Сер. «Библиотека поэта»).
8. *Галимуллина А.Ф.* Образ Дома в поэзии Г.Р. Державина и М.Н. Муравьева // Муравьев и его время: сб. статей круглого стола «Муравьев и его время» / Под ред. А.Н. Пашкурова и А.Ф. Галимуллиной. Вып. 5. Ч. 2. Казань: РИЦ «Школа», 2008. С. 88–107.
9. *Дарвин М.Н.* Художественный мир «Сумерек» Е.А. Баратынского // Дарвин М.Н. Русский лирический цикл. Красноярск, 1988. С. 97–119.
10. *Зыкова Е.П.* Поэма/стихотворение о сельской усадьбе в русской поэзии XVIII – начала XIX вв. // Сельская усадьба в русской поэзии

XVIII – начала XIX века / Сост., вст. ст. и комм. Е.П. Зыковой. М.: Наука, 2005. С. 3–36.

11. *Ключевский В.О.* Курс русской истории // Ключевский В.О. Сочинения: В 9 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. 432 с.

12. *Лебедев Е.Н.* Тризна: книга о Е.А. Боратынском. СПб.; М: Летний сад, 2000. 288 с.

13. *Радомская Т.И.* Дом и Отечество в русской классической литературе первой трети XIX в.: Опыт духовного, семейного, государственного устройства. М.: Совпадение, 2006. 237 с.

14. *Розанов В.В.* Попы, жандармы и Блок // Новое время. 1909. № 11. 16 февраля.

15. *Рудакова С.В.* Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2011. 250 с.

16. *Рымарович С.Н.* Дом в философской картине мира // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2012. № 2 (102). С. 120–124.

17. *Случевский К.К.* Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подготовка текста и прим. Е.А. Тахо-Годи. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2004. 816 с. (Сер. «Новая Библиотека поэта»).

18. *Степанов Ю.С.* Константы: словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп. М.: Академический проект, 2004. 991 с.

19. *Тахо-Годи Е.А.* Мотив «уголка» в поэтической символике «Песен» К.К. Случевского // Целостность и внутренняя организация в произведениях русской литературы XIX – начала XX века. Межвузовский сборник Дагестанского госуниверситета. Махачкала: ДГУ, 1993. С. 64–79.

20. *Тахо-Годи Е.А.* Константин Случевский: портрет на пушкинском фоне. СПб.: Алетейя, 2000. 400 с.

21. *Тахо-Годи Е.А.* Некоторые размышления о концепте «угол» // Colloquium: Международный сборник научных статей / Под ред. У. Перси, А.В. Полонского. Белгород – Бергамо: БелГУ, 2005. С. 59–78.



СНЫ, ВИДЕНИЯ И КОШМАРЫ К.К. СЛУЧЕВСКОГО

Т. Смородинская
Миддлбери колледж

И сам я в жизни что такое?
Мне мнится: я один живу,
Весь мир – мое лишь сновиденье,
Моя же греза – наяву!

К.К. Случевский
«От горизонта поднимаюсь...»

Аннотация: Автор ставит целью продемонстрировать на примере использования сна как литературного приема противоречия в творчестве К.К. Случевского, которые во многом определили его литературную судьбу. Сновидения играют важную роль в произведениях Случевского, но в поэзии и прозе выполняют разные функции и служат различным целям. В поэзии – сны и кошмарные видения были «порталом» в иной мир, проявлением подсознания, или синонимом мечты, что отвечало творческим поискам русского модернизма и продолжало традиции русской поэзии. В прозе описания сновидений были необходимы для выражения взглядов автора на психиатрию, науку, вопросы морали и нравственности.

Ключевые слова: К.К. Случевский, сон в литературе, сумасшествие, символизм, подсознание, психиатрия.

Сновидение – один из самых древних литературных приемов. В разные эпохи интерес к снам и их роль в художественном тексте менялись. В XIX веке сны становятся важным приемом характеристики персонажа, психологической мотивации его поступков, выражают авторскую позицию, используются для духовных откровений или для описания утопического будущего. На рубеже веков символисты

разрушили существующие рамки между сном и явью, между сознательным и подсознательным. В их творчестве жизнь часто является сном, а сон — настоящей жизнью, а мистические проявления в реальной жизни не нуждаются ни в каких оговорках и доказательствах — они реальнее реальности. В XX веке, когда нарратив начал активно развиваться в сторону внутренних монологов и потоков сознания, описания снов для характеристики героев значительно уменьшились¹.

Литературные сны оказали влияние на науку и медицину. Как известно, Зигмунд Фрейд, отдавая должное своим предшественникам, и прежде всего поэтам и философам, использовал литературные сны для подтверждения и разъяснения своих выводов. В свою очередь, использование и интерпретация литературных снов обогащались достижениями науки. Так, аналитическая психология Карла Юнга очень подходила для анализа литературных снов, которые, по Юнгу, являются не только исполнением подавленных желаний, но и философскими откровениями, памятью, предчувствием, телепатическими видениями, т.е. создают «спонтанный автопортрет» героя. Поэты и писатели придумывали сны персонажей, а читатели их разгадывали — по Фрейду, по Юнгу, по Бахтину, по Лотману и т. д.

О снах в литературных произведениях написано множество статей, диссертаций и монографий. По словам А.М. Ремизова, посвятившего снам в литературе XIX века немало страниц в своем творчестве, «редкое произведение русской литературы обходится без сна»². «Из писателей второго круга» Ремизов особо выделяет И.С. Тургенева, называя его сновидцем и утверждая, что сон появляется почти в каждом тургеневском рассказе и в этом с ним сопоставим только Н.С. Лесков³. В своих многочисленных обращениях к анализу снов в русской литературе Ремизов ни разу не упоминает К.К. Случевского, возможно не считая его писателем ни первого, ни второго круга, хотя Случевский был «сновидцем» не менее Тургенева и оставил настоящую энциклопедию литературных сновидений и кошмаров, используя их в самых различных функциях и в разных целях. В поэзии Случевского сны и кошмары продолжали литературные

¹ *Katz Michael. Dreams and the Unconscious in the Nineteenth-Century Russian Literature.* Hanover, NH: University Press of New England, 1984. P. 15.

² *Ремизов А.М. Книга «Огонь вешей». Цикл «Морозная тьма» // Ремизов А.М. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Русская книга, 2000–2003. Т. 7. С. 253.*

³ *Ремизов А.М. Книга «Огонь вешей». Цикл «Тургенев – сновидец» // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 7. С. 263.*

традиции XIX века и часто предвосхищали поиски символистов. В прозе, гораздо менее популярной и малоизученной, сны чаще играли дидактическую или научно-популяризаторскую роль и выражали взгляды Случевского на проблемы нравственности, этики, науки и психиатрии.

Валерий Брюсов назвал Случевского «поэтом противоречий», и это удивительно меткая характеристика. Случевский всем своим творчеством противостоял рационализму 1860-х, отстаивал право мечты, таинственного, иррационального на существование в жизни и в искусстве, что сблизило его с символистами, но он не мог до конца разделить их взгляды. «Вы слишком благодетельны в ваших греховных стихах и слишком робки в рассуждениях», – писал Брюсов⁴. Случевский никогда не воспевал зло, он никогда не терял из виду нравственных ориентиров, что определило его своеобразную обособленность в кругу русских модернистов конца XIX века. То же можно сказать и о Владимире Соловьеве, с его глубоко религиозными взглядами на искусство и философию и отрицательным отношением к «русскому нитчеанству». Ну и конечно, Случевский не был мистиком. В его произведениях нет места колдовству, зато можно найти многочисленные попытки найти научное, материалистическое объяснение всему таинственному и иррациональному, безусловно существующему в реальной жизни человека.

В его произведениях постоянно встречаются загадочные необъяснимые события и роковые случайности, но самые невероятные истории и странные явления рационализируются в конце их и находят свое вполне разумное объяснение. В некоторых случаях появление чудесного оправдано жанром сказки или подстрахованы подзаголовком (народное предание, легенда и т. п.). Но главной задачей Случевского было убедить читателя в несомненном существовании даже в самой обыденной человеческой жизни тех «неуловимых обликов», о которых он не раз писал в своих произведениях. В этих обликах: предчувствиях, интуиции, памяти, загадочных совпадениях, снах, кошмарах, бредовых видениях – проявляется та таинственная, но реально существующая связь с миром иным, невидимым, потусторонним. Эта связь может показаться людям фантастической, чудесной, но рано или поздно человек сможет понять,

⁴ См.: *Мирза-Авакян М.Л.* Из неопубликованной переписки В.Я. Брюсова. 90–900-е годы // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван: Айастан, 1973. С. 361.

осознать и объяснить научно эти флюиды. А пока он, художник, должен помочь людям стать более чуткими и внимательными.

Это упрямое желание соединить позитивизм и веру в «неуловимое», возможно, объясняется тем, что, когда Случевский учился в Германии, получая степень доктора философии, он серьезно занимался естественными науками. И хотя ни философом, ни ученым не стал, он был хорошо знаком с новейшими достижениями европейской науки, что давало ему основания верить как в существование параллельного мира, реально присутствующего в человеческой жизни, так и в могущество разума, который рано или поздно сможет его постичь. Поэтому герой рассказа Случевского «Профессор бессмертия» пытается доказать бессмертие души достижениями современной науки, используя, например, результаты исследований английского физика Джона Тиндаля в области тепловых излучений, диамагнетизма и световых лучей, а также новые открытия в изучении силы тяготения и электричества. И если Владимир Соловьев в своих рассуждениях о бессмертии пытался одухотворить материю (возможно, под влиянием учения Н.Ф. Федорова), то Случевский хотел доказать материальность духа. Он верил, что все эти таинственные проявления иного мира материальны, как материальна мысль, мечта и сон. Можно сказать, что и поэтика Случевского подтверждала эту его убежденность: его метафоры, которые казались корявыми и неуклюжими современникам, это тоже попытка материализации нематериального – «мечты – чиновницы», «мысли – мумии бедной моей головы», «чувства безымянные – сироты бездомные», а сны/мечты отдают свои «покорные тела» новому поколению для лобзаний. Впрочем, в XX веке эта материализация стиха, которую Владимир Марков назвал «прозрением Случевского в футуризм»⁵, стала нормой.

К середине XIX века сны и в литературе, и в медицине считались наиболее доступным разуму выражением подсознания, и интерес к научному изучению интуитивных восприятий, импульсов, эмоций, воображения, памяти, фантазий, снов значительно возрос. Галлюцинации, видения, гипнотические трансы интересовали еще Эммануила Сведенборга (*Emanuel Swedenborg*, 1688–1772) и Франца Мессмера (*Franz Friedrich Anton Mesmer*, 1734–1815). О символизме снов и сне как самопознании размышлял немецкий врач Гот-

⁵ Марков В. Ф. О свободе в поэзии. СПб: Изд-во Чернышева, 1994. С. 294.

вальд Генрих фон Шуберт (*G.H. von Schubert*, 1780–1860), а в 1814 году вышла его книга *Die Symbolik des Träumes* (Символизм сновидений). Во сне душа говорит на ином языке, сон метафоричен – это язык образов, поэтому Шуберт сравнил сон с поэзией и пришел к выводу, что они близки и именно поэзия может проникать во внутренние «районы» души, которые имеют выход в потустороннюю реальность. Эти идеи через полвека несомненно оказали влияние на Вл. Соловьева и старших символистов. Другой врач, Карл Густав Карус (*Carl Gustav Carus*, 1789–1869), в 1846 году написал трактат «*Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*» (Психея. К истории развития понятия души) о роли сновидений в исследованиях подсознательного и душевных болезней, которым заинтересовался Достоевский и даже хотел переводить его на русский язык⁶. Для Случевского невменяемость и иррациональность человеческих поступков и таинства подсознания никогда не вызывали священного ужаса, он заглядывал туда с интересом и азартом исследователя. Возможно, еще и поэтому Ремизов не удостоил его упоминания в своих штудиях о снах в литературе: Ремизова восхищал Н.В. Гоголь, который единственный владел даром «передать эту самую завязь, где сходятся и явь и сон, – эту нестерпимо звенящую трель колдовства»⁷, а Случевский, сопрягая сон с явью во многих своих произведениях, колдовство и мистику безусловно отрицал и часто слишком страстно и многословно пытался найти всему рациональное научное объяснение в ущерб художественной выразительности (в чем его справедливо упрекал Вл. Соловьев). Это прежде всего касается его прозы, в поэзии же магия слова словно зачаровывала самого автора и оставляла за собой право на двусмысленность и таинство, что оценили символисты, называя Случевского «выдающимся русским поэтом-символистом» наряду с Ф.И. Тютчевым и А.А. Фетом⁸.

Единственное прижизненное собрание сочинений 1898 года Случевский открывает циклом «Думы», первое стихотворение которого называлось «Неуловимое», а второе – «Невменяемость».

⁶ Lanz K.A. *The Dostoevsky Encyclopedia*. Greenwood Publishing Group, 2004. P. 49–50.

⁷ Ремизов А.М. Книга «Огонь вещей». Цикл «Тургенев – сновидец» // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 7. С. 303.

⁸ Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Горные вершины. Сборник статей. М.: Гриф, 1904. Кн. 1. С. 83.

Оба стихотворения декларировали существование иного мира, параллельного миру материальному, — мира мечты, чувства, мысли. При этом в первом поэт прославляет разум и верит в его могущество, а во втором признает власть над человеком иррациональной стихии подсознания, когда «облики незримые» вносят в жизнь «мир обманчивый». В стихотворении «Формы и профили» Случевский перечисляет эти облики, которые могут как звать на подвиги, так и «тянуть к преступлению»: это и художественные творения, и достижения человеческого разума (в качестве примера он приводит теорию Ч. Дарвина), и проявления подсознания в «сказках снов людских», в «грезах всяких свойств, болезней и смертей», в «виденьях мрачных психических расстройств».

Молодой Случевский в описании снов следовал романтической традиции, в которой сон — метафора смерти или синоним мечты. Свой первый рассказ «Возвращение покойника» он опубликовал в журнале «Иллюстрация» в 1859 году⁹. Это рассказ, оставшийся незамеченным, о возлюбленных Анне и Франце. Франц работает проводником на Монблан и погибает при сходе лавины. Анне снится сон, в котором она видит спящего на снегу Франца и голых женщин, вмерзших в лед. Через 60 лет Монблан «отдает» мертвеца, и старушка Анна встречает замороженный труп по-прежнему юного Франца, случайно найденный в горах. Молодой Случевский завершает рассказ своеобразным «оправданием», что это предание ему рассказали в Шамони во время его путешествия по Европе. «Возвращение покойника», во многом характерный прозаический дебют для раннего Случевского, — поэтичное повествование о смерти, романтическая легенда о верной любви, утверждение связи с потусторонним миром через сны и видения.

В своих ранних стихах, вслед за Тютчевым, он писал о страшных ночах, которые посылает Бог в наказание гордым и недостойным сынам («Ночь», 1859). В эти ночи дух человека «скорбит, изнывает в цепи несловимых, томительных снов». Эти неразгаданные, «несловимые» сны ужасны именно своей таинственностью и непонятностью, это юношеские страхи, предвестники будущих страданий, а пока они только «хохочут и дразнят, и прыгают прочь». В дальнейшем в лирике Случевского грань между сном и явью часто стирается, появляется двусмысленность и то самое го-

⁹ Иллюстрация. 1859, 9 апреля. № 65. С. 230.

голевское «колдовство», о котором писал Ремизов. В стихотворении «Горящий лес» кошмар, порожденный фантазией, уже не отличим от реальности. Стихотворение «Ночью в лесу» описывает кошмары и видения героя то ли во сне, то ли наяву. Ему мерещатся великаны, русалки, утопленники, и хотя все видения разоблачаются, в конце не наступает облегчения, кошмар продолжается, и «дымящаяся сонная река» вызывает еще больший «в сердце холод». В поэме «Ларчик» ночные видения вынуждают героя пойти на преступление и разрыть могилу жены. «Звучно часы над стеною стучали; / Маятник шел... словно чьи-то шаги... / С ними и он уходил... и шагали / Разных неясных видений круги...». Дальнейшие события больше похожи на описание бреда безумца, чем на реальные действия, но детальное описание подготовки, процесса эксгумации и сокрытие следов преступления оставляют читателя в недоумении и сомнениях. Одно из наиболее известных стихотворений Случевского, «После казни в Женеве», тоже включает в себя описание сна, точнее, зловещего кошмара. Описание физических страданий героя – это материализация душевных потрясений, когда «душа на тело повлияла», как писал Случевский в другом своем стихотворении «Dies Irae».

В прозе сон как прием используется Случевским еще чаще, чем в поэзии, но, как правило, его функция дидактическая, утилитарная. В рассказе «Может быть» сон играет сюжетобразующую роль и является сном-аллегорией, сном-предупреждением. Герой во сне попадает в удивительную страну, где все улыбаются, потому что «все может быть» и, следовательно, переживать и расстраиваться не имеет смысла. Начинается сон как удивительное приключение, а заканчивается кошмаром-катастрофой. В рассказе «Сосун» пьяный бред старухи сплетницы сводит ее с ума – это готический сон-наказание, а рассказ «Дымный человек» – сон-наставление. В рассказе «Перед закрытыми глазами» молодая девушка не может справиться со своими страхами перед свадьбой, и только полудрема, или медитация, на могиле матери помогает ей найти душевный покой. В этом рассказе сон играет терапевтическую роль, и Случевский описывает сон-освобождение. Но все ночные кошмары и сновидения, несомненно оставляя след в душе, заканчиваются пробуждением, пробуждением разума и победы света над тьмой: «Но на утро цветы расплодятся!» – писал Случевский в стихотворении «Ночь ползет из травы, из кустов...».

В случае потери рассудка пробуждение ото сна не приносит облегчения — человек во власти хаоса, подсознания, иррациональных сил и во сне, и наяву. Тема сумасшествия — отдельная тема в творчестве Случевского. Если здоровый человек имеет возможность войти в контакт с миром незримым во сне, то сумасшедшие, освободившись от оков разума, постоянно живут в мире иных измерений. Именно им, блаженным, нищим духом, открываются тайны подсознания, над ними не властен дьявол, но за это они платят душевными страданиями, которые мучительней страданий плоти. В отличие от символистов, для которых «безумие и разум равноценны» (К. Бальмонт «Похвала уму», 1903) и отношение к душевнобольным связано с неоромантическим ореолом безумия как поэтического озарения, мистического откровения или высшего проявления гениальности, Случевский сочувствует безумцам. Состояние умалишенных он представляет не столько через описание их поступков, сколько бредовых видений и галлюцинаций, и часто от первого лица. Это и пляска пациентов психиатрических клиник («Камаринская»), и монолог-истерика человека, в котором мелодия вызвала забытую боль («Шарманка»), и детальные описания кошмарных снов душевнобольных в рассказах и повестях.

В связи с темой сумасшествия уместно вспомнить Ф.М. Достоевского. Случевский назвал его «великим гениальным психопатологом», потому что «он художественным прозрением опередил даже точную науку». «Завидная судьба прозрения в науку художеством», — писал он в очерке о Достоевском относительно душевных болезней и уголовной практики¹⁰. Можно предположить, что сам Случевский был осведомлен о достижениях современной психиатрии. В конце XIX века в России врачи-психиатры играли не менее важную роль, чем писатели в общественной дискуссии о воспитании, образовании, уголовной практике и отношении к психическим болезням и содержанию душевнобольных¹¹. Многочисленные публикации в медицинских журналах утверждали необходимость физиологического лечения, игнорируя метафизику.

¹⁰ Случевский К.К. Достоевский. Очерк жизни и деятельности. СПб.: Тип. Пантелеевых, 1889. 56 с.

¹¹ Brintlinger Angela. Writing about madness: Russian attitudes toward psyche and psychiatry, 1887–1907 // Madness and the mad in Russian culture / Ed. A. Brintlinger, I. Vinitsky. Toronto: University of Toronto Press, 2007. P. 185.

Рассказы Случевского о сновидениях душевнобольных тоже оказались прозрением в науке или пособием по изучению реактивных психозов, по крайней мере для одного человека – его внучатого племянника, Измаила Федоровича Случевского, ставшего уже в советское время известным психиатром. Измаил Случевский был одним из ведущих специалистов по нервно-психическим заболеваниям в Советском Союзе. По его учебнику «Психиатрия» училось не одно поколение врачей. Он занимался исследованиями эпилепсии, инфекционных психозов и реактивно возникших психических расстройств и предложил новые виды терапии алкоголизма, последствий контузии и других нервно-психических заболеваний. Сам Измаил Федорович не раз говорил, что интерес к психиатрии у него развился не только под влиянием его дедушки В.К. Случевского, профессора уголовного права, который создал концепцию о порядке признания невменяемости психически больных, и прадеда К.А. Случевского, участвовавшего в первой половине XIX века в разработке законодательства о психически больных, но и в огромной степени благодаря творчеству двоюродного дедушки К.К. Случевского¹². Действительно, в его прозе часто встречаются достаточно правдоподобные описания различных реактивных психозов. В рассказах Случевского не раз возникают стрессовые экстремальные ситуации, когда герои оказываются в состоянии аффекта, приводящего их в состояние психического расстройства, которое в психиатрии и именуется реактивным психозом. Реактивный психоз сопровождается временными нарушениями поведения, появлением навязчивых идей, галлюцинаций, как визуальных так и слуховых¹³.

При этом медицинский аспект, конечно, не интересовал писателя, а вот последствия такого опыта прорыва в бездны подсознания были Случевскому чрезвычайно важны. «Если бы быть уверенным в выздоровлении, то стоило бы временно сойти с ума, только ради того, чтобы познать всю цену жизни, вернувшись к ней от безумия», – уверяет герой рассказа Случевского «Голубой платок»¹⁴. «Голубой платок» – рассказ о сумасшествии с относительно счаст-

¹² Проблемы психиатрии. Юбилейный сборник, посвященный 60-летию со дня рождения профессора Измаила Федоровича Случевского. Л.: Медицина, 1964. С. 9.

¹³ Davison Gerald, John Neale. Abnormal Psychology, 6th Edition. New York, NY: John Wiley and Sons, 1994. P. 25–30.

¹⁴ Случевский К.К. Сочинения: В 6 т. Т. 5. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1898. С. 3–4.

ливым концом. Это случай реактивного психоза, когда сильное нервное потрясение вызывает временное помешательство, но возможно и исцеление. Герой рассказа влюблен в гувернантку-француженку, поэтому родители отправляют сына на год за границу, чтобы излечить его от пагубной страсти. Возлюбленная героя приходит провожать его на пристань, укутанная в голубой платок, который слетает с ее плеч при порыве ветра. Молодой человек с палубы отходившего корабля в тумане увидел падающий в воду платок и решил, что его любимая покончила жизнь самоубийством. Он не сомневается в том, что произошло непоправимое, винит прежде всего самого себя и, не имея возможности узнать о судьбе девушки, сходит с ума от горя и страданий. Его привозят в Россию, помещают в больницу, где постепенно он выздоравливает. Молодой организм и излечившийся разум уже почти справились с болезнью, но во сне продолжается пытка: ночью, во сне, герой «не властен в своем сознании». Он боится заснуть, чтобы не увидеть бессвязный мучительный сон, который приходит к нему регулярно. «Но вдруг случилось так, — пишет он в своем дневнике, — что не сон ко мне пришел, а я вошел в него сам и, уже находясь в нем, осознал, что попался». Попался в тайные сети своего подсознания, в котором его слабость, невозможность противостоять обстоятельствам и защитить свою любовь не имеют оправданий. Интересно, что Брюсов в стихотворении «Жрец Изида» (1900) описывает душевные терзания жреца, не остановившего самоубийство «женщины в белом», которая бросается в воду на пристани. Возможно, он никак не был повинен в ее гибели, но воспоминание лежит, «как змей на дне души». Учитывая то, что «Жрец Изида» являлось ответом на очень популярное стихотворение Случевского «Мемфисский жрец»¹⁵, что Брюсов был очень внимательным читателем Случевского в эти годы, можно предположить, что он был знаком и с рассказом «Голубой платок» и что «Жрец Изида» (а в сборнике Брюсова *Tertia Vigilia* (1900) это стихотворение называлось «Ученик») было ответом на оба произведения Случевского.

В другом рассказе, «Убил? Не убил?», врач-хирург спасает жизнь больному. Но пациентом был муж женщины, которую врач тайно любил. Сознательно он не желал смерти больному, и операция прошла успешно, но, хотя ему не в чем упрекнуть себя, он чув-

¹⁵ Смородинская Т. Константин Случевский. Несвоевременный поэт. СПб.: Изд-во ДНК, 2008. С. 205–206.

ствуует, что «осужден и приговорен», словно его «подстегивают бичами каких-то невидимых фурий». Через несколько дней врач начал «бредить и видеть видения наяву». Случевский описывает кошмарную пляску героя с мохнатым зеленым существом, разговоры между врачом и его пациентом, в которых оба пытаются уверить друг друга, что они не сумасшедшие. Во сне врач выписывает рецепт, просит прийти завтра... и это завтра наступает в ту же минуту... Сон повторялся до тех пор, пока герой не умирает. Кошмарный сон, оказалось, способен убить даже разумного и психически здорового человека. Это рассказ о трагическом бессилии человека, когда во сне он остается один на один с собою истинным, греховным и уязвимым, или, как писал Тютчев, покинутым на самого себя «лицом к лицу пред пропастью темной» («Святая ночь на небосклон взошла...», 1850).

Сны и кошмары в произведениях Случевского – это неотъемлемая часть реальной жизни, и рациональные попытки разделить эти две сферы только мешают постичь важную роль сновидений в человеческом бытии. По свидетельству И.Л. Леонтьева-Щеглова: «Когда в Новодевичьем монастыре хоронили поэта Случевского, близкий ему человек передавал мне загадочную подробность об его “умирании”... Во время своей тяжелой болезни вся его прежняя жизнь, вся живая действительность представлялась ему одним длинным *сном*, и напротив: все видения в бреду принимались им как *живая жизнь*, как новая действительность. С этим убеждением он и умер»¹⁶. Случевский не дожил два года до публикации «Толкования сновидений» Зигмунда Фрейда.

И думалось мне: отчего бы –
В нас, в людях, рассудок силен –
На сны не взглянуть как на правду,
На жизнь не взглянуть как на сон!
(«Мне грезились сны золотые...»)

Случевский одновременно и прославлял, и проклинал человеческий разум. Именно поэтому его творчество могло вдохновить и символистов, и мистиков, и ученых, и врачей. Вообще литературная судьба Случевского – это удивительное трагическое непопадание во время: в результате о нем знают сейчас лишь узкий круг

¹⁶ *Соболев Л.И.* Лекция 8. К. Случевский – предтеча поэзии XX века. // Литература (ж.). Издательский дом «1 сентября». 2004. № 48 (624). <http://1сентября.рф>.

специалистов и литераторов. В 60-е – он писал о таинственном и неуловимом, в конце века научно доказывал бессмертие, чем вызывал снисходительные улыбки молодых символистов, а в преддверии социальных потрясений в России ругал демократию и революцию¹⁷. Поэтому неудивительно, что могила Случевского, по свидетельству Ф.Ф. Фидлера, заросла травой уже через шесть лет после его смерти¹⁸.

Список литературы

1. *Бальмонт К.* Горные вершины. Сборник статей. М.: Гриф, 1904. Кн. 1. 210 с.
2. Брюсовские чтения 1971 года. Ереван: Айастан, 1973. 640 с.
3. *Марков В.Ф.* О свободе в поэзии. СПб: Изд-во Чернышева, 1994. 368 с.
4. Проблемы психиатрии. Юбилейный сборник, посвященный 60-летию со дня рождения профессора Измаила Федоровича Случевского. Л.: Медицина, 1964. 435 с.
5. *Ремизов А.М.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. М.: Русская книга, 2002. 637 с.
6. *Случевский К.К.* Сочинения: В 6 т. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1898.
7. *Случевский К.К.* Возвращение покойника // Иллюстрация. 1859. № 65. С. 230.
8. *Случевский К.К.* Достоевский. Очерк жизни и деятельности. СПб.: Тип. Пантелеевых, 1889. 56 с.
9. *Смординская Т.Э.* Константин Случевский. Несвоевременный поэт. СПб.: Изд-во ДНК, 2008. 280 с.
10. *Соболев Л.И.* Лекция 8. К. Случевский – предтеча поэзии XX века // Литература (ж.). Издательский дом «1 сентября». 2004. № 48 (624). <http://1сентября.рф>.
11. *Brintlinger Angela.* Writing about madness: Russian attitudes toward psyche and psychiatry, 1887–1907 // *Madness and the mad in Russian culture* / Ed. A. Brintlinger, I. Vinitsky. Toronto: University of Toronto Press, 2007. P. 173–191.

¹⁷ Например, в поэме «Он и Она», опубликованной в журнале «Книжки Недели» в 1900 г. и описывающей странствия русского Пер Гюнта и метания человеческого духа, развенчивается как утопия социализма, так и парламентская демократия. К. Победоносцев, которого Случевский уважал и с которым переписывался, возможно, высоко оценил бы некоторые главы этой поэмы.

¹⁸ См.: *Смординская Т.* Указ. соч. С. 161.

12. *Davison Gerald, John Neale. Abnormal Psychology, 6th Edition.* New York, NY: John Wiley and Sons, 1994. 658 p.

13. *Katz Michael. Dreams and the Unconscious in the Nineteenth-Century Russian Literature.* Hanover, NH: University Press of New England, 1984. 215 p.

14. *Lanz K.A. The Dostoevsky Encyclopedia.* Greenwood Publishing Group, 2004. 499 p.



«ПОСТАВИТЬ ТРЕТЬЕСТЕПЕННОГО К. СЛУЧЕВСКОГО ВЫШЕ В. СОЛОВЬЕВА»: Д.П. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ И НАСЛЕДИЕ К.К. СЛУЧЕВСКОГО¹

М.В. Ефимов

Выборгский объединенный музей-заповедник

Аннотация: Литературный критик и историк русской литературы кн. Д.П. Святополк-Мирский (1890–1939) был одним из немногих, кто в 1920–1930-х годах последовательно и исключительно высоко оценивал творчество К.К. Случевского.

Святополк-Мирский рассматривал поэзию Случевского в своей англоязычной «Истории русской литературы», а также в опубликованной по-русски «Русской лирике. Маленькой антологии от Ломоносова до Пастернака» (1924). Уделенное Случевскому в «Русской лирике» внимание стало предметом неприязненного недоумения в среде русской литературной эмиграции.

Идеологическая метаморфоза Святополк-Мирского и его переезд в СССР в 1932 г. не повлияли, однако, на его высокую оценку творчества Случевского.

Ключевые слова: Святополк-Мирский, Случевский, русское зарубежье, русская поэзия, история русской литературы, Брюсов.

Литературный критик и историк литературы кн. Д.П. Святополк-Мирский (1890–1939)², несмотря на все многообразие своей деятельности до сегодняшнего дня воспринимается в большинстве

¹ Благодарю Р. Дэвиса (Лидс) и Ю. Мошник (Выборг) за ряд сделанных ими ценных замечаний и уточнений.

² См.: *Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English Life. 1890–1939. Oxford: Oxford UP, 2000.*

случаев как автор одной книги – написанной в середине 1920-х годов по-английски «Истории русской литературы»³.

Исайя Берлин писал в свое время: «Мирский расточал великолепные панегирики тем писателям, которые, по не всегда ясным причинам, восхищали или волновали его, и яростно атаковал писателей – больших и малых, гениев и забытых поденщиков – кому привелось раздражать или утомлять его. <...> Его уверенность в собственной литературной интуиции была безгранична, и, вооруженный ею, Мирский преуспел в спасении различных авторов от незаслуженного забвения и в знакомстве с именами, до того малознакомыми вне России – причем таким образом, который привлекал западных читателей к их же большой и постоянной выгоде»⁴.

Сам Святополк-Мирский в предисловии к своей «Истории» дал следующую мотивировку и своим панегирикам, и своему раздражению: «Мои суждения могут быть личными и субъективными, но эта субъективность вызвана не партийно-политическими, а литературными и “эстетическими” пристрастиями. Однако и тут у меня есть смягчающее обстоятельство: я полагаю, что мой вкус до некоторой степени отражает вкусы моего литературного поколения и что компетентному русскому читателю мои оценки не покажутся парадоксальными»⁵. И дальше Святополк-Мирский предполагал, что «русский читатель поймет <его> с первого взгляда», тогда как «англосаксонский интеллигент <...> найдет некоторые <его> оценки в высшей степени странными».

³ Святополк-Мирский написал два тома «Истории» (*Mirsky D.S., Prince. Contemporary Russian Literature: 1881–1925. London: George Routledge – New York: Alfred Knopf, 1926; Mirsky D.S., Prince. A History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky (1881). London: George Routledge – New York: Alfred Knopf, 1927*), но стандартным изданием в англоязычном мире стала однотомная версия с последующими сокращениями.

⁴ *Berlin I. A View of Russian Literature // Partisan Review. 1950 (July–August). № 17. P. 617–623.* Здесь и далее, если не указано иное, переводы автора статьи.

⁵ *Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2007. С. 456; Mirsky D.S. Contemporary Russian Literature: 1881–1925. London: George Routledge – New York: Alfred Knopf, 1926. P. IX.*

В английском тексте: «... and that *on the whole* my appreciations will not seem paradoxical or capricious to the competent Russian reader» (P. IX, курсив Святополк-Мирского). В опубликованном русском переводе выпущено и слово «капризные», и оборот «в целом». Второе имеет принципиальное значение.

К «русскому читателю» мы еще вернемся, пока же обратимся к первой статье Святополк-Мирского, написанной по-английски, — вводному «Русскому письму», опубликованному в 1920 году в британском журнале «The London Mercury». В этом «письме» Святополк-Мирский пишет о том, что «современная русская литература в основном метафизическая и эстетическая» и потому, «естественно» (курсив наш), «с самого начала обратилась к музам тех великих писателей, которые наименее ценились в годы ортодоксальной интеллигенции»⁶. Чьи же это музы? Список Святополк-Мирского выглядит следующим образом: Пушкин. Тютчев. Фет. Лесков. Достоевский. И — Случевский.

Имя названо — и помещение Случевского в ряд первых национальных классиков могло бы показаться парадоксальным не только для «англосаксонского интеллектуала», но и для «русского читателя».

В. Ходасевич утверждал в 1912 году, что «широкой публике и поныне неизвестно творчество отцов русского символизма: Случевского, Фета, Влад. Соловьева, <...> о нем знают лишь понаслышке»⁷.

Святополк-Мирского «широкой публикой» не назовешь. Годы его офицерской службы (1911–1913), которую Мирский нес в Царском Селе, стали временем его общения со многими выдающимися русскими поэтами и деятелями русской культуры, в частности с Н.С. Гумилевым, тесно связанным с «Вечерами памяти К.К. Случевского».

Дореволюционный Святополк-Мирский связан с миром русских символистов и постсимволистов. Он, среди прочего, был хорошо знаком с изданиями того времени, в частности — с символистским альманахом «Северные цветы»⁸. Потому Святополк-Мирский едва ли пропустил статью высоко им ценимого Ив. Коневского «Об отпевании новой русской поэзии», опубликованную в «Северных цветах на 1901 год». В ней Коневской писал: «Невозможно, наконец, гово-

⁶ Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи / Сост., подг. текстов, прим. и вступ. ст. В.В. Перхина. СПб.: Алетейя, 2002. (Русское зарубежье). С. 24.

⁷ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подгот. текста, комм. Дж. Малмстада и Р. Хьюза; Вступ. статья Р. Хьюза. Т. 2: Критика и публицистика (1905–1927). М.: Русский путь, 2010. С. 97.

⁸ Мирский указывает альманах в библиографии к книге «Современная русская литература» (*Mirsky D.S., Prince. Contemporary Russian Literature: 1881–1925. P. 352*).

рять о том, что пропала наша стихотворная поэзия, и до тех пор, пока долголетний возраст не препятствует до последнего времени создавать лучшие свои, даже в крупном объеме, замыслы, как поэма "Он и Она", К.К. Случевскому, единственному в своем роде из русских поэтов по буйной яркости, размаху и причудливой изощренности своей живописи»⁹.

Возможно, высокая оценка творчества Случевского сложилась у Святополк-Мирского еще ранее, под впечатлением от статьи А. Григорьева¹⁰, мнение которого как литературного критика Мирский высоко ценил.

Необходимо отметить, что имя Случевского появилось впервые по-английски не в статье Святополк-Мирского 1920 года, а много раньше – в 1902 году. Именно тогда в британском журнале «The Athenaeum» (в котором впоследствии печатался и сам Святополк-Мирский) была опубликована статья В.Я. Брюсова о современной русской литературе. В ней Брюсов представил англичанам и Случевского: «Он <Случевский. – Т.-Г.> один из самых замечательных русских поэтов. <...> Если бы в России проводился бы плебисцит среди поэтов, как это имеет место во Франции, то Случевский, конечно, получил бы самое большое число голосов. <...> Случевский умеет подходить к каждому вопросу с неожиданной стороны; он может любую тему сделать новой и озарить ее светом поэзии. Его поэмы <стихи – ошибка перевода. – Т.Г.> полны мысли. К сожалению, его версификация не всегда красива; певец иногда небрежен и даже не всегда владеет формой. В каждом из его стихотворений есть семя поэтического цветка, но не всегда оно зацветает. Но бесформенность стихов Случевского похожа на бесформенность кактуса, она индивидуальна и совершенно отличается от банальной»¹¹.

Святополк-Мирский ни в 1920 году, ни позже не упоминал этого англоязычного высказывания Брюсова, однако влияние Брюсова на

⁹ Северные цветы на 1901 год. М., 1901. С. 187. Цит. по: *Тахо-Годи Е.А.* Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне. СПб.: Алетейя, 2000. С. 342.

¹⁰ *Григорьев А.* Беседы с Иваном Ивановичем о современной нашей словесности... // Сын отечества. 1860. № 6, 7 марта. С. 166–168.

¹¹ Перевод: *Мазур Т.П.* К.К. Случевский. Основные этапы творческой биографии... С. 146, цит. по: *Тахо-Годи Е.А.* Указ. соч. С. 349; см.: *Ильёв С.П.* Обзоры русской литературы Валерия Брюсова для английского журнала «The Athenaeum» (1901–1906) // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983.

оценку Случевского самим Святополк-Мирским, как мы увидим дальше, было определяющим.

В статье 1920 года Святополк-Мирский характеризует Случевского как «неразвитого и сбивчивого, но временами удивительно пылко и сильного поэта плюрализма»¹². Любопытно, что объяснение того, что такое «плюрализм Случевского», Святополк-Мирский сделает не в этой статье, а лишь пятнадцать лет спустя – по-русски и уже для советского читателя.

Пока же декларируемое Святополк-Мирским по-английски место Случевского в ряду «новых национальных классиков» будет поддержано в антологии русской поэзии «Oxford Book of Russian Verse», вышедшей в 1924 году под редакцией давнего друга Святополк-Мирского, Мориса Беринга. В антологии Беринга Святополк-Мирскому принадлежат комментарии. В оксфордской антологии Случевский представлен тремя стихотворениями: «Бандурист» («На Украине жил когда-то») (1860), «По небу быстро поднимаясь» (1859), «Подле сельской церкви» («Свежая пыль с цветов раскрытых») (1872). Обращает на себя внимание, что в антологии Беринга Случевский представлен только первым периодом своего творчества.

Святополк-Мирский охарактеризовал Случевского как поэта, обладающего «подлинным гением и восхитительно живым и восприимчивым умом»¹³. Святополк-Мирский особо отмечает «географические», как он их называет, стихи Случевского, в особенности посвященные русскому северу. Здесь же Святополк-Мирский указывает на принципиальный «внеличный» изъян творчества Случевского: он «был в невыгодном положении, поскольку ни в одной христианской стране (за исключением, быть может, Америки того же времени) уровень поэтического мастерства не был столь низок, как в России на последнем круге XIX-го века». Потому и стихи Случевского, по Святополк-Мирскому, «больше чем часто неуклюжи и нескладны». И тут Святополк-Мирский делает неожиданный ход: «нескладность» стихов Случевского не отменяет его идей, которые «всегда оригинальны и возбуждающи»¹⁴.

¹² *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи. С. 24.

¹³ *Oxford Book of Russian Verse / Chosen by Hon. Maurice Baring; with notes by Prince D.S. Mirsky.* Oxford: Clarendon Press, 1924. P. 204.

¹⁴ *Oxford Book of Russian Verse.* P. 204.

Ранее в том же комментарии Святополк-Мирский определяет поэзию Случевского как «метафизическую». Имплицитный вопрос об оригинальных «метафизических» идеях Случевского Святополк-Мирский, однако, в 1924 году оставит без ответа, но распространится о них в англоязычной «Истории русской литературы».

Святополк-Мирский создает портрет Случевского на фоне Некрасова и Фета как борцов с «викторианским компромиссом»¹⁵ (это, в свою очередь, Полонский, Майков и А.К. Толстой).

По Святополк-Мирскому, с Фетом Случевского роднит реакция на «свист нигилистов» и длительный затвор. С Некрасовым у Случевского общее стремление «разорвать путы романтической традиции и присоединить к поэзии области, которые ранее считались ей не принадлежащими».

При этом Святополк-Мирский, со своей любовью к обобщениям по счету годов рождения и поколениям, считает Случевского единственным поэтом, заслуживающим этого звания среди своих сверстников: «Даже по сравнению с тогдашними романистами поэты, родившиеся между 1830 и 1850 гг., вызывают только презрение» (причина этого – «пренебрежение к мастерству»).

В «Истории» Святополк-Мирский останавливается и на «идеях» Случевского: «У него было великолепное видение мира, позволявшее наслаждаться безграничным многообразием живых существ и предметов. <...> Но еще сильнее его притягивали вечные вопросы добра и зла, жизни и смерти. Он размышлял о проблеме личного бессмертия, и некоторые его стихи на эту тему поразительны».

Святополк-Мирский особо отмечает «После казни в Женеве», «Попа Елисея» и те два стихотворения, отрывки из которых он дает в своих переводах¹⁶: «Воскрес» («День наступил, зажглась денница») и «Кругом стремились мириады мертвых».

¹⁵ Любопытно, что С. Карлинский называл Случевского «нечто вроде русского Суинберна» («a sort of Russian Swinburne») (Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary / Translated from the Russian by Michael Henry Heim, in collaboration with Simon Karlinsky; selection, commentary and introd. by Simon Karlinsky. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1999. P. 346).

¹⁶ Подобное он сделал для наиболее значительных, по его мнению, поэтов. В «Contemporary Russian Literature: 1881–1925» Святополк-Мирский поместил свои собственные переводы, помимо фрагментов двух стихотворений К. Случевского, стихов (целиком и во фрагментах) Соловьева, Бальмонта, Брюсова, Гиппиус, Анненского, Блока, Андрея Белого, Городецкого, Гумилева, Ахматовой, Маяковского, а также фрагменты из прозы Розанова.

В Случевском «были зачатки гениальности», но выразить себя он мог «только заикаясь». Это сравнение Святополк-Мирский повторит еще раз: «будучи только заикой».

Однако все эти оговорки не отменяют финальной оценки: «Несмотря на низкий уровень поэтического мастерства, Случевский настоящий поэт, и при этом поэт необычайно интересный».

Святополк-Мирский создает двусмысленную картину. Вся «История русской литературы» построена на оппозиции «мастерство / его отсутствие». Только первая часть – «мастерство» – является для Святополк-Мирского определяющим фактором. Для Случевского Святополк-Мирский делает исключение: он – настоящий поэт *несмотря* на низкий уровень мастерства. При этом Святополк-Мирский дважды – и в антологии Беринга, и в собственной «Истории» подчеркивает важность *идей* Случевского. Для критика-эстета, каковым Святополк-Мирский по справедливости считается, этот акцент принадлежит к числу единичных.

Обращает на себя внимание присутствие в тексте Мирского деталей, обнаруживающих знакомство с подробностями поздней биографии Случевского: «Он стал даже чем-то вроде главы поэтической школы, и его иногда называли королем поэтов¹⁷, но <...> он не мог иметь плодотворного влияния».

В «Истории» Святополк-Мирский позволяет себе замечание, выдающее в нем заинтересованного и пристрастного читателя поэта: «Вспышки гения нередко мелькают в его стихах, но в целом они не удовлетворяют и даже сердят, потому что читаешь и чувствуешь, что все это могло бы быть выражено гораздо лучше, если бы Случевский жил не в такое выродившееся время».

Святополк-Мирский нисколько не колеблется делиться с англоязычным читателем своими впечатлениями по поводу текстов, которые англичанам попросту не известны. Это позволяет предположить, что Святополк-Мирский не зря в предисловии к «Истории» предполагал, что «компетентному русскому читателю мои оценки не покажутся парадоксальными»: англоязычная «История» писалась не только для англичан, но и для русского читателя¹⁸.

¹⁷ Здесь Святополк-Мирский отсылает к статье Пл. Краснова в журнале «Новый мир», в которой Случевский назван «королем русских поэтов»: Новый мир. 1899. № 3. С. 54 (цит. по: *Тахо-Годи Е.А.* Указ. соч. С. 12, 155).

¹⁸ На то, что «История» написана по-английски, еще в 1926 г. сетовал В. Диксон: «Радостно, что кн. Святополк-Мирский написал свою книгу, но очень прискорбно,

Однако русский читатель, даже если он не читал по-английски, все же имел возможность узнать об оценке Святополк-Мирским поэзии Случевского. Речь идет о книге «Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака», которую Святополк-Мирский выпустил в Париже в 1924 году¹⁹. Эта, как оказалось, единственная книга, выпущенная Святополк-Мирским в эмиграции по-русски, произвела на русское литературное зарубежье сильное впечатление.

Антология включала в себя 130 стихотворений 46 поэтов и сопровождалась авторскими введением и обширными комментариями. Случевский был представлен тремя стихотворениями – «После казни в Женеве», «Карлы» и «За Северной Двиной».

В комментариях Святополк-Мирский писал²⁰: «Случевский был косноязычный гений. Ненасытная любовь к конкретному многообразному бытию; зоркий глаз, направленный во все стороны; недремлющая работа сильной мысли, совершенно чуждой “легкого ига” идей – могли бы сделать из него поэта первой величины. Упадочное время не дало ему потребного оружия. Это Демосфен с вырезанным языком²¹. Высокое косноязычие Случевского составляет, может быть, его главную, но несомненно досадную привлекательность. Освобождается он от нее редко и не всегда кстати – впадая при этом (особенно в ранних стихах) в дешевую красоту. Первые стихи его стали появляться во второй половине 50-х годов, но были зашиканы

что книга издана по-английски, а не по-русски, и что придется в будущем делать перевод этой прекрасной работы – чтобы русские читатели могли вполне оценить большого русского критика» (*Диксон В.* [Рец.:] *Contemporary Russian Literature by Prince D.S. Mirsky.* Alfred A. Knopf. New York 1926. Современная Русская Литература, Кн. Д. Святополк-Мирский. Изд. Альфред Кнопф. Нью-Йорк, 1926 // *Благонамеренный.* 1926. № 2. С. 169).

¹⁹ Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. и предисл. кн. Д. Святополк-Мирский. Paris: La Presse franco-russe, 1924. Книга была переиздана в следующем, 1925, году под измененной издательской маркой: Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. и предисл. кн. Д. Святополк-Мирский. Paris: La Presse française et étrangère, 1925.

²⁰ Дж. Смит, говоря о разнице в подходах Святополк-Мирского в антологии Беринга и в «Русской лирике», в качестве примера приводит высказывания Святополк-Мирского о Случевском (*Smith G.S.* Op. cit. P. 130–131).

²¹ Не называя Святополк-Мирского по имени, Г. Мейер в статье «Неузнанный поэт бессмертия: К.К. Случевский (1837–1904)» писал: «Некий литературовед назвал однажды Случевского “косноязычным гением”, Демосфеном с вырезанным языком. Определение чрезмерно резкое, но во многом верное» (*Мейер Г.* Сборник литературных статей (Посмертное издание). Frankfurt/Main: Possev-Verlag, 1968. С. 153).

критикой; с 1860 г. по 1876 г. он молчал. В наш век господства формальных задач Случевский имеет мало шансов на внимание»²².

В комментарии к стихотворению «За Северной Двиной» Святополк-Мирский отмечает, что «интересно <...>, как Случевский, обращаясь к “географическим” темам, совершенно освобождается от своего обычного косноязычия»²³.

Комментируя «После казни в Женеве», критик отмечает, что «стихотворение это впервые выдвинуто символистами и всегда признавалось вершиной поэзии Случевского»²⁴.

Подчеркивание косноязычия Случевского и упоминание о русских символистах в связи с «После казни в Женеве» вполне, как представляется, обнаруживают источник Святополк-Мирского.

Это – Валерий Брюсов и его статья 1904 года «Поэт противоречий. К.К. Случевский». Впервые опубликованная в «Весах» (1904. № 10), статья была включена Брюсовым в его книгу «Далекое и близкое. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней» (М.: Книгоиздательство «Скорпион», 1912). Именно в этой статье Брюсов говорит о косноязычии Случевского: «В поэзии он был косноязычен, но как Моисей»²⁵. О «косноязычии» Брюсов напишет и позже, в 1911 году, в посвященной Случевскому главе в «Истории русской литературы XIX века»: «Случевский-поэт – косноязычен, но косноязычен по-своему. Его немзыкальный стих нередко таит в себе глубокую энергию выражения»²⁶.

Брюсов заканчивает свою статью 1904 года текстом «После казни в Женеве», аттестуя его как «одно из удивительнейших стихотворений Случевского»²⁷.

Сходения между текстами Брюсова и Святополк-Мирского (в «Русской лирике») очевидны. Святополк-Мирский явным образом ориентировался на статью Брюсова и в своей оценке творчества Случевского, и в отборе стихотворений для «Русской лирики». Это,

²² Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. Д.П. Святополк-Мирский. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2010. С. 228.

²³ Там же. С. 229.

²⁴ Там же. С. 228.

²⁵ Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1922: Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н.А. Богомолова и Н.В. Котрелев; вступит. ст. и комм. Н.А. Богомолова. М.: Советский писатель, 1990. С. 122.

²⁶ Там же. С. 357.

²⁷ Там же. С. 124.

среди прочего, касается и мнения Брюсова о метафизике Случевского²⁸.

Как представляется, следующий пассаж Святополк-Мирского также смоделирован «по Брюсову»:

Святополк-Мирский о «Карлах»: «Такие гротески, выходявшие из-под пера редактора “Правительственного вестника”, делают из самого Случевского фигуру гротескную и полную противоречий»²⁹.

Брюсов: «И если странно звучат в устах этого Сатаны-монаха слова о Божьих благовестниках, которых он тщетно ищет в мире, то столь же неожиданны были в устах самого К.К. Случевского, милого, доброго и хлебосольного председателя петербургских пятниц, камергера, редактора “Правительственного вестника”, его проклятия современности»³⁰.

Можно также предположить, что данное в 1926 году Святополк-Мирским по-английски определение Случевского – «a stammerer»³¹ – возможно, означает перевод на английский слова «косноязычный», а не собственно «заика» и, таким образом, также восходит к образу, предложенному Брюсовым.

Столь очевидное влияние Брюсова на данную Святополк-Мирским характеристику Случевского объясняется, возможно, тем, что Святополк-Мирский в 1922–1924 годах исключительно внимательно читал Брюсова (в том числе – его стиховедческие работы), а также книгу В.М. Жирмунского о Брюсове³².

²⁸ «Случевский был “доктором философии” одного из немецких университетов, и это было для него не пустым званием. В Случевском действительно жило неодолимое стремление к философскому, отвлеченному мышлению, вера в силу мысли. Часто, подвигая шаг за шагом путем логических построений, достигал он таких же безмерных далей, какие открывались его прозрению как художника» (Там же. С. 123).

²⁹ Русская лирика. С. 229.

³⁰ Брюсов В.Я. Указ. соч. С. 123.

³¹ Mirsky D.S., Prince. Contemporary Russian Literature: 1881–1925. P. 41.

³² См. рецензии Мирского: [Rev.] Nauka o stikhe. Chast 1: Metrika i Ritmika russkago yazika (The Science of Verse. Metrics and Rhythmics). Valery Bryusov. Moscow («Altsiona» Press). 1919 // Slavonic Review. 1922 (June). Vol. 1. № 1. P. 265–266. [Брюсов В. Наука о стихе. Часть 1: Частная метрика и ритмика русского языка. М.: Альциона, 1919]; [Rev.] Valery Bryusov i nasledie Pushkina. (Bryusov and the Legacy of Pushkin). V. Zhirmunsky. Petrograd («Elzevir»). 1922 // Slavonic Review. 1922 (June). Vol. 1. № 1. P. 266. [Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг.: Эльзевир, 1922].

Когда в декабре 1924 года «Современные записки» опубликовали обширный аналитический некролог Брюсова, написанный Святополк-Мирским³³, с момента кончины Брюсова прошло меньше двух месяцев. Между тем текст Святополк-Мирского обнаруживает исключительно подробное знакомство Святополк-Мирского с наследием Брюсова. Статья в «Современных записках» – не «информационная справка», а развернутое историко-литературное высказывание. И неслучайно, что в этой статье Мирский возводит поэтическую генеалогию Брюсова к трем именам – Тютчева, Баратынского и – Случевского³⁴, причем имя Случевского он ставит первым.

Но вернемся к «Русской лирике».

В комментариях к стихотворению В. Соловьева «На Сайме зимой» Святополк-Мирский заметил: «... наряду со Случевским <Соловьев> единственный большой поэт своего безвременья»³⁵, а во введении назвал Случевского и Соловьева «счастливыми оазисами» в «Сахаре поэтической бездарности и некультурности»³⁶.

В печатных откликах на «Русскую лирику» предсказуемо занимались подсчетом того, кому из поэтов и сколько места уделено Святополк-Мирским. Сочувственно этот «квантитативный метод» использовал, кажется, один К. Мочульский, писавший: «По одному соотношению чисел <будущий историк культуры> поймет великую нашу любовь к Пушкину и Тютчеву (15 и 10 страниц); влияние на современность поэзии Лермонтова и Фета, значение Анненского и Блока»³⁷.

Дело, однако, было не в любви к Пушкину и Тютчеву.

Михаил Осипович Цетлин опубликовал в «Современных записках» рецензию, в которой не без труда удержался от резких обвинений Мирского.

Поводом для этого стал и сам отбор поэтов и стихов, и характеристики, данные Святополк-Мирским. Цетлин особо отметил и не-

³³ *Святополк-Мирский Д.*, кн. Валерий Яковлевич Брюсов (Род. 23 декабря 1873 – ум. 9 октября 1924) // *Современные записки*. 1924. № 22. С. 414–426.

³⁴ *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи. С. 24.

³⁵ Русская лирика. С. 229.

³⁶ Там же. С. 13.

³⁷ *К. В. [Мочульский К.В.]* [Рец.:] Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Составлял кн. Святополк-Мирский. Изд-во «Франко-русская печать». Париж 1924 // *Звено*. 1924. 11 февраля. № 54. С. 4.

одобрительно подчеркнул пристрастие критика к Случевскому: «Составитель решил не брать юмористических стихов, но дает гротеск Случевского “Карлы”, который смело можно было бы опустить. Три стихотворения, пожалуй, вообще слишком много для Случевского в антологии, в которой не нашлось места для многих поэтов, где Веневитинов, Майков, Белый, Вл. Соловьев представлены одним, а Денис Давыдов, Кольцов, Сологуб двумя стихотворениями»³⁸.

Здесь Цетлин отсылает к разделу предисловия к «Русской лирике», в котором Святополк-Мирский, по его словам, «устроил маленький *Salon des Refusés*, или, если угодно, присуждение утешительных призов», поскольку, как писал Святополк-Мирский, «иных поэтов <он> отверг не без сожаления и только потому, что надо где-то провести черту»³⁹.

«Случай Случевского» привлек особое внимание и А.В. Тырковой-Вильямс, которая в своей рецензии на «Русскую лирику» писала: «...как может человек, который любит творчество больше, чем историю литературы, и поэзию больше, чем книгу, поставить третьестепенного К. Случевского выше В. Соловьева? И точно на зло читателям-беженцам, которым так трудно доставать книги, он дает три случайных стихотворения Случевского и только одно Соловьева»⁴⁰.

Также Тыркова-Вильямс с иронией упомянула «“историко-литературный генезис”, о котором так любит говорить <...> составитель»⁴¹ (хотя во всей антологии этого выражения не встречается

³⁸ Цетлин М. [Рец.]: Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. Д.П. Святополк-Мирский. Париж: Франко-русская печать, 1924 // Современные записки. 1925. [Июнь.] № 24. С. 441.

³⁹ Русская лирика. С. 11.

⁴⁰ Цит. по русскому оригиналу: *Smith G.S. D.S. Mirsky: Four letters to Ariadna Tyrkova Williams (1926), with an Unpublished Review by Ariadna Tyrkova Williams (1924) // The Slavonic and East European Review. 1993. Vol. 71. № 3. P. 489.*

Английский перевод рецензии опубликован в: *Williams A. [Rev.] Russkaya Lirika: Malenkaya Antologiya ot Lomonosova do Pasternaka (Russian Lyric Verse. A Short Anthology from Lomonosov to Pasternak) by Prince D.S. Mirsky // The Slavonic Review. 1924 (June). Vol. 3. № 7. P. 205–207.*

⁴¹ *Smith G.S. D.S. Mirsky: Four letters to Ariadna Tyrkova Williams (1926), with an Unpublished Review by Ariadna Tyrkova Williams (1924). P. 488.*

ни разу), а Д.В. Философов отметил, что Святополк-Мирский «стоит на точке зрения строго формальной»⁴².

Парадокс, однако, заключается в том, что «строго формальная точка зрения» Святополк-Мирского ничуть не помешала ему поместить в антологию тексты Случевского, которые никакой историко-литературной типизации не поддавались, и сам Святополк-Мирский вполне осознавал маргинальность Случевского, говоря, что «в наш век господства формальных задач Случевский имеет мало шансов на внимание»⁴³.

Единственное возможное объяснение месту Случевского в «Русской лирике» – это личная предрасположенность самого Святополк-Мирского.

Святополк-Мирский, как он часто это делал, никак не отреагировал на выпады рецензентов, и в позднейшей, 1929 года, статье об истории русской литературы в энциклопедии «Британника» повторит свою оценку Случевского и Соловьева как единственных подлинных поэтов, родившихся в поколении после 1830 года, а Случевского аттестует как «метафизического поэта большой оригинальности и подлинной глубины, находившегося в особо невыгодном положении из-за низкой поэтической культуры своего времени»⁴⁴.

На этом можно было бы и закончить этот маленький сюжет из истории рецепции наследия Случевского в русском зарубежье 1920-х годов.

Однако у сюжета есть и постскрипtum, уже советский.

В 1932 году Святополк-Мирский уехал в СССР, где стал видным советским критиком. История «советского Мирского» – история трагическая. Одна из малоизученных ее частей – это история сначала добровольного, а потом вынужденного приспособления Святополк-Мирского к «правилам игры» в Советском Союзе, а также история своеобразного амальгамирования в текстах Святополк-Мирского советской литературной реальности с эмигрантским и до-революционным опытом самого Святополк-Мирского.

⁴² Д. Ф. [Философов Д.В.] [Рец.:] Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Составлена кн. Д.П. Святополком-Мирским. Париж, 1924 // За свободу! 1924. 26 мая. № 137 (1192). С. 4.

⁴³ Русская лирика. С. 228.

⁴⁴ D. S. M. Russian Literature // Encyclopædia Britannica. 14th ed. 1929. Vol. XIX. P. 755.

В 1935 году в статье о Хлебникове⁴⁵ Святополк-Мирский отмечал характерную черту его поэтического мира: «Поэзия его складывается не из переживаний и настроений, а из объективированных образов и мыслительных обобщений. Это сближает Хлебникова с такими мировыми поэтами, как Шиллер и Уитмен»⁴⁶.

И тут же Святополк-Мирский дает параллель на русском материале: «В русской поэзии этот тип очень мало представлен – только Ломоносовым, Случевским и Коневским»⁴⁷.

Как можно понять, синтез «объективированных образов и мыслительных обобщений» применительно к Случевскому и есть тот самый «плюрализм» Случевского, о котором Святополк-Мирский писал в 1920 году по-английски.

Помещение в один ряд Случевского и Коневского, быть может, является, помимо всего прочего, и данью памяти о высокой оценке Случевского, данной Коневским в самом начале XX века.

Есть, однако, и более яркое свидетельство того, что и в Советском Союзе Святополк-Мирский считал возможным настаивать на актуальности наследия Случевского. В письме от 12 февраля 1934 г. Святополк-Мирский писал к одному из организаторов «Библиотеки поэта», В.М. Саянову: «Как обстоит у Вас дело с изданием Случевского? Мне говорил Харджиев, что оно у Вас на очереди и что дело за вступительной статьей. Если это так и если моя статья о Баратынском⁴⁸ не слишком Вас разочарует во мне, я был бы рад написать о Случевском, которого я давно и очень люблю, хотя написать о нем не так легко»⁴⁹.

Издание Случевского в «Библиотеке поэта» со статьей Святополк-Мирского так и не появилось, но в 1935 году, обзоре новейшие издания в серии «Библиотека поэта»⁵⁰, Святополк-Мирский

⁴⁵ *Мирский Д.* Велемир Хлебников // Литературная газета. 1935. 15 ноября. № 63 (554). С. 5.

⁴⁶ *Мирский Д.П.* Статьи о литературе / Сост. М. Андронов. Вступ. статья Н. Анастасьева. М.: Художественная литература, 1987. С. 256.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Святополк-Мирский упоминает свою статью, опубликованную позже, в 1936 г.: *Мирский Д.* Баратынский // Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений / Ред. и коммент. Е. Купреяновой: В 2 т. Л.: Советский писатель, 1936. С. V–XXXIV.

⁴⁹ *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи. С. 250.

⁵⁰ *Мирский Д.* Новые издания старых поэтов. Статья вторая // Литературная газета. 1935. 9 августа. № 44 (535). С. 2–3.

отмечал пробелы в проспекте серии и настаивал на необходимости их заполнения: «...нужны нам не только Фет, но и Алексей Толстой, и Майков. <...> для понимания истории русской поэзии они, вместе с Полонским, представляют первостепенный интерес. Поданные по-новому и по-новому освещенные, они во многих отношениях будут полезны нашей литературной молодежи. Другой большой пробел – Случевский, поэт, зачатками гениальности своеобразно соединивший жажду широких поэтических обобщений с реакционно-чиновническим мирозерцанием и своеобразный реализм – с определенными чертами декадентства»⁵¹.

Это последнее печатное высказывание Святополк-Мирского о Случевском, и оно многозначительно.

Слова о «зачатках гениальности» – дословная автоцитата из англоязычной «Истории русской литературы» Святополк-Мирского. Советский Мирский 1935 года полностью подтверждает слова Святополк-Мирского-эмигранта 1926 года.

В 1935 году в должностовании «нам нужны» «нам» – это «советским писателям и литературоведам», «нашей литературной молодежи». Мирский, вопреки всякой очевидности, настаивает, что Случевский нужен и в советской действительности. Святополк-Мирский ошибался, и не только относительно нужности Случевского, – и совсем вскоре это его заблуждение приведет к трагическому финалу.

Скромное избранное Случевского в «Библиотеке поэта» все же выйдет – в 1941 году⁵² Святополк-Мирский его не увидит: за два года до этого он погибнет в ГУЛАГе.

В своем интересе к Случевскому Святополк-Мирский остался почти в полном одиночестве – и в русском зарубежье, и в советской литературной среде. Сам факт, что в советских условиях тотальной цензуры и самоцензуры Святополк-Мирский в 1935 году считал необходимым настаивать на «зачатках гениальности» Случевского, красноречиво свидетельствует о том, сколь важна была поэзия Случевского для Святополк-Мирского – и сколь устойчива была его потребность в этой поэзии, вопреки господствовавшим мнениям.

⁵¹ Мирский Д. Литературно-критические статьи / Сост. М.В. Андронов, И.Н. Крамов, [Л.Н. Чертков]. Вступ. ст. М.Я. Полякова. М.: Советский писатель, 1978. С. 210.

⁵² Случевский К.К. Стихотворения / Ред. и вступит. ст. А.В. Федорова. Л.: Советский писатель, 1941. (Библиотека поэта. Малая серия.)

Список литературы

1. Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1922: Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н.А. Богомолова и Н.В. Котрелев; вступит. ст. и комм. Н.А. Богомолова. М.: Советский писатель, 1990. 720 с.
2. Григорьев А. Беседы с Иваном Ивановичем о современной нашей словесности... // Сын отечества. 1860. № 6, 7 марта. С. 166–168.
3. Д. Ф. [Философов Д.В.] [Рец.:] Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Составлена кн. Д.П. Святополком-Мирским. Париж, 1924 // За свободу! 1924. 26 мая. № 137 (1192). С. 4.
4. Диксон В. [Рец.:] Contemporary Russian Literature by Prince D.S. Mirsky. Alfred A. Knopf. New York 1926. Современная Русская Литература, Кн. Д. Святополк-Мирский. Изд. Альфред Кнофф. Нью-Йорк, 1926 // Благонамеренный. 1926. № 2. С. 167–169.
5. Ильёв С.П. Обзоры русской литературы Валерия Брюсова для английского журнала «The Athenaeum» (1901–1906) // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983.
6. К. В. [Мочульский К.В.] [Рец.:] Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Составлял кн. Святополк-Мирский. Изд-во «Франко-русская печать». Париж 1924 // Звено. 1924. 11 февраля. № 54. С. 4.
7. Мейер Г. Сборник литературных статей (Посмертное издание). Frankfurt/Main: Possev-Verlag, 1968. 313 с.
8. Мирский Д. Баратынский // Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений / Ред. и коммент. Е. Куприяновой: В 2 т. Л.: Советский писатель, 1936. С. V–XXXIV.
9. Мирский Д. Велемир Хлебников // Литературная газета. 1935. 15 ноября. № 63 (554). С. 5.
10. Мирский Д. Новые издания старых поэтов. Статья вторая // Литературная газета. 1935. 9 августа. № 44 (535). С. 2–3.
11. Мирский Д. Литературно-критические статьи / Сост. М.В. Андронов, И.Н. Крамов, [Л.Н. Чертков]. Вступ. ст. М.Я. Полякова. М.: Советский писатель, 1978. 325 с.
12. Мирский Д.П. Статьи о литературе / Сост. М. Андронов. Вступ. статья Н. Анастасьева. М.: Художественная литература, 1987. 303 с.
13. Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. и предисл. кн. Д. Святополк-Мирский. Paris: La Presse franco-russe, 1924. XIII, 211 с.

13. Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. и предисл. кн. Д. Святополк-Мирский. Вступ. ст. Е.Б. Белодубровского. Новосибирск: Изд-во «Свиньян и сыновья», 2010. 292 с.

14. *Святополк-Мирский Д.*, кн. Валерий Яковлевич Брюсов (Род. 23 декабря 1873 – ум. 9 октября 1924) // *Современные записки*. 1924. № 22. С. 414–426.

15. *Святополк-Мирский Д.П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. Новосибирск: Свиньян и сыновья, 2007. 872 с.

16. *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи / Сост., подг. текстов, прим. и вступ. ст. В.В. Перхина. СПб.: Алетейя, 2002. (Русское зарубежье). 380 с.

17. *Случевский К.К.* Стихотворения / Ред. и вступит. ст. А.В. Федорова. Л.: Советский писатель, 1941. (Библиотека поэта. Малая серия.). 316 с.

18. *Тахо-Годи Е.А.* Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне. СПб.: Алетейя, 2000. 400 с.

19. *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подгот. текста, комм. Дж. Малмстада и Р. Хьюза; Вступ. статья Р. Хьюза. Т. 2: Критика и публицистика (1905–1927). М.: Русский путь, 2010. 720 с.

20. *Цетлин М.* [Рец.:] Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. Д.П. Святополк-Мирский. Париж: Франко-русская печать, 1924 // *Современные записки*. 1925. № 24. С. 440–442.

21. Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary / Translated from the Russian by Michael Henry Heim, in collaboration with Simon Karlinsky; selection, commentary and introd. by Simon Karlinsky. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1999. 494 p.

22. *Berlin I.* A View of Russian Literature // *Partisan Review*. 1950 (July–August). № 17. P. 617–623.

23. *D. S. M. [Mirsky D.S.]* [Rev.] Nauka o stikhe. Chast 1: Metrika i Ritmika russkago yazika (The Science of Verse. Metrics and Rhythmics). Valery Bryusov. Moscow («Altsiona» Press). 1919 // *Slavonic Review*. 1922 (June). Vol. 1. № 1. P. 265–266.

24. *D. S. M. [Mirsky D.S.]* Russian Literature // *Encyclopædia Britannica*. 14th edn. L.; N. Y., 1929. Vol. XIX. P. 751–758.

25. *D. S. M. [Mirsky D.S.]* [Rev.] Valery Bryusov i nasledie Pushkina. (Bryusov and the Legacy of Pushkin). V. Zhirmunsky. Petrograd («Elzevir»). 1922 // *Slavonic Review*. 1922 (June). Vol. 1. № 1. P. 266.

26. *Mirsky D.S., Prince.* Contemporary Russian Literature: 1881–1925. London: George Routledge – New York: Alfred Knopf, 1926. XV, 372 p.

27. *Mirsky D.S., Prince. A History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky (1881)*. London: George Routledge – New York: Alfred Knopf, 1927. XIV, 388 p.

28. *Oxford Book of Russian Verse / Chosen by Hon. Maurice Baring; with notes by Prince D.S. Mirsky*. Oxford: Clarendon Press, 1924. 211 p.

29. *Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English Life. 1890–1939*. Oxford: Oxford UP, 2000. XVIII, 398 p.

30. *Smith G.S. D.S. Mirsky: Four letters to Ariadna Tyrkova Williams (1926), with an Unpublished Review by Ariadna Tyrkova Williams (1924) // The Slavonic and East European Review*. 1993. Vol. 71. № 3. P. 482–489.

31. *Williams A. [Rev.] Russkaya Lirika: Malenkaya Antologiya ot Lomonosova do Pasternaka (Russian Lyric Verse. A Short Anthology from Lomonosov to Pasternak) by Prince D.S. Mirsky // The Slavonic Review*. 1924 (June). Vol. 3. № 7. P. 205–207.



РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ПРЕДСИМВОЛИСТОВ (А.К. ТОЛСТОГО, К.К. СЛУЧЕВСКОГО, Н.М. МИНСКОГО, К.Н. ЛЬДОВА) В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

С.А. Гарциано

*Научно-исследовательский Центр французского и сравнительного литературоведения MARGE, кафедра славистики при факультете иностранных языков,
Лионский университет имени Жана Мулена*

Аннотация: Автором рассматривается рецепция творчества предсимволистов в литературной критике первой волны эмиграции на примере документального фонда Медонской славянской библиотеки, находящейся на хранении в Лионском университете (Франция). Автор доклада изучает три темы такого восприятия: эмигрантская критика о А.К. Толстом, К.К. Случевском и Н.М. Минском. Используются литературоведческие статьи из «Нового журнала», «Возрождения», «Граней», «Вестника РСХД», «Новой русской книги» и т.д. Предсимволизм является не только частью истории литературы для русского зарубежья, но, в частности, и одной из составляющих самой эмиграции, так как Н.М. Минский и К.Н. Льдов эмигрируют и творят в изгнании. Также анализируется сборник стихов К.Н. Льдова «На чужбине» из книги «Против течения: из сказанного и недосказанного за 50 лет» (Брюссель, 1926).

Ключевые слова: предсимволизм, эмигрантская критика, А.К. Толстой, К.К. Случевский, Н.М. Минский, «Из мрака к свету. Избранные стихотворения», К.Н. Льдов, «Против течения: из сказанного и недосказанного за 50 лет».

Во вступительной статье к сборнику избранных произведений В.В. Розанова эмигрантский критик и поэт Ю.П. Иваск иронически размышляет о генезисе декадентства в русской культуре: «Откуда их

принесло: декадентов? Вопрос этот, конечно, сложный. Появились они будто в “условиях нарождающегося в России капитализма”. Но почему же в таком случае начали они сразу “загнивать”, как утверждают марксисты. Это неясно! Было ли декадентство – лишь *новой модой*, занесенной с Запада, главным образом из Франции (Бодлер, Верлен)? Или же это явление как-то связано с приближением неизбежной революции? Это тоже неясно»¹.

Эта цитата натолкнула нас на размышления о рецепции творчества предсимволистов в литературной критике первой волны эмиграции. Новизна данной темы заключается в том, что были собраны и проанализированы тексты эмигрантской критики первой волны о трех представителях русского предсимволизма (А.К. Толстого, К.К. Случевского, Н.М. Минского), а также некоторые редкие тексты, изданные в эмиграции Н.М. Минским и К.Н. Льдовым. Таким образом, в этой статье предлагается, обратясь к первоисточникам, изучить образы поэтов-предсимволистов в литературно-философской критике русской эмиграции.

А.К. Толстой как великий русский поэт с философско-религиозной направленностью

В русской эмиграции об А.К. Толстом писали Ю.И. Айхенвальд, Б.Н. Ширяев, Г.В. Месняев, Н.С. Белавина, В.В. Зеньковский, Ю. Клобуковский (псевдоним А.В. Соловьева, по словам Н.Е. Андреева), архимандрит Иоанн (Д.А. Шаховской), Б.Л. Бразоль.

Ю. Айхенвальд заново издает в эмиграции в 1923 году свои «Силуэты русских писателей» в трех томах, дополняя их по существу и стилистически. Процитируем, что он пишет о «сделанности» искусства А.К. Толстого в конце своей статьи, посвященной поэту-предсимволисту: «К цветам живым пришел Толстой от цветов нарисованных, искусству приобщился под влиянием искусства чужого и стал тогда “художества оградой”. Собственных роз, благородных палевых роз, достало лишь на несколько чарующих лирических стихотворений»².

¹ *Ивак Ю.П.* Вступительная статья // Розанов В.В. Избранное. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. С. 25.

² *Айхенвальд Ю.И.* А.К. Толстой // Силуэты русских писателей. Т. 2. Берлин: Слово, 1923. С. 121.

В более поздний период критические статьи об А.К. Толстом появляются между 1938 и 1967 годами. В книге «Пророческий дух в русской поэзии (Лирика Алексея Толстого)», вышедшей в Берлине в 1938 году, архимандрит Иоанн характеризует творчество данного автора с религиозной точки зрения, выделяя у этого поэта уникальную, проявляющуюся на жизненном и литературном поприще, черту, которую он называет «просветленным мирозерцанием» и которую сам Толстой объясняет «живым соприкосновением с природой»³.

В своей речи «Граф А.К. Толстой», напечатанной во втором сборнике «Речи» в 1943 году, Б.Л. Бразоль подчеркивает важность автобиографического интереса в стихотворении «Средь шумного бала» А.К. Толстого⁴. Высоко оценивая драматическое искусство писателя, он сравнивает его трилогию с «Борисом Годуновым» А.С. Пушкина и отмечает художественно-правдивое совершенство ее архитектоники, ее внешнее и внутреннее построение, психологическое развертывание сюжета, обрисовку характеров и изображение сюжетных коллизий, приводящих к трагической развязке.

Ю. Клобуковский в статье «Трое Толстых», вышедшей в «Новом журнале» в 1955 году, пытается понять, в каком родстве состояли три русских писателя, носящих фамилию Толстых. Он начинает свое исследование с констатации того факта, что А.К. Толстой и Л.Н. Толстой являлись троюродными братьями. В заключение Клобуковский выносит следующий вердикт: «Итак, наше небольшое исследование о трех писателях Толстых приводит нас к тому, что, оказывается, нельзя говорить об особенной *писательской* одаренности *семьи* Толстых. На самом деле нет трех писателей Толстых, а есть только один великий писатель Лев Николаевич Толстой. Алексея же Константиновича следовало бы назвать Перовским, а “советского графа” Алексея Николаевича – Бострёмом»⁵.

Г. Месняев использует стихи А.К. Толстого для эпиграфов к первой и четвертой частям своего очерка «Околдованный рыцарь», опубликованного в книге «За гранью прошлых дней», вышедшей в

³ Архимандрит Иоанн. Пророческий дух в русской поэзии (Лирика Алексея Толстого). Берлин: Православно-миссионерское издательство «За церковь», 1938. С. 5.

⁴ Бразоль Б.Л. Граф А.К. Толстой // Речи. Т. 2. Нью-Йорк: Издание Общества имени А.С. Пушкина в Америке, 1943. С. 21.

⁵ Клобуковский Ю. Трое Толстых // Новый журнал. 1955. № 43. С. 94–95.

Буэнос-Айресе в 1957 году⁶. Описывая поэта, Г. Месняев прибегает к сопряжению несмежных явлений: «раскрыть в нем то странное сочетание внешней мужественности, необыкновенной физической крепости и мощи с какой-то, почти девичьей нежностью, тонкостью и деликатностью»⁷. Автор книги также приводит мысли А.К. Толстого о природе искусства: оно не должно противоречить правде, но и не должно ее полностью отражать, заимствуя у нее только типические черты.

В 1960 году Б. Ширяев обращается к изучению религиозных мотивов в русской поэзии. Один из его этюдов обращен к творчеству А.К. Толстого, которое критик характеризует с помощью хиазма: художник слова видел красоту добра и уродство зла. А.К. Толстой – искатель красоты в жизни и творчестве: красота окружающего мира является своего образа ступенью для постижения потусторонней красоты. В своем творчестве поэт-предсимволист использует бинарную концепцию рефлексии: жизнь – это «арена борьбы Добра и Зла». Далее Ширяев анализирует образ Дон Жуана в творчестве А.К. Толстого и находит его отличительные особенности. Дон Жуан у Толстого – это избранник Бога и Сатаны, в его душе сталкивается «могущество добра и сила зла». Отдаваясь во власть земной красоты и преодолевая ее, поэт-предсимволист стремился к надземному ее одухотворению. Сравнивая донжуановский конец земного пути у А.С. Пушкина и А.К. Толстого, Ширяев замечает: «Дон Жуан Алексея Толстого кончает свой земной путь, не проваливаясь в преисподнюю вместе со статуей командора, как изобразил это Пушкин, но

⁶ Эпиграф к первой главе «Князь Серебряный»:

Скажи, о чем твоя печаль?
Не той ли думой ты томима,
Что счастье, как морская даль,
Бежит от нас неуловимо?

Гр. А.К. Толстой

Эпиграф к четвертой главе «Закат печальный»:

Былые радости! Забытые печали!
Зачем в моей душе вы снова прозвучали,
И снова предо мной, средь явственного сна,
Мелькнула дней моих погибшая весна?

Гр. А.К. Толстой

⁷ Месняев Г. Околдованный витязь // За гранью прошлых дней. Буэнос-Айрес: Наша страна, 1957. С. 35.

вздываясь к горным высотам на крыльях высшей, одухотворенной Господом любви»⁸.

В статье «Философские мотивы в русской поэзии. А.К. Толстой (1817–1875)», опубликованной в «Вестнике РСХД» в 1961 году, В. Зеньковский анализирует строчку из стихотворения Толстого: «Видна иная красота». По его мнению, эта строка заключает в себе подлинное переживание. Критик-философ настаивает на подлинности толстовской интуиции, вспоминая слова В.С. Соловьева о А.К. Толстом как о «поэте мыслителе». Творчески сближая А.К. Толстого и Ф.И. Тютчева, Зеньковский настаивает на следующем различии между двумя поэтами: «...у Тютчева его поэтический дар часто *служил* его мысли, облекая в превосходные стихи то, что рождалось в процессе чисто мыслительной работы. У Толстого же его глубокие, часто необычайные мысли вытекали из его интуиций. В *этом* изумительная сила и ценность поэтического дарования Толстого»⁹. Эмигрантский мыслитель вычленяет основные черты философской поэтики Толстого, «его живое ощущение того, что мир видимый корнями своими уходит в запредельную сферу, что мир полон отражениями Вечного Бытия, Вечной Красоты»¹⁰. Главное достояние его поэтического гения состоит в том, что он воспел единство Бытия.

В статье «“Поэт мысли воинствующей”», напечатанной в «Возрождении» в 1967 году, Н. Белавина уточняет, что, по А.К. Толстому, поэт должен быть верен своим принципам и человеческой правде, от исторической же правды он независим. Она определяет главные черты, отличающие его творчество: «простота и искренность; “искусство ради искусства”; культ красоты, но этический идеал выше эстетического; гуманность и рыцарское благородство; религиозность и мистицизм; романтизм или романтическая философия; глубокий патриотизм при широком европеизме; и, конечно, свободная, бесстрашно высказанная, воинствующая мысль»¹¹.

Отметим также, что имя А.К. Толстого не чуждо лионской славистике. Андре Лирондель, в честь которого был назван Центр славян-

⁸ Ширяев Б.Н. Религиозные мотивы в русской поэзии. Брюссель: Жизнь с Богом, 1960. С. 20.

⁹ Зеньковский В.В. Философские мотивы в русской поэзии. А.К. Толстой (1817–1875) // Вестник РСХД. 1961. № 61. С. 38.

¹⁰ Там же. С. 43.

¹¹ Белавина Н.С. «Поэт мысли воинствующей» // Возрождение. 1967. № 192. С. 68–69.

ских исследований в Лионе, защитил свою докторскую диссертацию по творчеству А.К. Толстого, вышедшую в виде книги в 1912 году в Париже¹². А в 2015 году Мишель Никё, почетный профессор Канского университета, опубликовал в издательстве Лионского славянского центра неизданную переписку А.К. Толстого с Болеславом Маркевичем¹³.

Как мы можем выявить из проанализированных текстов, изучение данного поэта приобрело в изгнании достаточно выраженную философско-религиозную направленность.

К.К. Случевский — предтеча русского символизма

В пореволюционном изгнании о К.К. Случевском размышляли Г.А. Мейер, С.К. Маковский, Д.И. Чижевский, В.Н. Ильин, А.К. Случевская-Коростовец, Ю.П. Иваск.

В своих раздумьях многие эмигрантские критики останавливаются на факте непризнания К.К. Случевского современниками. В статье «Случевский (К минувшему 50-летию со дня смерти)», вышедшей в журнале «Возрождение» в 1955 году, Г. Мейер объясняет этот факт тем, что Случевский не имел сверстников на поэтическом поприще и родился в конце 30-х годов XIX века, отделенный двумя десятилетиями от старшего поколения поэтов: А.К. Толстого, Я.П. Полонского, А.А. Фета, А.Н. Майкова, Н.А. Некрасова, А.А. Григорьева. Его неокрепшее поэтическое творчество было придавлено достаточно трудными для поэзии 1860-ми годами. Как пишет Г. Мейер в этой же статье, Случевский замолчал на 17 лет, сравнивая его с А. Толстым: «...живший в своем имени, в глуши черниговских лесов, Ал. Толстой остро и метко отшучивался в стихах, однако не очень легко дышалось ему на родине, и его заграничные поездки все учащались»¹⁴.

Поэзия Случевского достигает высокой предметности. Мейер характеризует его поэзию при помощи метафоры, как «вещую горбу-

¹² *Lirondelle A.* Le poète Alexis Tolstoï: l'homme et l'œuvre. Paris: Lettres, 1912. 658 с.

¹³ *Niqueux M.* Correspondance en français entre Alexis Konstantinovitch Tolstoï et Boleslav Markévitch (1858–1875). Controverses littéraires et politiques. Correspondance inédite, présentée et annotée par Michel Niqueux. Lyon: CESAL, 2015. 396 p.

¹⁴ *Мейер Г.А.* Случевский (К минувшему 50-летию со дня смерти) // *Возрождение*. 1955. № 48. С. 90.

нюю». Формальные искривления поэтической текстуры его стиха оправданы его внутренним построением. Особенность лирики Случевского состоит в ее крепком сцеплении с неизбежными законами действительности, даже раздумьям поэта присущ «оттенок яви» и телесности. Поэт видит «прозрачно-телесные тени теней», «отражения отражений». Рациональное и эмоциональное постоянно враждуют в поэзии Случевского, который, по Мейеру, недооценивал свое поэтическое чутье. Сомнения в могуществе поэтических сил и средств в чрезвычайной мере свойственны данному поэту: «Лирика Случевского, прежде всего, — многоликое, трудное действие самоочищения, достигаемого путем вытравливания темных начал жизни из себя и мира в словесные теснины, — отныне носительницы жутко живой, закрепошенной плоти зла»¹⁵. По мнению критика, в стихотворении «Цветок, сотворенный Мефистофелем» происходит столкновение «смертоносного холода» и «жизнерадостного тепла».

В 1959 году в «Гранях» Г. Мейер публикует еще одну статью о Случевском под названием «Неузнанный поэт бессмертия. К.К. Случевский (1837–1904)». В ней критик повторяет характеристику Случевского как «косноязычного гения», поэта с вырезанным языком. Шершавость поэзии Случевского придает ей притягательную уникальность. Мейер образно говорит о «кряжистой, трущобной могучести его стихов». Критик сравнивает Случевского с Е.А. Баратынским и Ф.М. Достоевским, называя их художниками мышления, а их творчество — «чистейшим искусством мысли». Сравнивая двух поэтов, он пишет следующее: «Но стихи Баратынского — метафизические формулы, выраженные с математической точностью, тогда как стихи Случевского всегда конкретны, они ищут проявить заключенную в них мысль посредством жизненных аналогий, сравнений, облеченных в плоть, и часто, через будничные приметы»¹⁶. Баратынский, познав потусторонние законы бессмертия, скрывает от читателя логическую цепочку своих размышлений, оставляя в поэзии поэтические итоги-формулы. Случевский же выставляет на суд читателя свою словесную мастерскую, позволяющую перенестись мыслью в потусторонний мир. Баратынский и Случевский, не испытывающие страха перед «вторым рождением» из-за творческой разработки сюжета перехода лирического «я» поэта

¹⁵ Там же. С. 94.

¹⁶ Мейер Г.А. Неузнанный поэт бессмертия. К.К. Случевский (1837–1904) // Грань. 1959. № 41. С. 133.

из земной жизни в загробное бытие, оправдывают смерть как переход в иное существование. Оба поэта сближаются мыслями о смерти: форма размышлений о ней различна у двух поэтов, но содержание их поэзии совпадает «в обнаружении метафизической сути вещей и идей», их поэтические умозаключения взаимно проверяются друг на друге. По Мейеру, Случевский и Баратынский – одинокие и «покинутые на себя» художники слова. Критик также цитирует отрывки из повести Случевского «Профессор бессмертия», написанной в 1891 году, где устами главного героя автор излагает свои собственные заветные мысли.

Как мы уже сказали, статья Мейера написана в 1959 году, и он указывает на то, что биография Случевского еще не написана. Эта лакуна искупается чрезвычайной авторской автобиографичностью в своем творчестве, и «профессор бессмертия» является своего образа его прототипом. Для Случевского не существует никаких перегородок между неорганическим, органическим и духовным началами. По мнению поэта, люди в своем душевно-телесном составе подготавливают загробное бессмертие: все телесно, потому что предметно. В беспредельности загробного существования сохранится только духовная сущность человека, но, по Случевскому, эта духовная сущность являет собой также своеобразный «предмет». Соотношение поэтической формы и содержания парадоксально сочетается у этого поэта. Мейер объясняет данный факт синтетическим соединением непритязательной стихотворной формы с подвергшейся долгой тренировке мысли. Критик еще раз подтверждает телесность поэтики Случевского часто употребляющимися у него вокабулами «снова», «сную», «снуют». По Мейеру, Случевский обладал в высшей степени даром духовного постижения: «Духовная органичность не только возвращала Случевскому, как поэту, цельность чисто душевного восприятия, чувство неразрывности всего на земле, но давала ему возможность предощутить, хотя бы смутно, загробную судьбу людей»¹⁷. Здесь же Мейер полемизирует с мнением И.Ф. Анненского, по которому все поэты боятся собственного исчезновения, приводя в пример Баратынского и Случевского, который чаще всех поэтов воображал себя умершим, но, видимо, не испытывал страха перед смертью в зрелом возрасте. Изображение умершего поэта различно у Случевского и Анненского. Анненский, боявшийся своего

¹⁷ Там же. С. 147–148.

исчезновения, желает скрыть позор трупного разложения поэта от людей: похоронить «этот ужас, эту жалость в снежном поле до расцвета». У Случевского же читатель сходит вслед за поэтом в воображаемую могилу: плотская оболочка, поглощенная природой, не нужна одухотворившейся душе поэта. Заметим, что Случевский не дает определения добру. Для него это особое звено между живущими и умершими, связь между двумя мирами. Добро возникает в плоти и получает дальнейшее развитие в бессмертии. Человек соединяется с «тайным миром духа» посредством концепции добра, соединенной с понятием совести как критерием добра и зла.

С.К. Маковский публикует статью о Случевском в 59-м номере «Нового журнала» за 1960 год под характерным заглавием «К. Случевский, предтеча символизма». В 1962 году эта статья перепечатана с некоторыми дополнениями под названием «Константин Случевский» в книге «На парнасе Серебряного века». Он начинает статью с констатации следующего положения, выраженного оксюморонам: Случевский – полузабытый писатель, но в то же время он является предтечей новой русской поэзии. Этот факт отмечался В.С. Соловьевым, В.Я. Брюсовым и И.И. Коневским. Критик также упоминает о том, что творчество Случевского повлияло на поэтику Анненского. Как замечает Маковский, сам Серебряный век не разъяснил, почему данный поэт является предтечей русского символизма. Следующий тезис Маковского таков: Случевский – поэт неровный, лишенный дара самооценки. У него рядом с поистине вдохновенными строками соседствуют неудачные. По Маковскому, Случевский пренебрегал «разницей между простым “разговорным” сочетанием слов и поэтической формулировкой»¹⁸. Далее критик дает следующие характеристики поэтики Случевского: выразительная точность, лаконизм, лирические взлеты и мощь определений и метафор. Неровность же поэзии Случевского критик объясняет исторической эпохой, второй половиной XIX века, которая снизила поэзию до беспомощного многословия и в которой форме стиха не придавалось большого значения. Как и его современники, Случевский делал акцент на смысловом «что», а не на художественном «как». Маковский констатирует тот факт, что интерес к форме появляется только на стыке веков: «Нужна была заря XX века, чтобы у нас, по примеру французских и английских поэтов, стали писать образцовые стихи

¹⁸ Маковский С.К. Константин Случевский (1937–1904) // На парнасе Серебряного века. Мюнхен: ЦОПЭ, 1962. С. 72.

не только гении, но и рядовые служители муз»¹⁹. Критик отмечает, что Случевский, испытывая влияние таких поэтов, как Некрасов, А. Толстой, Шиллер, Гёте, Гейне, Альфред де Виньи, никогда не думал о форме своих стихов, заимствуя ее у других. Он стал уникальным мастером слова только к старости, и данное явление материализовалось в его «Загробных песнях». Маковский говорит также о том, что произведения Случевского характеризует «эпизодичность» в том смысле, что его тексты представляют собой эпизоды из преходящей и развивающейся действительности. Он выделяет следующие темы у Случевского: не страшаясь чужой и собственной смерти любовь, влюбленность человека в смерть, стремление от земного к потустороннему. Поэт, воспевая в своей поэзии жизнь, постоянно возвращается к теме смерти. По Маковскому, в истории русской литературы поэзия Случевского является единственным примером умиротворенного принятия рока. У него смерть, являющаяся целью жизни, придает особенный смысл земной жизни в ее длении. Противопоставляя прозу и поэзию Случевского, Маковский характеризует первую как натуралистическую и объективную, а вторую как иносказательную и субъективную.

Д. Чижевский пишет рецензию на книгу «Стихотворения и поэмы» К.К. Случевского, вышедшую в «Большой библиотеке поэта» (Москва – Ленинград, Советский писатель, 1962) и печатает ее в 1964 году в «Новом журнале»²⁰. Он считает, что в сборнике отсутствуют те стихотворения Случевского, которые его лучше всего характеризуют как предшественника символизма: из отдела «Думы» (1898, т. 1) взято 22 стихотворения и опущено 15. Далее Чижевский анализирует опущенные стихотворения: «Неуловимое», «Невменяемость», «Усталость», «Воплощение зла», «Две молитвы». По его мнению, эти стихотворения наилучшим образом иллюстрируют утверждение А.В. Федорова, согласно которому Случевский является одним из предшественников русского символизма. В стихотворении «Неуловимое» есть черты, характерные для всего поэтического языка Случевского, «странности» его поэзии: необычные ударения («р^ожденный»), необычные обороты и образы («для мысли *дебрей* нет, и ей везде *просека*»), образ «корней», спускающихся с неба на землю). В стихотворении «Невменяемость» подчеркивается значи-

¹⁹ Там же. С. 74.

²⁰ Чижевский Д.И. «Стихотворения и поэмы» К.К. Случевского. Новое издание // Новый журнал. 1964. № 74. С. 170–176.

мость иного мира («мир несуществующий в обликах присутствует»). Представление о существовании двух или многих миров является одной из основ мировоззрения символистов. Другое важное представление для символизма – это двойственность человеческого «я» и присутствие своего двойника в жизни (стихотворение Случевского «Нас двое», напечатанное в начале анализируемого сборника). Темы «неуловимого» и «видений» также присутствуют в данной книге. По Чижевскому, поэт отличается в истории русской поэзии своим языком: прозаизмами, резкими сочетаниями непоэтических слов, странными словосочетаниями. Рецензент приводит мнение Вл. Соловьева, а также В. Брюсова, по которому поэтическому языку Случевского чужда красивость, а не красота.

В 1965 году в своей статье «Случевский», опубликованной в «Новом журнале», Ю. Иваск констатирует пробудившийся интерес к поэту-предсимволисту, цитируя работы А.В. Федорова, Д.И. Чижевского, С.К. Маковского, Г.А. Мейера, но он также замечает, что некролог В.Я. Брюсова «Поэт противоречий» (1904), по своему проникновению в суть поэтического творчества, представляет собой лучшую вещь, когда-либо написанную о Случевском²¹.

Случевский – «несвоевременный» поэт, родившийся в эпоху, неблагоприятную для поэзии. Иваск пишет о том, что его поэзия не получила отклика у современников, замалчивалась критикой и была частично оценена и признана лишь к концу жизни. Он цитирует мнение Вл. Соловьева о поэте, которого философ называет одним из немногих достойных представителей Серебряного века, имея в виду послепушкинскую поэзию второй половины XIX века. Говоря о том, что лирику Случевского характеризует «импрессионизм мысли», Иваск приводит пример стихотворения «Невеста», которое вызвало странный эффект в 70-х годах, но могло бы появиться и правильно воспринято публикой через 30–35 лет за подписью символистов Брюсова или Сологуба в журнале «Весы» или «Золотое руно». То, что роднит Случевского с Бодлером, по мнению Иваска, – это нахождение настоящего бытия в нелицеприятных сценах, отдаляющих жизнь от инерции повседневного быта. Сны, бред, причудливые фантазии являются источниками вдохновения Случевского, которого интересовали разные отклонения от нормы, в то время как литература XIX века этих тем избегала. В Серебряном веке же странно-

²¹ Иваск Ю.П. Случевский // Новый журнал. 1965. № 79. С. 270–284.

сти и отклонения вошли в моду и стали своеобразным *modus poeticus*.

В этой же статье Иваск также отмечает, что русская поэзия обогатилась, как их характеризовал Ап. Григорьев, «стальными» стихами поэта – страстного жизнелюба, прославляющего смерть. По его мнению, поэтическая мощь Случевского проявляется не в его философских стихах, а, напротив, в лирических и декадентских. Погрешности в его поэтическом мире (упоминание костелов в Александрии V века и женщин на Афоне) Иваск объясняет иррациональной и фантастической стихией его поэтики. Его поэзия достигает выразительности не посредством стихотворной техники, а благодаря «экзистенциальному» мироощущению поэта. Иваск, так же как Мейер и Маковский, сравнивает Случевского с Анненским, выделяя общие темы, связывающие двух поэтов, имеющих равнозначные таланты: безверие, одиночество, отчаяние, жалость, мучительная красота. Иваск сравнивает «Богиню Тоски» Случевского с «Моей Тоской» Анненского, замечая, что младшему на 19 лет поэту-символисту было легче творить, чем его предшественнику, которого он характеризует как предтечу всех «модернистов». Случевский прожил свои лучшие годы в эпоху нигилизма и реакции, не зная о современных ему и близких по духу французских «проклятых поэтах», его творчество же было признано русскими модернистами неполно и запоздало. По Иваску, Случевский, как и Анненский, – поэт «пессимистического направления», но «оптимизм» присущ его творческому усилению.

В 1967 году В. Ильин публикует статью «Эзотеризм К.К. Случевского» в журнале «Возрождение»²². По критику, роднящего творчество Случевского с Бодлером и Достоевским, его стихотворения «После казни в Женеве», «Рецепт Мефистофеля», «Богиня тоски» указывают на тот факт, что Случевский был не только гениальным предтечей символизма, но что это литературное течение является «передовым» и ему суждено указывать новые пути в русской поэзии.

В своих воспоминаниях об отце, опубликованных в 42-м номере «Граней» за 1959 год, А. Случевская-Коростовец описывает «пятницы», проходившие на Николаевской улице, свидетелем которых она являлась в детстве. Она приводит также список писателей, прини-

²² Ильин В.Н. Эзотеризм К.К. Случевского // Возрождение. 1967. № 183. С. 76–93.

мавших участие в этих литературных собраниях: Зинаида Гиппиус, Дмитрий Мережковский, Федор Сологуб, князь Д. Церетелев, Ф. Черниговец-Вишневецкий, Аполлон Коринфский, граф А. Голенищев-Кутузов, Д. Михаловский, князь Ф. Касаткин-Ростовский, Н. Венцель-Бенедикт, К. Льдов, Умов, Гофман, Коковцев, Иван Соколов, В. Шуф, П. Порфиоров, В. Величко, Владимир Лебедев, Константин Фофанов, Мирра Лохвицкая, Федор Фидлер, Павел Вейнберг, Василий Авенариус, Вера Рудич, Н. Минский²³. А. Случевская-Коростовец также вспоминает об отношениях отца с И.С. Тургеневым, о том как его заметил известный писатель, сравнивая его с Лермонтовым, и как под его влиянием Случевский уехал за границу. В том же номере «Граней», после воспоминаний А. Случевской-Коростовец, напечатаны «Загробные песни»²⁴. Заметим, что В.Н. Муромцева-Бунина в своих воспоминаниях «Беседы с памятью» упоминает, что И.А. Бунин перечитывал поэзию Случевского: «Ян перед писанием читал стихи Случевского»²⁵.

Почему же возник такой интерес к творчеству К.К. Случевского в литературно-философской критике первой волны эмиграции? Русская эмиграция находилась в поисках тех фигур и идиологов, которые позволили бы ей осмыслить свое бытие вне Родины. Такими фигурами были, например, «наше всё» Пушкин, Петр I, изгнанник Данте и т.д. Мейер объясняет так глубокий смысл «Загробных песен» для эмигрантского мировоззрения: «Ныне наша общая русская судьба стала необычайной, неповторимой. Ведь, вслед за Случевским, еще при жизни творчески прошедшим сквозь смерть, сквозь гроб, стали и мы двусмертными, двугробными. Путь, ведущий нас к возрождению здесь, на земле, проходит через творчество Случевского. “Загробные песни” приобрели двойной великий и насыщенный смысл»²⁶. И далее в тексте: «В чаянии обрести необретаемое будем же верить творчеству поэта, верить высшей реальности»²⁷. В этих цитатах мы можем проследить уникальную взаимосвязь различных времен и эпох, а также созвучие Случевского, у которого человеческое преоб-

²³ Случевская-Коростовец А.К. Воспоминания об отце // Грани. 1959. № 42. С. 120.

²⁴ Случевский К.К. Загробные песни // Грани. 1959. № 42. С. 123–132.

²⁵ Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. 1870–1906. Беседы с памятью. М.: Вагриус, 2007. С. 313.

²⁶ Мейер Г.А. Неузнанный поэт бессмертия. К.К. Случевский (1837–1904) // Грани. 1959. № 41. С. 153.

²⁷ Там же. С. 154.

ражение происходит благодаря творческому воображению, мироощущению эмиграции, ищущей свою потерянную Родину в потусторонних реальностях. Ю. Иваск высказывает радикально противоположное мнение, нежели Г. Мейер, об «эпохальности» поэта. Он пишет о том, что в памяти эмиграции еще сильно присутствуют апокалиптические ужасы, связанные с реальными и историческими событиями: Русской революцией, Первой и Второй мировыми войнами, поэтому «пляска смерти», вдохновляющая поэтов, писавших в сравнительно спокойные десятилетия XIX века, может представляться неактуальной эмигрантскому читателю.

Н.М. Минский — поэт с «печальным титулом отца русского декадентства»

О литературном творчестве Н.М. Минского в эмиграции были оставлены рецензии, написанные Н.И. Петровской, В.А. Кадашевым, а также авторами, спрятанными под криптонимами И. П., О., -ъ²⁸. Поэт также упоминается в мемуарах Н.Н. Берберовой и в воспоминаниях Е. Мильтон.

В своих воспоминаниях, опубликованных в «Новом журнале» в 1968 году, Е. Мильтон рассказывает о встречах с Минским в Глазго, Лондоне и Париже. Вот как она описывает их первую встречу и внешность поэта-предсимволиста: «Распорядители меня сейчас же познакомили с Минским, сказав ему, что я буду иллюстрировать моим пением его лекцию. Увидя Минского, я очень разочаровалась. Будучи сама очень молодой, я представляла его молодым и красивым поэтом вроде Ленского, и вдруг передо мной оказался довольно невзрачный старик маленького роста (ему было уже далеко за 60), с большим лбом, переходящим в лысину, обрамленную седыми кудрями, спускающимися на воротник, как носят художники, с подстриженными седыми усами; но глаза его, маленькие, черные и острые были блестящими и молодыми»²⁹. В автобиографии «Курсив мой» Н. Берберова, описывая в одном из эпизодов устои эмигрантского общества, упоминает Н.М. Минского: «Прошлое и настоящее

²⁸ Криптонимом И. П. в «Новой русской книге» в 1922–1923 гг. подписывался И.В. Пузино (1888–1960), а криптонимами О. и -ъ – Ю.В. Офросимов (1894–1967).

²⁹ Мильтон Е. Воспоминания о поэте Н.М. Минском // Новый журнал. 1968. № 91. С. 150.

переплетаются, расплываются одно в другое. Губернаторша и генерал, клянущие революцию, и поэт Минский, младший современник Надсона, приветствующий ее; едва унесшие ноги от революции “старые эмигранты”, то есть социалисты царского времени, вернувшиеся к себе в Европу, после того как часок побыли на родине...»³⁰. А в предисловии к выборке писем М.И. Цветаевой, опубликованных в 5-м номере «Мостов», А.В. Бахрах отмечает, что в эмиграции 1920-х годов можно было «следить за сладострастным причмоком старичка Минского, рассказывающего кому-то о своих встречах с Достоевским»³¹.

В начале своего эссе «От Данте к Блоку», опубликованного в 7-м номере «Современных записок» за 1921 год, Н.М. Минский сравнивает музу Данте с блоковской музой, объясняя следующим образом возможность данного компаративного подхода, примененного к русской культуре: «Кто захотел бы в России говорить о певце Беатриче, не мог бы обойти молчанием певца Прекрасной Дамы, и, чтобы понять человеческую трагедию, пережитую Блоком, необходимо, быть может, осветить ее лучом, идущим издалека — из Божественной Комедии флорентийского “рифмача”»³². Он замечает, что Данте в своем творчестве первым открыл феномен обожествления любимой женщины. Другое сопоставление двух поэтов производится Минским в возрастном ракурсе: в 35 лет Блок, как и Данте, находится на рубеже смены миров, у Блока — это «ад русской Революции»³³. В рецензии на книгу Минского И.В. Пузино, подписавшийся инициалами И. П., характеризует соотнесение творчества Блока с Данте через критерий «самообожествления личности»³⁴. Ю.В. Офросимов, скрывший свое имя под инициалом О., анализируя мистерию «Кого ищешь?» Н.М. Минского, говорит о том, что сущность этого произ-

³⁰ Берберова Н.Н. Из книги «Курсив мой» // Современники о Владиславе Ходасевиче / Сост. А.С. Бергер. СПб.: Алетейя, 2004. С. 83.

Книга Н. Берберовой вначале появилась в печати по-английски в 1969 г. (*Berberova Nina. The Italics Are Mine. Translated by Philippe Radley. N. Y., 1969; Harlow. U. K., 1969*), затем по-русски в 1972 г. (*Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. München, 1972*).

³¹ Бахрах А.В. Письма Марины Цветаевой // Мосты. 1960. № 5. С. 301.

³² Минский Н.М. От Данте к Блоку // Современные записки. 1921. № 7. С. 188.

³³ Там же. С. 206.

³⁴ П.И. Н. Минский. От Данте к Блоку. Изд. «Мысль». Берлин. 1922 // Новая русская книга. 1922. № 11 /12. С. 16.

ведения заключается в «столкновении двух основ, плоти и духа и борьба их»³⁵.

В ответе на вопрос «Как вы пережили войну и революцию?», опубликованном в рубрике «Писатели о себе» в «Новой русской книге» в 1922 году, Н. Минский упоминает дважды свое прозвище «печальное титуло отца русского декадентства». Он обращает поставленный вопрос в литературный план, описывая то, как он переживал как активный участник войну и революцию, происходящие в литературе, и называя себя «старшим передовым бойцом и первой жертвой»³⁶. Минский предлагает спасти Россию от губительных исторических событий посредством разума, разлагающегося на три формы человеческой деятельности: «Среди тысячи одной ночи, окружающих мир на земле, нам дан лишь один-единственный светоч, – разум, единый разум в трех формах деятельности – научной, философской и мистической. Россия спасется разумом, а не молитвой»³⁷.

В предисловии к сборнику «Из мрака к свету. Избранные стихотворения», опубликованному в Берлине в 1922 году, Минский вычленяет в своей биографии четыре жизни: первая жизнь – это эпоха, в которой он вырос; вторая начинается, когда поэт стал первоначальником русского декадентства; третья – его поэтическое творчество до первой революции, и четвертая продолжается в эмиграции³⁸.

Некоторые стихотворения из этого сборника отсылают нас к французским реалиям, как, например, в стихотворении «К Реймскому собору», где французские реалии переплавляются в предсимволистской поэтике:

О, Реймский храм! Твои руины созерцая,
Всем сердцем я постиг: нам нужен храм иной.
В заре иного дня, еще чуть-чуть мерца,
Виденьем радости встает он предо мной.
Я вижу храм-театр, храм-дом, храм-мастерскую,
Храм будней праздничных, храм явных всем чудес.
И, хороня твой прах в гробу пустых небес,

³⁵ О. Н. Минский. «Кого ищешь?». Мистерия. Изд. «Мысль». Берлин. 1922 // Новая русская книга. 1922. № 9. С. 19.

³⁶ Минский Н.М. Писатели о себе // Новая русская книга. 1922. № 8. С. 40.

³⁷ Минский Н.М. Единственный светоч // Современные записки. 1921. № 6. С. 217.

³⁸ Минский Н.М. Из мрака к свету. Избранные стихотворения. Берлин-Петербург-Москва: Изд-во З.И. Гржебина, 1922. С. 5–6.

В минувшем я грущу, но в будущем ликую³⁹.

На книгу Минского вышло три рецензии в 1923 году. Ю.В. Офросимов, скрывшийся под криптонимом -ъ, опубликовавший рецензию в «Новой русской книге» (1923, № 1), выявляет следующую схему, по которой функционирует сборник «Из мрака к свету. Избранные стихотворения»: замена чувства отчаяния пробуждением. Из наставления поэта – не верить счастью – выделяются два направления в книге: взлететь в космическое пространство и утвердить свое «я» в жизни путем поиска вечно-женственного и утверждения идеала. Первый Минский – мистик, по мнению критика, устарел, и стали видны стилистические недостатки русского декадентства, чьи стилистические приемы отжили и изжились. Следовательно, самое ценное в поэзии предсимволизма – это грозное предчувствие, это «своеобразный Sturm und Drang эпохи, рушивший все преграды, намечавший новые вехи»⁴⁰. Второй же Минский не устарел, его поиски идеала и вечно-женственного кажутся актуальными критику. Эта актуальность объясняется роковым сплетением жизни, любви и смерти, присущим стихам поэта. Переживания лирического «я» затрагивают единственно-вечное, понятное читателю без различия литературных направлений.

В 39-м номере «Накануне» Н. Петровская дает следующие характеристики творчеству Минского: «непрерывная импровизация философской мысли, неутомимое внутреннее горенье, постоянная устремленность чувства и воли вперед, к будущему искусства и жизни»⁴¹. Новизна поэтики Минского, по Петровской, состоит в «откровении формы, обостренности психологического индивидуализма, смелости образа и слова, капризах ритмов, самодержавном своеволии поэтической мечты»⁴².

По В. Кадашеву, рецензия которого появилась в «Руле», поэтическое творчество Н.М. Минского было и осталось чуждо «блестящему и многошумному течению, известному под понятными и ничего

³⁹ Там же. С. 386.

⁴⁰ -ъ. Н.М. Минский. Из мрака к свету. Избранные стихотворения. И-во З.И. Гржебина. Берлин-Москва-Петербург. 1922 // Новая русская книга. Берлин. 1923. № 1. С. 23.

⁴¹ Петровская Н.И. Из мрака к свету. Избранные стихотворения. И-во З.И. Гржебина. Берлин-Москва-Петербург. 1922 // Накануне. Литературное приложение. 1923. № 39. 11 февраля. С. 8.

⁴² Там же. С. 7.

не определяющими терминами “декадентства” и “модернизма”⁴³. Он отмечает, что «декадентство» характеризуется возрождением стиха, к которому вернулся блеск пушкинской поры. Но Минскому, по мнению рецензента, чужда сущность декадентства, а именно «желание раскрыть мир как художественный символ»⁴⁴. Кадашев упрекает также поэта в вялости стиха, в отсутствии ощущения русского языка и в сухой аллегоричности.

В своих примечаниях к «Из мрака к свету. Избранные стихотворения» современный исследователь С.В. Сапожникова уточняет, что рецензии Н. Петровской и В. Кадашева сближает отсутствие исторической перспективы в характеристике творчества Минского («общая установка рассматривать поэзию Минского исключительно в ретроспективном ключе»⁴⁵), так как эти рецензенты анализируют его творчество как более или менее удачный памятник эпохи символизма.

Заметим также, что Н. Минский написал предисловие к переводу «Мистерии о конце мира» Карлоса Ларронда, сделанному Л.Н. Вилькиной и опубликованному в Берлине в 1923 году⁴⁶.

К.Н. Льдов: поэтическое мироощущение поэтом-предсимволистом русской революции и эмиграции

В начале книги «Отражения», вышедшей в Париже в 1975 году, З.А. Шаховская упоминает тот факт, что в возрасте 17 лет она жила в Брюсселе. В это время ее брат Д.А. Шаховской стал членом-организатором литературного клуба «Единорог», в который входил также К. Льдов, охарактеризованный автором воспоминаний как старый эмигрант⁴⁷.

В 1923 году Льдов публикует небольшим тиражом по-французски в брюссельском издательстве Ю.А. Квашина две книги своих

⁴³ Кадашев В.А. Из мрака к свету. Избранные стихотворения. И-во З.И. Гржебина. Берлин-Москва-Петербург. 1922 // Руль. 1923. № 682. 25 февраля. С. 13.

⁴⁴ Там же. С. 13.

⁴⁵ Сапожникова С.В. Примечания. Из мрака к свету // Минский Н., Добролюбов А. Стихотворения и поэмы. СПб.: Новая библиотека поэта, 2005. С. 401.

⁴⁶ Минский Н.М. Карлос Ларронд // Ларронд К. Мистерия о конце мира. Редакция и вступительная статья Н.М. Минского. Перевод Л. Вилькиной. Берлин: Аргонавты, 1923. С. 5–9.

⁴⁷ Шаховская З.А. Отражения. Париж: ИМКА-пресс, 1975. С. 7.

стихов «Le livre. Poèmes en vers et en prose. I»⁴⁸ и «La Solidité des Rêveries. Poèmes en vers et en prose. II»⁴⁹, а также свои критические статьи в им же созданной коллекции «История русской литературы в монографиях» («Histoire de la littérature russe en monographies»), в которую входят книги о близких к предсимволизму авторах: А.К. Толстом, Ф.И. Тютчеве, А.А. Фете, Я.П. Полонском и А.И. Герцене⁵⁰.

Данный автор также выпускает в 1926 году свою последнюю книгу стихов «Против течения: из сказанного и недосказанного за 50 лет». В предисловии к сборнику он открыто восстает против Октябрьской революции и большевистской власти, предвидя падение большевиков после своей смерти. Отмечая, что с уходом Тютчева и Фета в русской поэзии наступил упаднический период, Льдов характеризует зарождение русской революции следующими негативными эпитетами: «звериное», «смердное», «бессловесное»⁵¹.

⁴⁸ *Ldov C.N. Le livre. Poèmes en vers et en prose.* Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923. 20 с.

⁴⁹ *Ldov C.N. La Solidité des Rêverie. Poèmes en vers et en prose.* Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923. 20 с.

⁵⁰ *Ldov C.N. Histoire de la littérature russe en monographies. I. «Le comte Alexis Tolstoï et “Cosma Proutkov” (Avec une lettre inédite de M. Etienne Lamy, secrétaire à vie de l’Académie Française)».* Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923; *Ldov C.N. Histoire de la littérature russe en monographies. II. «Théodore Ivanovitch Tutchev. Avec “Les propos de Tutchev” (Tutcheviana)».* Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923; *Ldov C.N. Histoire de la littérature russe en monographies. III. «Athanase Athanasiévitch Foeth».* Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923; *Ldov C.N. Histoire de la littérature russe en monographies. IV. V. «Un poète inconnu. Jacob Pétrovitch Polonski» en deux monographies.* Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923; *Ldov C.N. Histoire de la littérature russe en monographies. VI. «Alexandre Ivanovitch Herzen».* Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923.

⁵¹ Приведем полностью короткое предисловие К. Льдова к своему последнему сборнику стихов:

«Когда в созвездии Тютчева догорели последние “Вечерние Огни” лучезарного Фета, наступила ночь.

Безлунная, беспросветная...

Холодным саваном облекли удушливый сумрак седые туманы.

Под ними закопошилось звериное, смердное, бессловесное.

Но “зажгутся вновь огни заката и зорь прозрачных янтари”. Предутренним ветром разгонит мозглые туманы. Облизывая окровавленные губы, уляжется косноязычный упырь в свою неотпетую могилу. И крепко вобьют ему осиновый кол в ненасытную утробу.

Это будет!

Это будет, когда меня не будет.

К. Льдов

На чужбине, 1926».

Сборник состоит из нескольких рубрик. Первая из них, озаглавленная «На чужбине», включает в себе стихотворения, написанные в эмиграции. В одном из них Льдов открыто выступает против советской литературы. В нем мы также находим своеобразное восприятие и описание большевистской революции, высказанные поэтом-предсимволистом:

Любил я и люблю определенность мысли,
Напев и красоту чеканного стиха;
Но он исчез из книг... Плодят их
Не для крыс ли
Косноязычные? Бумажная труха!

Глухонемой в толпе надменной и наивной,
Я скорбно одинок. Кто скажет мне: «гряди»?
И, если колокол мне чудится призывный, –
Я знаю: благовест звучит в моей груди⁵².

В тридцатом четверостишии «Пестряди» поэт вновь затрагивает тему революций и войн, используя смысловую инверсию: «Революции и войны, / Люди злобны и несчастны... / Но собаки все спокойны / И все кошки безучастны»⁵³.

Также интересно поэтическое видение кинематографа в стихотворении «Кинема»⁵⁴. В своей поэзии К. Льдов описывает Францию,

Льдов К.Н. Против течения: из сказанного и недосказанного за 50 лет. Брюссель: Книгоиздательство Ю.А. Квашина, 1926. С. 7.

⁵² Там же. С. 9.

⁵³ Там же. С. 30.

⁵⁴ Кинема

Для озаренья снимка
На призрачном холсте –
Весь мир, как невидимка,
Исчезнул в темноте.

И вот, не видя чуда,
Столь явственного мне,
Слепцы глядят оттуда,
Из рамки на стене.

Действительность их мнима,
Свет жизни в них погас, –
И ты для них незрима,
Как ангелы для нас.

Там же. С. 13.

в особенности Париж с его достопримечательностями (Нотр-Дам (стихотворение «Что думает бес на соборе Notre-Dame»⁵⁵), кладбище Пер-Лашез, букинистов), Версаль (стихотворение «Версаль»). В стихотворении «Пэр Лашэз» описание французских реалий завершается лирическим отступлением. Лирическое «я» обращается к «ты» поэтической возлюбленной, ожидая слияния душ: «В твоей груди дышать я буду, / Когда моя – дышать устанет»⁵⁶. В конце стихотворения «Букинисты» лирическое «я» также взывает к своему «ты»: «Мы безмолвны. Неведомо где мы... / Я с тобой: это просто – и сложно! / Это музыка нашей поэмы, / Это то, что сказать невозможно»⁵⁷. Стихотворение «Кабилы» показывает читателю то, что значит для поэта услышать русскую речь в Париже в эмигрантский период. Здесь мы находим своеобразный анахронизм, выраженный лирическим описанием реалий первой волны эмиграции с помощью стилистических приемов и средств поэтики предсимволизма.

⁵⁵ Что думает бес на соборе Notre-Dame

– Как безобразные Гаргули
И кровожадные Химеры,
В ожесточении, в разгуле,
Вы никогда не знали меры!

Века прошли под этой башней...
Я вниз смотрю на все земное,
И былью мнится мне вчерашней
Давно минувшее былое.

Я помню: выстрелы и стоны,
Костры, пылавшие в соборе...
Чьи нарушали вы законы?
И кто был распят в этом споре?

Отец соблазна, гений злобы,
Я властью обречен Господней –
Смотреть на город этот, – чтобы
Все тосковать по преисподней!

Там же. С. 17.

⁵⁶ Там же. С. 18.

⁵⁷ Там же. С. 19.

Заключение

В русской эмиграции были написаны литературоведческие статьи о А.К. Толстом и К.К. Случевском: первому отдается дань как великому русскому поэту с особым философско-религиозным мировоззрением, а второй рассматривается как предтеча русского символизма, чье творчество созвучно идеологической направленности первой волны эмиграции. Н.М. Минский сам пишет о себе как о предтече модернизма. К.К. Случевский, Н.М. Минский и К.Н. Льдов упоминаются в эмигрантских мемуарах. О творчестве Н.М. Минского выходят в эмиграции рецензии. Н.М. Минский и К.Н. Льдов публикуют свои произведения в эмигрантских издательствах и периодике, а последний также пишет и издает часть своих произведений по-французски, в частности, например, свое литературоведческое эссе о А.К. Толстом на французском языке «*Le comte Alexis Tolstoï et “Cosma Proutkov” (Avec une lettre inédite de M. Etienne Lamy, secrétaire à vie de l’Académie Française)*» («Граф Алексей Толстой и “Козьма Прутков” (С неизданным письмом господина Этьена Лами, пожизненного секретаря Французской академии)»).

Мнения эмиграции о предсимволизме являются спорными и могут быть оспорены, но примечателен сам интерес, проявившийся в изгнании к творчеству предсимволистов и державшийся в русской эмиграции на протяжении многих лет.

Список литературы

1. *Айхенвальд Ю.И.* А.К. Толстой // Силуэты русских писателей. Т. 2. Берлин: Слово, 1923. С. 113–121.
2. *Архимандрит Иоанн.* Пророческий дух в русской поэзии (Лирика Алексея Толстого). Берлин: Православно-миссионерское издательство «За церковь», 1938. 42 с.
3. *Бахрах А.В.* Письма Марины Цветаевой // Мосты. 1960. № 5. С. 299–304.
4. *Белавина Н.С.* «Поэт мысли воинствующей» // Возрождение. 1967. № 192. С. 55–69.

5. *Берберова Н.Н.* Из книги «Курсив мой» // Современники о Владиславе Ходасевиче / Сост. А.С. Бергер. СПб.: Алетейя, 2004. С. 47–261.

6. *Бразоль Б.Л.* Граф А.К. Толстой // Речи. Т. 2. Нью-Йорк: Издание Общества имени А.С. Пушкина в Америке, 1943. 172 с.

7. *Зеньковский В.В.* Философские мотивы в русской поэзии. А.К. Толстой (1817–1875) // Вестник РСХД. 1961. № 61. С. 37–43.

8. *Иваск Ю.П.* Вступительная статья // Розанов В.В. Избранное. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. С. 7–59.

9. *Иваск Ю.П.* Случевский // Новый журнал. 1965. № 79. С. 270–284.

10. *Ильин В.Н.* Эзотеризм К.К. Случевского // Возрождение. 1967. № 183. С. 76–93.

11. *Кадашев В.А.* Из мрака к свету. Избранные стихотворения. И-во З.И. Гржебина. Берлин–Москва–Петербург. 1922 // Руль. 1923. № 682. 25 февраля. С. 13.

12. *Клобуковский Ю.* Трое Толстых // Новый журнал. 1955. № 43. С. 81–95.

13. *Льдов К.Н.* Против течения: из сказанного и недосказанного за 50 лет. Брюссель: Книгоиздательство Ю.А. Квашина, 1926. 95 с.

14. *Маковский С.К.* Константин Случевский (1937–1904) // На парнасе Серебряного века. Мюнхен: ЦОПЭ, 1962. С. 65–86.

15. *Мейер Г.А.* Неузнанный поэт бессмертия. К.К. Случевский (1837–1904) // Грани. 1959. № 41. С. 123–154.

16. *Мейер Г.А.* Случевский (К минувшему 50-летию со дня смерти) // Возрождение. 1955. № 48. С. 87–96.

17. *Месняев Г.В.* За гранью прошлых дней. Буэнос-Айрес: Наша страна, 1957. 303 с.

18. *Мильтон Е.* Воспоминания о поэте Н.М. Минском // Новый журнал. 1968. № 91. С. 149–161.

19. *Минский Н.М.* Единственный светоч // Современные записки. 1921. № 6. С. 207–217.

20. *Минский Н.М.* Из мрака к свету. Избранные стихотворения. Берлин–Петербург–Москва: Изд-во З.И. Гржебина, 1922. 458 с.

21. *Минский Н.М.* Карлос Ларронд // Ларронд К. Мистерия о конце мира. Редакция и вступительная статья Н.М. Минского. Перевод Л. Вилькиной. Берлин: Аргонавты, 1923. С. 5–9.

22. *Минский Н.М.* От Данте к Блоку // Современные записки. 1921. № 7. С. 188–208.

23. *Минский Н.М.* Писатели о себе // Новая русская книга. 1922. № 8. С. 39–42.

24. *Муромцева-Бунина В.Н.* Жизнь Бунина. 1870–1906. Беседы с памятью. М.: Вагриус, 2007. 509 с.
25. *О. Н. Минский.* «Кого ищешь?». Мистерия. Изд. «Мысль». Берлин. 1922 // Новая русская книга. 1922. № 9. С. 18–19.
26. *Петровская Н.И.* Из мрака к свету. Избранные стихотворения. И-во З.И. Гржебина. Берлин–Москва–Петербург. 1922 // Накануне. Литературное приложение. 1923. № 39. 11 февраля. С. 7–8.
27. *П.И. Н. Минский.* От Данте к Блоку. Изд. «Мысль». Берлин. 1922 // Новая русская книга. 1922. № 11/12. С. 16.
28. *Сапожкова С.В.* Примечания. Из мрака к свету // Минский Н., Добролюбов А. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2005. С. 399–408. (Новая библиотека поэта).
29. *Случевская-Коростовец А.К.* Воспоминания об отце // Грани. 1959. № 42. С. 117–122.
30. *Случевский К.К.* Загробные песни // Грани. 1959. № 42. С. 123–132.
31. *Чижевский Д.И.* «Стихотворения и поэмы» К.К. Случевского. Новое издание // Новый журнал. 1964. № 74. С. 170–176.
32. *Шаховская З.А.* Отражения. Париж: ИМКА-пресс, 1975. 279 с.
33. *Ширяев Б.Н.* Религиозные мотивы в русской поэзии. Брюссель: Жизнь с Богом, 1960. 79 с.
34. -ъ. Н.М. Минский. Из мрака к свету. Избранные стихотворения. И-во З.И. Гржебина. Берлин–Москва–Петербург. 1922 // Новая русская книга. Берлин. 1923. № 1. С. 23–24.
35. *Ldov C.N.* Le livre. Poèmes en vers et en prose. Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923. 20 с.
36. *Ldov C.N.* La Solidité des Rêverie. Poèmes en vers et en prose. Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923. 20 с.
37. *Ldov C.N.* Histoire de la littérature russe en monographies. I. «Le comte Alexis Tolstoï et “Cosma Proutkov” (Avec une lettre inédite de M. Etienne Lamy, secrétaire à vie de l’Académie Française)». Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923. 20 с.
38. *Ldov C.N.* Histoire de la littérature russe en monographies. II. «Théodore Ivanovitch Tutchév. Avec “Les propos de Tutchév” (Tutcheviana)». Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923. 20 с.
39. *Ldov C.N.* Histoire de la littérature russe en monographies. III. «Athanase Athanasiévitch Foeth». Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923. 20 с.
40. *Ldov C.N.* Histoire de la littérature russe en monographies. IV. V. «Un poète inconnu. Jacob Pétróvitch Polonski» en deux monographies. Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923. 20 с.

41. *Ldov C.N.* Histoire de la littérature russe en monographies. VI. «Alexandre Ivanovitch Herzen». Брюссель: Изд-во Ю.А. Квашина, 1923. 20 с.

42. *Lirondelle A.* Le poète Alexis Tolstoï: l'homme et l'œuvre. Paris: Lettres, 1912. 658 с.

43. *Niqueux M.* Correspondance en français entre Alexis Konstantinovitch Tolstoï et Boleslav Markévitch (1858–1875). Controverses littéraires et politiques. Correspondance inédite, présentée et annotée par Michel Niqueux. Lyon: CESAL, 2015. 396 с.

V

ПРЕДСИМВОЛИЗМ
В ОТРАЖЕНИЯХ:
СИМВОЛИСТЫ
И ПОСТСИМВОЛИСТЫ





ИЗ РАННИХ КРИТИЧЕСКИХ ШТУДИЙ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО. НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО К С.А. АНДРЕЕВСКОМУ.

С.В. Сапожков

Московский педагогический государственный университет

Аннотация. Эпистолярное и литературно-критическое наследие И.Ф. Анненского собрано еще далеко не полностью. Особенно это касается ранней поры его биографии, когда эстетические взгляды и литературно-критические предпочтения будущего автора «Книги отражений» только формировались. Найденное в архивном фонде А.И. Урусова и датированное январем 1885 года письмо Анненского к поэту и критику С.А. Андреевскому (1847–1918), содержащее подробный разбор его поэмы «Обрученные», во многом помогает пролить свет и на литературное окружение раннего Анненского, и на первоначальные литературные ориентиры, выявляющие контуры эстетического идеала молодого критика и художественные принципы его воплощения. Ценность письма заключается и в том, что в нем начинающий критик, по сути, в первый и в последний раз пробует дать оценку одному из самых характерных представителей поэзии 1880–1890-х годов, косвенно оценивая и само явление поэзии «предсимволизма».

Ключевые слова: И.Ф. Анненский, С.А. Андреевский, поэма «Обрученные», письмо Анненского к Андреевскому 9 января 1885 г., А.И. Урусов, Л.Я. Гуревич, Шекспировский кружок, «флоберовские вечера».

Публикуемое в настоящем сборнике письмо Иннокентия Федоровича Анненского (1855–1909) к поэту и критику Сергею Аркадьевичу Андреевскому (1847–1918) представляет собой один из самых ранних критических опытов будущего автора «Книги отражений», а из его дебютных работ, посвященных разбору произведений отечественных авторов, – едва ли не самый первый. Уникальность этого опыта возрастет в наших глазах, если учесть, что критических оценок творчества авторов, принадлежащих к предсимволистской

поре 1880-х годов, эпохе «переходной» и «подготовительной», у Анненского почти нет. Среди поэтов-«восьмидесятников» Андреевский – единственный, кто удостоился внимания Анненского-критика, и это обстоятельство только повышает интерес к данному письму.

В 1879 году И.Ф. Анненский закончил Петербургский университет по словесному разряду историко-филологического факультета со степенью кандидата и правом преподавать древние языки и сразу же начал свою преподавательскую карьеру. В 1879–1891 годы преподавал в петербургской гимназии Я.Г. Гуревича и, как сказано в словарной статье Р.Д. Тименчика и К.М. Черного, «урывками занимался филологическими исследованиями, отдаться которым не позволяла служебная деятельность»¹. Именно к этому времени и относится его развернутый отзыв-письмо на поэму С.А. Андреевского «Обрученные», опубликованную в журнале «Вестник Европы» (1885, № 1, с. 317–329), а затем вошедшую в сборник «Стихотворений» 1886 года.

Дочь Я.Г. Гуревича – Л.Я. Гуревич, впоследствии издатель первого символистского журнала «Северный вестник», вспоминала: «Я знала Иннокентия Федоровича очень давно, еще в 80-х годах, когда я была почти девочкой, а он преподавал греческий язык в гимназии моего отца. Рассказы гимназистов, его учеников, дополняемые личными впечатлениями, рисовали образ учителя, непохожего на обыкновенных русских учителей – изысканного, светски-любезного в обращении с старшими и младшими, по-европейски корректного, остроумного, с каким-то особенным, индивидуальным изломом в изящной стройной фигуре, в приемах и речах, изломом не то манерным, не то чудаческим»².

В самом начале письма Анненский упоминает о некоем «мимо-летном» знакомстве, дающем ему право на столь подробный разбор поэмы Андреевского. К сожалению, точными данными о таком знакомстве мы не располагаем, но кое-какие предположения можно сделать. Во-первых, это, конечно, многочисленные кружки, в которых кипела литературная жизнь Петербурга первой половины 1880-х годов. В первую очередь следует назвать «Русское литературное

¹ Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М.: Большая российская энциклопедия, НВП «Фианит», 1992. С. 85.

² Л<любовь> Г<гуревич>. Памяти И.Ф. Анненского // Русская мысль. 1910. № 1. С. 163.

общество» (в 1885 г. оно носило название «Общество любителей сценического искусства») и «Пятницы» Я.П. Полонского – самые демократичные и самые широкие по составу литературные объединения, в которых С.А. Андреевский принимал активное участие³ и где он мог повстречать Анненского в качестве вольнослушателя или гостя (данных о членстве Анненского в этих объединениях нет).

Далее, что заслуживает более подробного комментария, это так наз. Шекспировский кружок, в котором безраздельно царствовал его «душа» и вдохновитель – князь А.И. Урусов, а Андреевский играл как докладчик и оппонент одну из первых скрипок⁴. Недаром публикуемое письмо обнаружено в фонде Урусова. С Урусовым был близок и А.Ф. Кони, которому Андреевский подарил типографский оттиск своей поэмы⁵. По свидетельству Кони, именно он ввел Андреевского в круг постоянных авторов такого респектабельного журнала, как «Вестник Европы», где и были впервые опубликованы «Обрученные»⁶. Личное знакомство И. Анненского с кругом петербургских «критиков-юристов» еще нуждается в тщательном изучении, например, было бы любопытно установить, не участвовал ли Андреевский в качестве адвоката в известном процессе, в описании которого прозвучало имя Анненского⁷. В Шекспировский же кружок молодого Анненского могли ввести все та же Л.Я. Гуревич⁸, а также один из участников кружка, критик В.В. Чуйко⁹, готовивший в начале 1885 г. к публикации свою книгу «Современная русская поэзия в

³ См.: Подольская И.И. Сергей Аркадьевич Андреевский: судьба и творчество // Андреевский С.А. Книга о смерти / Изд. подготовила И.И. Подольская. М.: Наука, 2005. С. 472–473.

⁴ Об участии С.А. Андреевского в работе Шекспировского кружка см.: Сапожков С.В. К истории «шекспировского кружка» в Санкт-Петербурге (по новым материалам) // Вопросы филологии и преподавания филологических дисциплин: Сборник научных и публицистических статей, посвященных памяти профессора А.П. Ауэра. Вып. II. Коломна, 2017. С. 211–212.

⁵ ГАРФ. Ф. 564. Оп. 1. Д. 4058.

⁶ Кони А.Ф. С.А. Андреевский // Кони А.Ф. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.: Юридическая литература, 1968. С. 173.

⁷ Валк С.Н. К истории процесса 21: (Письма и показания П.Ф. Якубовича) // Красный архив. 1929. Т. 5 (36). С. 179.

⁸ Об участии в работе Шекспировского кружка Л.Я. Гуревич см.: Сапожков С.В. К истории «шекспировского кружка» в Санкт-Петербурге. С. 215–217.

⁹ Участие Чуйко в заседаниях Шекспировского кружка зафиксировано в кн.: Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга. 1890–1917. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 263. См. также: Сапожков С.В. К истории «шекспировского кружка» в Санкт-Петербурге. С. 211.

ее представителях», где «гремевшему» на всю Россию С.Я. Надсону места не нашлось, зато начинающему Андреевскому, не выпустившему пока ни одной книги стихов, отводилась целая глава. Вспоминая о своем участии в этом кружке, Андреевский в позднейшем письме к И.И. Ясинскому так характеризовал атмосферу собраний: «Мы с Вами встретились в кружке Урусова и Коропчевского (Дмитрий Андреевич Коропчевский – один из редакторов журнала «Слово». – С.С.). <...> То был особый островок в литературе: научные эстеты. В этой маленькой партии уже зарождалась революция против бесшабашного позитивизма»¹⁰. И немалое значение в этой революции придавалось изучению творчества Г. Флобера и Ш. Бодлера, а также современных французских «проклятых» поэтов¹¹.

О близости литературных интересов Анненского той поры к эстетическим предпочтениям «научных эстетов» свидетельствуют воспоминания Л.Я. Гуревич. В личности Анненского она ощутила «...душу <...> оригинального человека, который, еще будучи студентом, в то время, когда русская молодежь жила “Отечественными Записками”, был отравлен Эдгаром Поэ и Бодлером; который любовно перевел всего Эврипида, вдохновенно изучал во всех извилинах и закоулках русских классиков, знал, как редкий европеец, новейшую поэзию Франции...»¹². Возможная причастность Анненского к кружению Урусова заметна и в том внимании, которое уделяет он в своем письме поэтике Г. Флобера. Флобер – культовая фигура для Урусова. Изучению его наследия были посвящены так называемые «флоберовские вечера», их состав участников во многом совпал с кругом завсегдагаев Шекспировского кружка. В целом весь разбор поэмы Андреевского соответствует тому флоберовскому идеалу красоты и гармонии, который находил в поэзии Андреевского Урусов. Сохранились его наброски рецензии о книге «Стихотворений» (СПб., 1886) Андреевского, основные мотивы которой перекликаются с письмом И. Анненского. В частности, автор рецензии особенно ценит, что в эпоху, когда занятия поэзией сводились к «литературному баловству» и оправдывались только пользой («идеей»),

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 581. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 5 (письмо от 26 декабря 1910 г.).

¹¹ Об этом см.: Сапожков С.В. Князь Александр Иванович Урусов – человек эпохи предмодернизма // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 268–315.

¹² Л<любовь> Г<гуревич>. Памяти И.Ф. Анненского // Русская мысль. 1910. № 1. С. 165.

Андреевский «воспевает только красоту»¹³. И далее уточняет: «То была не холодная, невыносимо-деланная красота псевдо-греков вроде Щербины, не красота “идейная” с публицистической закваской, не красота риторическая с барабанно-трубными маршами, ни в особенности лицемерная красота Апухтина... Это была красота нежная, [1 сл. нрзб.], где улыбка сияет сквозь слезы, где смерть венчает радости жизни. Целомудренная красота молодости озаряет всю книгу своею меланхолическою прелестью. Но к целомудрию примешана явственная струйка чувственности»¹⁴. О том, что в поэзии Андреевского «чувство формы, гармонии, пропорции, чувство изящного очень сильно развито и составляет как бы форму его мысли», писал в своей книге и В. Чуйко¹⁵. Как отличительную черту стиля поэта критик отмечает и его склонность не к обыкновенным, «но самым ярким, чуть-чуть кричащим краскам», желание писать «не просто, а красиво», «немного рисующийся лиризм»¹⁶.

Все эти мысли читатель легко найдет в публикуемом письме Анненского, что косвенно подтверждает гипотезу о причастности начинающего критика к кругу петербургских «научных эстетов».

Насколько оказались прочны и долговечны эти связи? На этот вопрос ответ напрашивается, скорее, отрицательный. Во всяком случае, какие-либо другие развернутые рецензии Анненского на творчество Андреевского нам не известны. В том числе и на наиболее значительную его часть – литературную критику, хотя в принципах их критического метода, несомненно, есть общие черты. Так что знакомство, действительно, оказалось «мимолетным». Анненский в 1890-е и особенно в 1900-е годы и как критик, и как поэт занимает подчеркнуто независимую позицию, о каких-то «влияниях» на его творчество говорить напрямую не приходится. Кружковых площадок, где бы могли в 1900-е годы пересекаться литературные пути Андреевского и Анненского, просматривается весьма немного. По данным М. Шрубы, это могли быть либо «среды» барона Н.В. Дризена (1909–1917)¹⁷, либо Санкт-Петербургское литературное обще-

¹³ Урусов А.И. Заметки для статьи об С.А. Андреевском // РГБ. Ф. 311. Карт. 6. Ед. хр. 25. Л. 2.

¹⁴ Там же. Л. 3.

¹⁵ Чуйко В.В. Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885. С. 161.

¹⁶ Там же. С. 164.

¹⁷ Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга. С. 50.

ство (1907–1911)¹⁸. Однако участие Анненского в них оказалось, увы, непродолжительным, свое членство в обоих обществах он официально оформил незадолго до кончины¹⁹. Вряд ли знал Анненский и о главном труде всей жизни Андреевского – «Книге о смерти», хотя между «Обрученными» и «Книгой о смерти» в творческом сознании Андреевского, безусловно, существовала преемственность. Была бы эта преемственность актуальна и ощутима для Анненского, окажись он среди доверенных лиц, которым автор читал в рукописи свой капитальный труд, – вопрос гадательный, хотя некоторые исследователи усматривают переключки между философской трактовкой смерти в «Книге о смерти» Андреевского и в ряде стихотворений Анненского²⁰.

Ранняя поэма Андреевского в творческом становлении Анненского-критика, скорее, сыграла роль первоначального ориентира, формирующего эстетические вкусы будущего автора «Книги отражений» – ориентира, который был им быстро преодолен и забыт.

Письмо Анненского воспроизводится по автографу, хранящемуся в фонде А.И. Урусова в отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ф. 311, карт. 11, ед. хр. 11, л. 1–5). Ответное письмо С.А. Андреевского не выявлено. Выражаю искреннюю признательность А.И. Червякову и Е.Е. Дмитриевой за ценные консультации в подготовке публикации данного письма. А.В. Сысоеву благодарю за справку по фондам ИРЛИ.

9 янв<аря> 1885

Сергей Аркадьевич!

Пользуясь правом знакомства (хотя и мимолетного)²¹ я хочу передать Вам несколько впечатлений и мыслей по поводу Ваших «Обрученных».

¹⁸ Там же. С. 194.

¹⁹ См.: Из неизданной переписки И.Ф. Анненского / Публикация и примечания А.И. Червякова // Иннокентий Федорович Анненский 1855–1909. Материалы и исследования. М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. С. 642–643.

²⁰ Подольская И.И. Сергей Аркадьевич Андреевский: судьба и творчество. С. 229.

²¹ Гипотетическую реконструкцию литературного окружения С.А. Андреевского середины 1880-х годов, к которому мог быть причастен И. Анненский, см. во вступительной заметке.

Не скрою, первое впечатление было слабое. Оно было какое-то ускользающее, неосязаемое. Некоторые места, впрочем, понравились сразу, напр<имер>, VII и самый конец (без 4 заключительных Ламартиновских²² строк). Конец особенно хорош: он напоминает лучший период лермонтовской кисти. Я прочел Ваше стихотворение несколько раз и рад, что это сделал: удовлетворение получаешь, именно когда вчитаешься в Ваши строфы.

Прежде всего о сюжете. Он мне безусловно нравится. Я несколько не разделяю мнения об исключительности темы как ее недостатке. Вопрос о самоубийстве – вопрос вечно юный, вечно живой. Разве есть великий поэт, который бы никогда на нем не остановился? Начиная с Софокла Аякса²³ самоубийство является законным элементом поэзии. В современной жизни самоубийство стало еще более частым финалом драмы, и что же мудреного, что поэт остановит на нем свою кисть?²⁴ Форма самоубийства, конечно, исключительна, но она давно крайне типична, т.е. типичен не самый частный случай, а некоторая «вычурность» самоубийства²⁵ (простите, выражение вуль-

²² Имеются в виду следующие строки:

И песнь смолкает у порога,
Где вековая тишина,
Где жизни мелкая волна
Опять впадает в лоно Бога.

(Андреевский С.А. Стихотворения. 1878–1885. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1886. С. 159).

Сходство этих строк с творчеством французского поэта Альфонса де Ламартина (1790–1869) Анненский усмотрел в трактовке жизни как вечного плена души, сливающейся после смерти с вечностью и возвращающейся в лоно Бога. Например, в элегии «О Бессмертии» (1819):

Приди, телесных уз сорви обремененье,
Дай крылья, смерть! Лечу туда, где мой Творец,
К непостижимому направлю я паренье
В обитель, где мое начало и конец.

(Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры / Изд. подготовили В.Э. Вацуру и В.А. Мильчина. М.: Радуга, 1989. С. 516. Пер. Д.И. Хвостова).

²³ «Аякс» («Эант») – трагедия древнегреческого драматурга Софокла (495–405 гг. до н. э.) на сюжет троянского цикла.

²⁴ Андреевский, подчеркивая «документальность» сюжета, дал поэме подзаголовок: «Из “Хроники происшествий”».

²⁵ В поэме Андреевского речь идет о юноше, потерявшем невесту, которая умерла в расцвете молодости и красоты. Он пробирается в дом, «обитель тихой смерти», где лежит невеста в подвенечном платье, надрезает руку себе и ей одним и тем же лезвием и, отравленный трупным ядом, умирает рядом с ней.

гарно). Да, наконец, разве явления исключительные занимают в поэзии менее видное место, чем заурядные? Разве Ричард III, это явление почти исключительное, не настолько же закончен в поэзии, как Павел Иванович Чичиков? Разве Гоголь, Диккенс, Флобер, Эдгар По не наполняли глубоко поэтических страниц явлениями исключительного, нетипического вида? Мне кажется, чуть ли не наоборот, исключительное явление и в поэзии часто преобладает над типическим, как в науке изучение известной уродливости, наблюдение над редким психиатрическим явлением лучше освещает человеческую душу, чем годы здоровых педагогических наблюдений²⁶.

Другой упрек, который Вам ставят, это труп на авансцене, в центре картины. Это, по-моему, упрек неосновательный. Пора быть смелее и не стеснять поэзии рамками. Слава за это французам, которые смело пошли вперед – расчищать поле поэтических образов, и не побоялись зайти в так называемую «неэстетичность», даже цинизм, даже порнографию! Передовые отряды ведь всегда залетали немного далеко. Поэзия, этот могучий рычаг нравственной жизнедеятельности, оправится, сумеет заставить глядеть на разные некрасивые житейские явления глазами простыми и трезвыми. Смелее, на сцену все, что нам нужно для раскрытия тайны человеческого духа, – будь это сценическое украшение – труп – или смеющийся ребенок. Помните Вы картину «Анатэмы»²⁷ <?> Труп отвратителен, но какая жизнь, какая светлая мысль, какая жажда истины на окружающих

²⁶ Ср. с очень похожими эстетическими пристрастиями в окружении кн. А.И. Урусова, о которых писал И.И. Ясинский: «Есть у людей потребность и восхищаться прекрасным, и смеяться над уродливым. И не к соседней ли с нею загадочной стороне человеческой души относится необыкновенно растяжимая скала (шкала. – С.С.) нашей способности подниматься на высоты благороднейшего восторга в мире нравственных переживаний и вдруг опускаться до крайних глубин низших чувствований?...» (Ясинский И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний / Изд. подготовили Т.В. Мясникович и Л.Л. Пильд. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1. С. 241).

²⁷ О какой «картине» идет речь и что подразумевается под «картиной» (живописное полотно либо сцена из литературного произведения), установить не удалось. В 1909 г. под этим названием вышла драма Л. Андреева, вызвавшая бурные споры в кругах театральной интеллигенции. Анненский находился в гуще этих споров. В частности, он председательствовал на заседании Санкт-Петербургского литературного общества 27 ноября 1909 г., где выступал А. Редько с рефератом «Несколько слов об «Анатэме» (см.: Из неизданной переписки И.Ф. Анненского / Публикация и примечания А.И. Червякова // Иннокентий Федорович Анненский 1855–1909. Материалы и исследования. М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. С. 643–644). Однако в 1885 году, когда писалось письмо, Анненский, конечно, имел в виду какой-то другой источник.

лицах! И она вызвана этим самым синим трупом – труп законный элемент картины.

Я упрекнул бы Вас совсем за другое.

В Вашей поэме поминается труп, но его нет в Вашей поэтической картине.

Вы задернули его розовой дымкой Вашего обаятельного поэтического красноречия. Труп только что не дышит, только что не благоухает. Он не возбуждает ни <страха?>, ни боли, не говоря уже об отращении.

В тени соболиных ресниц утопая<,>
Сквозят голубые глаза.

Да это красавица вернулась с бала и, не сняв цветов, задремала в кресле, а солнечный луч украдкой золотит эти гиацинты и левкои. Это – сказочная принцесса, которую усыпили волшебные чары. Где же труп? Это гадкая маска, которая так же похожа на живого человека, как та балаганная кукла арлекина, которую режут на куски, взамен убогого артиста.

Девственный фарфор, лилейная рука, нежный лик, линии бровей, задумчивых и длинных, голова поникшая и «с какой-то грустью без конца», «бледных уст вопрос»?

Воля Ваша – это не труп. Положим, в этой задрапированной обстановке легче понятно желание юноши слить свое существо, свою смерть с этой прекрасной жизнью-смертью. Мне кажется, в таких непозитических вещах, к<a>к смерть, надо быть грубее. Вспомните Шарля Бовари перед трупом жены. Флобер не побоялся вылить черную сукровицу на белое платье Эммы²⁸. И, помните, как дивно противопоставил он суровую логику природы с жалкими попытками бедного Шарля как-нибудь украсить, расцветить, замаскировать труп²⁹.

²⁸ Ср.: «Все три женщины склонились над ней, чтобы надеть венок. Для этого пришлось слегка приподнять голову, и тут изо рта у покойницы хлынула, точно рвота, черная жидкость» (Флобер Г. Собр. соч.: в 10 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1933. С. 285).

²⁹ Ср.: «“Я хочу, чтобы ее похоронили в подвенечном платье, в белых туфлях, в венке. Волосы распустите ей по плечам. Гробов должно быть три: один – дубовый, другой – красного дерева, третий – металлический. Со мной ни о чем не говорите. У меня достанет сил перенести все. Сверху накройте ее большим куском зеленого бархата. Это мое желание. Сделайте, пожалуйста, так”. Романтические причуды Бовари удивили тех, кто его окружал» (Флобер Г. Собр. соч.: в 10 т. Т. 1. С. 278).

Но пойдём дальше. Сразу мне не понравился художественный образ Вашего героя. Мне показалось неестественным размышление юноши на Невском. Через каких-нибудь 8 часов после страшной неожиданности смерти он начинает рефлексировать и немножко общими местами говорит о бессмысленной житейской сутолоке. Но — теперь как я ценю и понимаю Ваше изображение! Вы, мне кажется, только напрасно набрасываете на него местами несколько жгучий колорит. Это не <человеческие?> чувства, тем менее страсти. Это нам современный, близкий человек, *c'est la chair de notre chair*. Этот юноша наверно с 12 лет стал «умствовать» и к 20 был «изъеден рефлексией». В самой смерти он видит не столько грубую обиду природы, сколько метафизический вопрос. В любви у него была привязанность к идеальному образу, дитяти фантазии, а не живому человеку *tel quel*³⁰. Его самоубийство — это не результат жгучей скорби или немого, холодного отчаяния; его влечет болезненно-фантастический образ, один из тех [нрзб.] элементов его бытия, на которых держалась его *нервная* жизнь. Натура более непосредственная не задумалась бы над формой самоубийства и не остановилась над этой, несколько изысканно-манерной. Как хорошо характеризуете Вы его словами, где вы объясняете, почему он захотел заразиться трупным ядом; или теми строками, где он представлен в *ее* мертвых объятиях, переживающим ряд мгновенных галлюцинаций (ни слова не говорящих о его любви).

Вы, по-видимому, не преследуете в поэзии целей чисто психологических; Вы оставляете психологии самоубийства развертывать перед глазами читателя эту последовательность назревающего решения. Вы даёте нам вырванные звенья, ряд ярких моментов его последнего дня, и даёте их в прелестных картинах. Меня особенно поразила их законченность. С чисто психологической точки зрения это едва ли применимо. Воспоминания, встающие в удрученном мозгу, едва ли могут быть так обточены и закруглены. Но Вы и не занимаетесь «вивисекцией» (как назвал недавно, кажется, Чарльз Рид психологию романов³¹); Вы даёте картины, анализ губил бы их. Ваша поэтическая сила не в психологии. Она, мне кажется, и не в лиризме. Ваша поэзия не трогает; она слишком *горделива* (не нахожу

³⁰ Это плоть от плоти нашей; как он есть (*фр.*).

³¹ См.: *Шитицына Л.А.* Социальные романы Чарльза Рида 1850–1860-х годов. Автореферат диссертации ... канд. филол. наук (10.01.05) / Горьковский государств. университет имени Н. И. Лобачевского. Горький, 1976.

другой метафоры), слишком ярка, чтобы трогать. У Вас мало вкуса, такта, этого поэтического чутья (Ahnung³²), но жилки сантиментальности, этой чисто немецкой unbewusste Rührung³³, в Вас будто не бьется.

Ваша сила в поэтических образах, в колорите. И особенно в контрастах: шумный Невский и тихое жилище смерти, мишура и блеск сцены и мрачная, *отчаявшаяся* жизнь, хохот и мысль о самоубийстве, воспоминания – идиллическое и жгучее рядом.

Кстати, о картинах. Картина Невского хороша, прекрасна сама по себе, но в поэме, во всей своей широте и яркости, она немножко не у места. Ведь картины должны видеться сквозь призму личного настроения героя, а едва ли эта яркая, пестрая, к<a>к персидский ковер, картина могла хотя вполовину отразиться в сдавленном мозгу юноши. Зато картина канала, где глаза юноши привязываются к нескольким совсем незначительным предметам, превосходна: она вводит в центр поэмы. Как юноша «унесся робкими мечтами» в театре, мне не совсем ясно. Впрочем, сцена понятна ввиду требований сильного контраста.

Теперь об общем тоне Вашего произведения. Он напоминает мне Виктора Гюго. По временам в нем слишком много торжественности; иногда будто даже некоторая деланность. Изложение становится не совсем ясным, и теряется первое впечатление, этот «аромат поэзии».

Приведу примеры, что мне бросилось в глаза.

И на ручье зардели блески
Пред поколебленным огнем.
И в этом *трепете* стихии
Он слышал звук себе родной.

И эти пятна – брызги дня,
Его пугали, как виденья
Едва доступного значенья
Из светлой бездны бытия.

Это прекрасно и глубоко, но не сразу чувствуется.

И то есть жизнь, когда в ряду предметов
Она еще, как статуя, цела,

³² Анненский в скобках дает перевод на немецкий.

³³ Бессознательная эмоция (*нем.*)

Щадимая рукою разрушенья –
Та самая, доступная для зренья.

Сухо это немножко.

Иногда самому ничтожному обстоятельству Вы посвящаете несколько строк и тем ослабляете общее впечатление (напр<имер>, 4 стр<аница> о служанке, идущей в мелочную лавку³⁴).

Сравнение

И мы беспомощнее зверя

неполно и неясно.

Мне бы хотелось сказать еще о Вашем стихе и языке особенно, по-моему, *замечательном*, местами классическом, но это как-нибудь до другого раза.

Жму Вашу руку рукой, уставшей от этого письма, которое слишком уж растянулось, кажется.

Весь Ваш <подпись>.

С<анкт>-Петербург.

Список литературы:

1. *Андреевский С.А.* Обрученные. Стихотворения. 1878–1885. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1886. С. 139–159.

2. *Андреевский С.А.* Обрученные. Типографский оттиск // ГАРФ. Ф. 564. Оп. 1. Д. 4058.

3. *Андреевский С.А.* Письмо к И.И. Ясинскому от 26 декабря 1910 г. // РГАЛИ. Ф. 581. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 5.

4. Из неизданной переписки И.Ф. Анненского / Публикация и примечания А.И. Червякова // *Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования.* М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. С. 604–650.

5. К истории процесса 21: (Письма и показания П.Ф. Якубовича). Предисловие С.Н. Валка // *Красный архив.* 1929. Т. 5 (36). С. 122–179.

³⁴ Имеется в виду следующее место из X главки:

И вот зачем-то в ближний дом,
Должно быть, в лавку мелочную,
Спешит служанка под платком,
Перебегая мостовую...

(*Андреевский С.А.* Стихотворения. 1878–1885. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1886. С. 155).

6. *Ламартин Альфонс де*. О бессмертии // Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры / Изд. подготовили В.Э. Вацуро и В.А. Мильчина. М.: Радуга, 1989. С. 516. Пер. Д.И. Хвостова.

7. *Л<любовь> Г<уревич>*. Памяти И.Ф. Анненского // Русская мысль. 1910. № 1. С. 163–166.

8. *Подольская И.И.* Сергей Аркадьевич Андреевский: судьба и творчество // Андреевский С.А. Книга о смерти / Изд. подготовила И.И. Подольская. М.: Наука, 2005. С. 471–553.

9. *Сапожков С.В.* К истории «шекспировского кружка» в Санкт-Петербурге (по новым материалам) // Вопросы филологии и преподавания филологических дисциплин: Сборник научных и публицистических статей, посвященных памяти профессора А.П. Ауэра. Вып. II. Коломна, 2017. С. 207–217.

10. *Сапожков С.В.* Князь Александр Иванович Урусов – человек эпохи предмодернизма // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 268–315.

11. *Тименчик Р.Д., Черный К.М.* Анненский Иннокентий Федорович // Русские писатели. 1890–1917. Биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, НВП «Фианит», 1992. Т. 1. С. 84–88.

12. *Урусов А.И.* Заметки для статьи об С.А. Андреевском // РГБ. Ф. 311. Карт. 6. Ед. хр. 25. Л. 1–3.

13. *Флобер Г.* Госпожа Бовари // Флобер Г. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1933. Т. 1. 350 с.

14. *Чуйко В.В.* С.А. Андреевский // Чуйко В.В. Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885. С. 161–166.

15. *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга. 1890–1917. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 440 с.

16. *Ясинский И.* Роман моей жизни: Книга воспоминаний / Изд. подготовили Т.В. Мясникович и Л.Л. Пильд. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1. 719 с.



СТИХОТВОРНЫЕ ТЕКСТЫ И ПОДТЕКСТЫ В ПЬЕСЕ Ф. СОЛОГУБА «ЗАЛОЖНИКИ ЖИЗНИ»

Дж. Меррилл

Мичиганский государственный университет

Аннотация: Автором рассматривается интертекстуальный слой драмы Ф. Сологуба «Заложники жизни» (1912). Текст произведения содержит многочисленные цитаты из русской поэзии XIX века, персонажи декламируют общеизвестные и малоизвестные поэтические тексты, классические и современные, опубликованные в юмористических сборниках и принадлежащие городскому фольклору. Выявлены источники цитат и конкретные издания, которыми мог пользоваться автор (многие из этих книг находились в его личной библиотеке). На основе анализа цитат и источников цитирования сделан вывод о том, что посредством отсылок на другие тексты Сологуб приоткрывает неочевидные и потенциальные смыслы драмы: создаваемый цитациями поэтический подтекст эксплицирует и заостряет проблему «отцов» и «детей» в «Заложниках жизни». Драма рассматривается в ряду других пьес автора как особый пример подхода к интертекстуальности.

Ключевые слова: Федор Сологуб, драма «Заложники жизни», русский символизм, интертекстуальность, поэзия XIX века.

Русские символисты были известны своим интенсивным взаимодействием с литературной традицией, они часто прибегали к цитированию текстов разного художественного достоинства¹. Федор Сологуб нередко прибегал к цитациям и переделке текстов, взятых из европейской и русской литератур. Русская поэзия XIX века имела

¹ См., например: Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русского символизма // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 59–96.

для него особое значение², она была для него литературной школой, он учился писать стихи, копируя образцы мастеров, затем подражая им и, наконец, вступая в диалог со своими любимыми поэтами XIX века – Пушкиным, Некрасовым, Тютчевым и др.³ В зрелые годы русская литература XIX века становится самостоятельной темой в творчестве Сологуба. Ярким примером является его драма «Заложники жизни» (1912)⁴, в которой использовано, вероятно, наибольшее число прямых цитат из поэтических текстов по сравнению с другими его произведениями.

Ко времени начала работы над «Заложниками жизни» (1910) Сологуб уже опубликовал и поставил ряд драм, которые пользовались популярностью и обсуждались в прессе. Многие из этих ранних драм включают стихи. В пьесе «Дар мудрых пчел» (1907) центральная часть состоит из описания поэтического ритуала, который совершается в подземном мире, благодаря которому муж Лаодамии – Протесилай на время возвращается к ней. «Победа смерти» (1908) содержит одно короткое стихотворение и одну песню. Использо-

² О влиянии русской поэзии XIX века на творчество Сологуба см.: *Rabinowitz S. Fedor Sologub and His Nineteenth-Century Russian Antecedents // Slavic and East European Journal. 1978. Vol. 22. № 3. P. 324–335; Weststeijn W.G. Sologub and the Poetry of the Eighties. Readings in Russian Modernism // Культура русского модернизма / Сост. Р. Вроон и Дж. Мальмстад. М.: Наука, 1993. С. 365–377; Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1979. С. 5–26. О месте прозы XIX века в творчестве Сологуба см.: *Келдыш В.А. О прозе Ф. Сологуба в свете русской классической традиции // Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 149–162; Ерофеев В. На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм) // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов (эссе). Тверь, 1996. С. 119–140. О влиянии Пушкина и Тургенева см.: *Пильд Л. Пушкин в «Мелком бесе» Ф. Сологуба // Пушкинские чтения в Тарту. [Вып.] 2. Тарту, 2000. С. 306–321; Пильд Л. Тургенев и отвергнутая сюжетная линия романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Пильд Л. Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. С. 50–51.***

³ Описание ранних поэтических опытов Сологуба и процесс его поэтического становления см.: *Павлова М.М. Новые материалы из поэтического архива Федора Сологуба: Первая рабочая тетрадь. Неизвестные стихотворения 1877–1890 гг. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 2009–2010 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 440–449.*

⁴ Об истории создания и постановке драмы см.: *Галанина Ю.Е. Вокруг «Заложников жизни» // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие. М.: О.Г.И., 2000. С. 157–175; Merrill J. Authorial Intent vs. Critical Reaction: Fedor Sologub's Hostages of Life and the Crisis of Russian Symbolism // Slavic and East European Journal. 2017. Vol. 61. № 4. P. 754–777.*

ние чужого слова и поэтических цитат расширяется в последующих драмах. Драма «Ванька ключник и паж Жеан», как указал сам Сологуб, была создана на основе народных песен, которые структурируют ее сюжет⁵. В «Ночных плясках» (1908) главные герои, Юный поэт и королевны, цитируют стихи Некрасова, Лермонтова, Пушкина и самого Сологуба. Здесь уже начинается более активное взаимодействие с литературной традицией XIX века, которое было максимально расширено в «Заложниках жизни»⁶.

В «Заложниках жизни» Катя влюблена в Михаила, который мечтает стать инженером, чтобы переделать буржуазный мир и создать новую красоту – в виде домов, мостов и башен. Катя разделяет его мечты, однако родители выступают против их брака. Родители Михаила (Чернецовы) так называемые «интеллигентные пролетарии», а Катя – из «семьи помещиков» (241)⁷. Чтобы помочь своей семье расплатиться с долгами и дать Михаилу время реализовать его творческий потенциал, Катя соглашается выйти замуж за преуспевающего капиталиста Сухова. Она честно признается ему, что всегда будет любить Михаила и готова принять его предложение с условием, что он отпустит ее, когда она того захочет. Их соседка, Елена Лунагорская – Лилит (не девушка, а «сказка»), остается с Михаилом, чтобы «утешить» его в долгие годы без Кати. Через восемь лет Михаил становится инженером, и теперь Катя может вернуться к нему. Она покидает своего мужа и детей и соединяется с Михаилом. Таким образом, они перестают быть «заложниками жизни». Тогда же Лилит оставляет Михаила, чтобы найти другого мечтателя, который нуждается в ее поддержке и утешении на пути к осуществлению своей мечты. Пьеса противопоставляет два поколения: родителей, которые являются представителями старого косного мира, и детей, которые хотят работать, чтобы переделать мир «отцов» по законам свободы и

⁵ См.: Merrill J. Fedor Sologub's Van'ka Kliuchnik i Pаж Zhean: Sources, Structure, and Significance // Elementa. 1998. Vol. 4. № 2. P. 157–176.

⁶ В инсценировке своего известного романа «Мелкий бес: Драма в пяти действиях (шести картинах)» (1909) Сологуб сохранил большинство стихотворений, которые декламируются в романе (см.: Федор Сологуб. Мелкий бес / Изд. подготовила М.М. Павлова. СПб.: Наука, 2004).

⁷ Сологуб Ф. Заложники жизни. Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Вып. 18. СПб., 1912. С. 7–108. Все ссылки на текст драмы указаны в тексте статьи по изданию: Сологуб Ф. Любовь над безднами // Сологуб Ф. Собрание сочинений в шести томах. Т. 5. Литургия Мне: Мистерии. Драмы. Повести. Рассказы. М.: Интелвак, 2002. С. 222–302.

красоты. Таким образом, в центре драмы – тема «отцов и детей», одна из центральных для русской литературы XIX века.

Как и во многих других произведениях, в этой пьесе Сологуб использует ссылки на другие известные литературные тексты для создания сложного интертекста – платформы для текстовой игры с аудиторией. В общей сложности в «Заложниках жизни» Сологуб цитирует фрагменты 16 разных поэтических текстов (стихотворений и песен), которые сохраняют свой поэтический формат и выделяются на фоне прозаического сценария как самостоятельное целое. При этом Сологуб и его персонажи не дают указания на источники цитат, а полагаются на аудиторию, которая может знать (или не знать) полный текст цитируемых стихотворений. В пьесе встречаются тексты разного художественного достоинства и происхождения; есть классические и современные стихотворения, есть бульварные куплеты. Далеко не все цитаты знакомы среднему читателю, и едва ли современники Сологуба знали все цитируемые источники.

Персонажи пьесы чаще всего читают только фрагменты стихотворений; нецитируемые части тех стихотворений представляют еще один пласт потенциального значения; они могут быть связанными с текстом пьесы для тех читателей и зрителей, кто знаком с полными текстами. В «Заложниках жизни» стихотворные цитаты соответствуют сюжетному действию пьесы. Вместе с тем более глубокий слой смысла открывается, когда полный текст стихотворений рассматривается в контексте пьесы. Этот более глубокий уровень может быть доступен для той аудитории, которая знала тексты, цитируемые персонажами. Стихотворные цитаты, а также полный текст стихотворений образуют поэтический подтекст в «Заложниках жизни», который важно учитывать для полноценного понимания авторского замысла.

В то же время поэтический подтекст раскрывает творческий метод Сологуба. Основная часть цитируемых им произведений имела в его личном книжном собрании⁸; другие цитаты взяты из популярных произведений, бытовавших в различных культурных и со-

⁸ Сведения о книгах см.: *Шаталина Н.Н.* Библиотека Ф. Сологуба (Материалы к описанию) // *Неизданный Федор Сологуб* / Под ред. М.М. Павловой и А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 435–521; *Филичева В.В.* Дополнения к описанию библиотеки Ф. Сологуба // *Федор Сологуб: Разыскания и материалы* / Под ред. М.М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 710–732. Ссылки из этих работ на книги из библиотеки Сологуба даны в тексте статьи.

циальных кругах. Сологуб тщательно подбирает цитаты, поскольку поэтическому подтексту в драме отведена особая роль.

Посредством цитат писатель вводит в пьесу тему «отцов и детей». Большая часть стихотворений в «Заложниках жизни» (11 из 16) произносится одним персонажем – отцом Михаила – земским врачом Алексеем Ивановичем Чернецовым. Он единственный из представителей старшего поколения, кто декламирует стихи. Цитирование стихов является частью его, чаще всего нелепого, появления: «Его крылатка слишком широка <...> Он носит синие очки. Курит очень много». Он «принципиален», и даже до того, как он заговорит, зрители знают, что в его словах есть что-то необычное: «Веселенькие стишки, которые он любит цитировать, странно противоречат угрюмости его лица. Говорит низким голосом, а стихи читает искусственным басом» (237). С самого начала Сологуб фиксирует внимание аудитории на том, как и что читает Чернецов, поскольку содержание цитируемых текстов, как правило, дополняет и дешифрует этот образ.

На место цитат в пьесе обратил внимание А.Е. Редько; он утверждал, что Чернецов «вместо разговорной речи пользуется скверными куплетами и ими выражает то, что чувствует». Он отметил также, что Сологуб использует эти тексты как речевую характеристику, потому что они позволяют легко «оценить внутреннюю ценность Чернецова». Редько указывал также на четкое разделение в пьесе между негативными и позитивными персонажами: «...положительные персонажи читают отборные стихи!»⁹. Сологуб вводит поэтические тексты в ткань пьесы, еще чтобы подчеркнуть пропасть между героями.

Родители Михаила часто приходят в гости к родителям Кати, так как Чернецов страстно любит играть в шахматы (вообще «отцы» в пьесе только курят, играют в шахматы и критикуют своих детей-мечтателей). В одиннадцатой сцене первого действия Чернецов цитирует «Бродягу (Отрывки из поэмы)» И.С. Аксакова:

Жар свалил, повеяла прохлада.
 Длинный день покончил ряд забот,
 По дворам давно загнали стадо,

⁹ Редько А. «Образцы красоты человеческой» – по Ф. Сологубу (Заложники жизни в литературе и на сцене) // Русское богатство. 1912. № 12. С. 363.

И косцы вернулись с работ (237)¹⁰.

В этой части стихотворения описываются счастливые крестьяне, вернувшиеся домой после долгого рабочего дня, – сцена, вполне ожидаемая для писателя со славянофильскими взглядами. Поэтому неудивительно, что супруга Чернецова критикует мужа, который выдает себя за либерала, за его любовь к «буржуазным стишонкам», как будто он не знает «настоящих, хороших стихов» (237). Цитированием этого стихотворения, как полагает жена Чернецова, он компрометирует свои заявления о том, что он человек «принципов». Вероятно, признавая ее правоту, он меняет тему и описывает встречу с Катей. Утром во время прогулки он видел, как Катя с букетом цветов переходила речку, приподнимая платье. При Кате Чернецов восхваляет ее красоту и ум, но, как только она уходит, называет ее «пустынькая, малоразвитая и буржуазная» (238). Затем он цитирует стихотворение А.К. Толстого «В альбом»:

Но бойся, путник смелый,
В ее попасться сеть
Иль кончик ножки белой
Нечаянно узреть (238)¹¹.

Эти четыре строки повторяются дважды в стихотворении Толстого, посередине и в конце. Все стихотворение – предупреждение о прекрасном и соблазнительном женском образе, который может заманить ничего не подозревающего героя и привести его к несчастной гибели. Чернецов цитирует эти строки с аналогичным намерением, как предупреждение Михаилу, который готов попасть в сети красивой девушки. Стихотворение Толстого «подсвечивает» эпизод утренней встречи героев. Самыми соблазнительными аспектами красоты женщины в стихотворении Толстого являются ее маленькие ножки, улыбка и смех, которым корреспондируют открытые колени Кати, блаженство на ее лице и ее смех, когда она убегает после того,

¹⁰ Впервые: Московский сборник. Т. I. М., 1852. С. 383–427; цитата: С. 391. В библиотеке Сологуба имелось издание, включающее цитируемый текст, см.: Сборник стихотворений И.С. Аксакова. Издание второе, без перемен. М.: Типография М.Г. Волчанинова, 1886. С. 117–152; цитируемый отрывок: С. 124–125 (см.: *Шаталина*, 511).

¹¹ В библиотеке у Сологуба было Полное собрание сочинений гр. А.К. Толстого, включающее это стихотворение (Т. I. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1907. С. 418–419). См.: *Шаталина*, 468.

как Чернецов рассказывает свою историю. Параллель между героиней Толстого и Катей еще более усиливается, когда Михаил защищает Катю, говоря, что «из нее выйдет хорошая пролетарка», потому что «она босая все лето ходит» (238).

Михаил возражает отцу, что тот не понимает его любви к Кате, в ответ Чернецов декламирует четыре строки:

О мечтатель! Наслаждайся
Блеском красоты,
Но остерегайся
Углекислоты (238–239).

Эта цитата встраивается в предыдущую, в ней содержится предупреждение об опасности красоты. Источник текста установить не удалось. «Блеск красоты» – поэтический штамп, который нередко встречается у поэтов XIX века, например, в стихотворениях Некрасова «Мысль» («Поддельным блеском красоты...», 1838) и «Злой дух» («Всё, что юношу пленяло / Дивным блеском красоты...», 1839), а также у Белинского в «Дориде» («Нет, милая! Оставь, оставь уловку ты / Нас разом поражать и блеском красоты...»).

Слово «углекислота» довольно редкое для поэтической речи XIX века. В одной из «Песен из Уголка» К.К. Случевского есть такие строки: «А тихий вздох людской? / То – груди содроганье, / Освобождение углекислоты?! / Определения, мутящие сознание / И полные обидно пустоты!»¹². Слово «углекислота», как правило, имеет отрицательную эмоциональную окраску. Например, Зинаида Гиппиус использует его в статье «Выбор мешка», где, говоря о Горьком и его литературных последователях, утверждает: «Потому что и ярость слабеет по мере приближения к ничему, к последнему отрицанию. Углекислота лишает сил. Но она прозрачна, невидима. Зрители, держащиеся в стороне, ее не замечают»¹³. Для Гиппиус углекислота – это что-то опасное. М.М. Павлова видит сходство между идеями Гиппиус и Сологуба: «Картина грядущей катастрофы (торжество хамодержавия), представленная Гиппиус в статье “Углекислота”

¹² Стихотворение Случевского впервые опубликовано: Русская мысль. 1899. № 1. С. 75.

¹³ Впервые: *Крайний А. И. Выбор мешка. II. Углекислота // Новый Путь. 1904. № 1. С. 260; в отдельном издании вторая часть без заглавия: Крайний А. (Гиппиус З.). Литературный дневник (1899–1907). СПб., 1908. С. 184.*

(1903), по своему смыслу синонимична социально-историческому обобщению Сологуба, получившему название «передоновщина»¹⁴.

Это стихотворение явно незнакомо Михаилу, он спрашивает отца: «Почему же углекислота?» На это Чернецов отвечает: «Да уж так написано. Из песни слова не выкинешь» (239). Вопрос порождает комическое положение: несмотря на предупреждение отца, Михаил говорит, что любит «ее», а Чернецов спрашивает: «Углекислоту? Напрасно» (239). Можно предположить, что Сологуб сам написал это стихотворение и поместил его в юмористический контекст, чтобы привлечь к эпизоду дополнительное внимание.

После того как Чернецов предупредил Михаила, Катя возвращается с цветами, которые она «стацила у Лунагорских». Она говорит, что Лунагорские богаты и не будут возражать против того, чтобы она брала у них цветы. Чернецова шокирована ее речью («стацила») и поведением, – обе героини спорят о частной собственности. Единственные слова, которые произнес Чернецов во всей этой сцене:

Ходит птичка весело
По тропинке бедствий,
Не предвидя от сего
Никаких последствий (239).

Здесь он снова намекает на Катю, которая только что вернулась с украденными цветами и не видит ничего плохого в своем поступке. Неудивительно, что она ходит по «тропинкам» (257), как и птичка в стихе, не ожидая никаких последствий от своих действий. Чернецова упрекает ее в «беспринципности», повторяя это слово три раза в этой сцене. Перед уходом, откликаясь на реплики Чернецовых, Катя иронизирует: «принцип, цып, цып, цып!» Когда же Михаил спрашивает, что она делает, объясняет ему: «...мои принципы зову – может быть, они найдутся», – и затем убегает, напевая «цып, цып, цып, принцип!» (240)¹⁵.

Этот стишок анонимного автора был хорошо известен в разных вариантах. Лесков ссылается на него в очерке «Загон» (Часть V –

¹⁴ Павлова М.М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 304.

¹⁵ Ироническая отсылка к роману И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1862), к спору о принципах между Аркадием и старшими Кирсановыми (гл. V). Трехкратное «цып, цып, цып» – вероятно, реминисценция из пьесы Чехова «Три сестры» (1900), см. реплику Соленого в первом действии.

Интервал) (1893): «Но мы так полны были радостей, что ничего не опасались и, ходя по тропинке бедствий, не ожидали последствий». А. Амфитеатров использует вариант, гораздо более близкий к Сологубу, в эпиграфе к «Птичкам певчим (Московские нравы)» (1896)¹⁶. Амфитеатров вновь использует этот вариант в рассказе «Птичка Божия»: «Кабы дело шло о птичке, которая ходит весело по тропинке бедствий, не предвидя от сего гибельных последствий, — я бы слова не сказал: печатайте, сколько хотите! А ведь это птичка — какая? Божия!»¹⁷.

Более вероятным источником этого куплета могла быть также статья Николая Бердяева «Преодоление декадентства»¹⁸, она появилась в то время, когда Сологуб писал «Заложников жизни». Бердяев приводит тот же вариант куплета, что и Сологуб, ср.: «Значительность этой внутренней борьбы с собой во имя своего спасения отличает Гиппиус от тех декадентов, про которых можно сказать “ходит птичка весело по тропинке бедствий, не предвидя от сего никаких последствий”».

В одной из следующих сцен Чернецов пытается занять три рубля у Михаила. Все «отцы» в пьесе бедны, потому что они ничего не делают, только говорят. Заявляя, что он «принципиально» против заимствования у него денег, Чернецов тем не менее идет против своих принципов и говорит, что ему «до зарезу надо где-нибудь достать три рубля» (243). Затем он цитирует стихотворение Петра Васильевича Шумахера «Свобода, равенство и братство»:

Пренебрегая капиталом,
Искал сокровищ для души,
Всю жизнь стремился к идеалам,
А увидел одни шиши (243).

¹⁶ Название цикла А.В. Амфитеатрова «Птички певчие» связывает это произведение с одноименной оперой-буфф Оффенбаха, строки из которой позднее цитирует Катя.

¹⁷ См.: *Амфитеатров А. Житейская накипь*. СПб.: Общественная польза, 1903 (2-е изд. — 1905). С. 30.

¹⁸ Впервые: Московский еженедельник. 1909. № 19 (16 мая). С. 49–58; Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции. Сборник статей. СПб.: Общественная польза, 1910. С. 153–163 (цитируемый далее фрагмент на с. 154). Название драмы корреспондирует с названием сборника, так как «отцы» драмы — современные интеллигенты.

Это стихотворение, впервые опубликованное под заглавием «Идеалы»¹⁹, обращено к интеллигенции, которая в реальной жизни позабыла о своих идеалах. Рассказчик, «либерал, поэт и барин», описывает, как он кричал «громко о свободе», «скорбел о страждущем народе» и даже «купил револьвер и кинжал», но не смог ими воспользоваться из-за трусости и собственной слабости. Он писал стихи «о равенстве», пока его швейцар ему «с пьяных глаз не нагрубил». Однако, в конце концов, он находит свой «заветный идеал» равенства, но... в обнаженных телах «Волковских бань», куда он отправился мыться.

В стихотворении Шумахера звучит тема несостоятельности интеллигенции, утратившей свои идеалы. В изображении Сологуба такими интеллигентами являются родители Кати и Михаила. В этой связи примечательна сцена заимствования денег в пятой и шестой сценах первого действия²⁰. Михаил сидит с Катей, к ним приходит мужик, чтобы получить долг, потому что родители Кати давно должны ему три рубля. Катя и Михаил наблюдают, как ее родители, пользуясь сознанием своего превосходства («высший» класс), оскорбляют мужика, но тот не уходит. В конце концов, Рогачева заимствует у Михаила три рубля, чтобы заплатить мужику. Она обещает вернуть деньги на следующий день, но, конечно же, не возвращает. Михаил осуждает отношение Рогачевых к мужику. Мужик пытается вернуть свои деньги, тогда как родители берут их в долг без намерения вернуть (они их не заработали). Позднее Рогачева вновь просит у Михаила денег (седьмая сцена второго действия; 266), также обещая вернуть долг на следующий день, но не делает этого. В результате создается комический эффект: «отцы» серьезно говорят о своих «принципах» и тут же опровергают их своим поведением²¹.

¹⁹ Шумахер, П. Идеалы // Пчела. 1877. № 33. С. 510. Сологуб, вероятно, был знаком с вариантом текста под заглавием «Свобода, равенство и братство», в его библиотеке имелось издание: Стихи и песни П.В. Шумахера. М.: Типо-литография А.В. Васильева, 1902; цитируемый текст: С. 47. См.: Шаталина, 471.

²⁰ Ссылаясь на реплику Чернецова, Редько предполагает, что «Этими “шишами” автор, кстати, определяет результаты, полученные вообще от “принципов”» (Редько А. «Образцы красоты человеческой» – по Ф. Сологубу (Заложники жизни в литературе и на сцене) // Русское богатство. 1912. № 12. С. 363).

²¹ Тема обедневших представителей интеллигенции в «Заложниках жизни» перекликается с «Вишневым садом» А.П. Чехова. Своими стишками и поведением Чернецов напоминает чеховского Гаева. В усадьбе Кати растет не вишня, а крыжовник, которым она кормит Михаила и который упоминается множество раз в первом дей-

Чернецов просит у Михаила денег и получает отказ (семнадцатая сцена первого действия), ответная реакция отца во многом говорит о его собственном образе жизни и «идеалах». Михаил, пытаясь быть тактичным, не сообщает ему о том, что отдал последние деньги матери Кати, – и Чернецов предполагает, что его сын все потратил на проститутку. Циничные слова отца заставляют Михаила краснеть.

Родители в пьесе громко говорят обо всех своих идеалах, но готовы легко отказаться от них – из-за денег. Их материальная несостоятельность сродни их моральному банкротству. Катю подталкивают выйти замуж за Сухова, поскольку он, богатый капиталист, даст Рогачевым деньги. По сути, они толкают Катю на ту же проституцию. Как стихотворение Шумахера, так и пьеса Сологуба обличают поколение «отцов». Однако у Сологуба, в отличие от Шумахера, эта тема звучит оптимистично: он надеется, что следующее поколение, к которому принадлежат Михаил и Катя, будет лучше.

Не получив денег от Михаила, Чернецов уходит, бормоча:

– Ах, иной у неба
 Просит только хлеба,
 А другому нужен
 И обед и ужин (243).

Это короткое стихотворение было напечатано в сборнике «Наши юмористы за 100 лет в карикатурах, прозе и стихах: обзор русской юмористической литературы и журналистики» (СПб.: П.П. Сошкин, 1904. С. 43)²². В книге представлен обзор поэзии из репертуара юмористических журналов и газет. История развития юмористических жанров иллюстрирована множеством примеров. Сборник «Наши юмористы» можно назвать одним из важных источников поэтического текста в «Заложниках жизни». Для автохарактеристики Чер-

ствии (Катя и Михаил говорят, что любят крыжовник). Возможна переключка с рассказом Чехова «Крыжовник» (1898), где крыжовник является двусмысленным символом мечты; Иван Иванович рассказывает, как его брат долго копил деньги и наконец купил себе имение и посадил крыжовник. Иван говорит, что все «было жестко и кисло», но его брат был в восторге от ягод. Иван уже давно не молодой, но дает совет молодым: «Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро!» В «Заложниках жизни» Михаил и Катя связаны любовью к крыжовнику, молодостью и силой и желанием делать добро.

²² Автор стихотворения – «Беспутный гений» (Павел Евгеньевич Симонов). Книга имела в библиотеке Сологуба (*Штаталина*, 464); переиздана под названием «Русский юмор за 100 лет. Литературно-художественный альбом. Бесплатное приложение к еженедельному журналу “Женщина” за 1909 год» (СПб., 1909).

нецова Сологуб взял из этой книги еще два стихотворения: «Вынимает новое...» (на с. 16–17) и «Испанский романс новейшего изобретения» (на с. 43).

Отзвуки этих строчек («Ах, иной у неба...») находятся в одном раннем стихотворении Сологуба, «Подражание Некрасову» (февраль 1878):

Тяжко мне, как нищий просит хлеба,
Я любви, любви прошу у неба.
Но напрасно я ее прошу:
Я души живой вокруг не вижу.
Я надеждою отча<я>нья живу,
В ожиданьи всех я ненавижу.
Я, взывая <так!> к русскому народу:
Оживи меня скорей,
Окуни меня в живую воду,
В сердце тихий мир навеи²³.

Оригинал Некрасова также начинается со строки про нищего и хлеб:

Черный день! Как нищий просит хлеба,
Смерти, смерти я прошу у неба,
Я прошу ее у докторов,
У друзей, врагов и цензоров,
Я взываю к русскому народу:
Коли можешь, выручай!
Окуни меня в живую воду
Или мертвой в меру дай.

Сатирические стихи «Ах, иной у неба...» продолжают тему «отцов и детей», начатую цитатой из Шумахера²⁴. В этом четверостишии сравниваются те, кто просит минимум от жизни, и те, кто пре-

²³ См.: Новые материалы из поэтического архива Федора Сологуба: Первая рабочая тетрадь. Неизвестные стихотворения 1877–1890 гг. / Публ. М.М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 годы. СПб., 2011. С. 446.

²⁴ О литературных интересах и диапазоне чтения Сологуба см.: Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1979. С. 35; Павлова М.М. В поисках Ариадны. Раннее творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1877–1892 / Изд. подготовила М.М. Павлова. СПб.: Наука, 2012. С. 960–963.

тендует на большее. По иронии судьбы в то время как Чернецов считает, что он не просит многого (всего три рубля), он и родители Кати – трижды просят у Михаила денег. Кроме того, Рогачевы мечтают выдать дочь за капиталиста Сухова, чтобы расплатиться со своими долгами. Тема четверостишия звучит и во втором действии, когда Катя рассказывает Михаилу, что выходит замуж за Сухова. Сначала он думает, что она, как и ее родители, стремится к материальному благополучию и готова пожертвовать ради этого своими и его чувствами («...ее подпоили и обольстили хорошим обедом!», 265). Однако Катя отстаивает свои идеалы и остается им верной.

К концу первого действия на сцене одновременно появляются все действующие лица. Сухов собирается в командировку и спрашивает у Кати, что ей привезти. После короткого молчания она «быстро и невесело» просит его привезти ей «очень веселую книжку <...>, которую можно дать даже умирающему, чтобы он смеялся» (248). Сухов молчит, а Чернецов, «вполголоса», читает четыре строки из стихотворения Г.Н. Жулева «Уличная флора (Ботаническая рапсодия)»:

– Вынимает новое
Он серебро,
Но она суровое
Делает лицо (248)²⁵.

Это стихотворение пользовалось широкой известностью (текст неоднократно переиздавался), по наблюдению Амфитеатрова, оно «вошло в песенники и в уличный оборот»²⁶. Сологуб, вероятно, почерпнул его из книги «Наши юмористы за 100 лет». Составители сборника описывают это стихотворение как пример «стихов, и карикатур так сказать вечной юмористики и на злобы дня». Сологуб использует текст в том же духе. Сухов пытается купить благосклонность Кати, но она «смотрит на Сухова, угрюмо хмуря брови» (248). В стихотворении Жулева офицер ухаживает за швейкой, и та в конечном итоге принимает его дорогие подарки. Вскоре она находит

²⁵ Стихотворение «Уличная флора» впервые опубликовано: Искра. 1862. № 19. С. 275 (подпись: *Скорбный поэт*); неоднократно перепечатывалось, см., например: Забытый смех: «Поморная муза». Т. 1: Беранжеровцы / Сост. А. Амфитеатров. М.: Московское книгоиздательство, 1917. С. 241–242. В библиотеке Сологуба имелась книга Г.Н. Жулева «Ба! знакомые все лица!!!: Рифмы дебютанта (Скорбного поэта)» (СПб., 1871); стихотворение «Уличная флора» в издание не вошло.

²⁶ Поэты «Искры» / Под ред. И.Г. Ямпольского. Л.: Издательство писателей, 1933. С. 728 (стихотворение «Уличная флора»: С. 494–495).

себе другого любовника, который намного богаче (и старше), чем ее офицер. Однако старый любовник умирает, и, как описывает автор, бывшая швейка вновь бредет по Невскому проспекту: она снова бедна, постарела, потеряла свою красоту – как и надежду на будущее.

Цитата из Жулева служит намеком на отношения между Катей и Суховым. Чернецову не нравится Сухов, потому что его цели – карьера и накопление богатства. Кроме того, он знает, что Катя влюблена в Михаила и презирает Сухова, который пытается купить любовь материальными благами. Выражение лица Кати напоминает ему о «суровом лице», но ее просьба о забавной книге показывает, что, в отличие от героини Жулева, ее чувства нельзя купить.

Чернецов цитирует, по сути, бульварные куплеты, выражая свое отношение к поведению Сухова, и тем самым раскрывает аудитории его низкие мотивы. Сухов, однако, не подозревая о том, спрашивает: являются ли эти его «стишки собственного сочинения?» (249). Чернецов добавляет:

Искать по старым книжкам
Веселеньких стишков.
Из папки ребятишкам
Вырезывать коньков,
Плясать, да так, чтоб скука
Бежала с чердака, –
Ой ли, вот вся наука
Бедняги чудака (249).

Строки взяты из четвертой строфы стихотворения «Бедный чудака» Пьер-Жана Беранже в переводе Василия Курочкина²⁷. Беранже был очень популярен в России в это время, переводы из него регулярно появлялись в различных изданиях. В библиотеке Сологуба имелись 3-й и 4-й тома из «Полного собрания песен» Беранже (1905), оба – с дарственной надписью переводчика – А.А. Коринфского (*Штаталина*, 445). Это «полное» собрание не включало тем не менее «Бедного чудака»²⁸.

²⁷ Впервые: Русский вестник. 1857. Кн. 1: Июль. С. 175–176, под заглавием «Бедняга-чудака. Из Беранже»; в «Собрании стихотворений» Курочкина (СПб., 1869) под заглавием «Бедный чудака» (С. 125–127).

²⁸ В «Полное собрание песен в 4 т.» вошли семь переводов Курочкина. Известен сборник под названием «Песни Беранже 1810–1816. За исключением переведенных

Сологуб знал публикации переводов из Беранже. Одно из его ранних стихотворений – «Песни» (5 февраля 1879) – содержит точные цитаты из поэмы «Волшебная лютня» в переводе Курочкина, в апреле того же года Сологуб переработал те же строки в своем стихотворении «Поэту»²⁹. Спустя более 40 лет он упомянул Беранже в романе «Заклинательница змей»: «Помните, у Беранже говорится»; после цитаты приведен парафраз из стихотворения Беранже «Счастливая чета»: «– Комиссар, комиссар! Бьет Колен свою Колету! – Комиссара не зови, Ничего такого нету: Ссора – вестница любви!» (Пг., 1921. С. 110). Корней Чуковский сообщает в своем дневнике, что в сентябре 1925 года Сологуб выразил желание перевести Беранже, но выяснилось: «1) у него нет издателя, 2) у него нет оригинала»³⁰. В 1926 году Сологуб, действительно, предлагал Государственному издательству сборник стихов Беранже в своем переводе, но этот проект так и не был реализован³¹.

В пьесе Сологуб поменял порядок первых четырех строк Беранже; в оригинале:

Из папки ребятишкам
Вырезать коньков,
Искать по старым книжкам
Веселеньких стишков...

Перемещение строки «Искать по старым книжкам» в начало цитаты приобретает смысл в контексте пьесы. Чернецов только что сказал Сухову, что он не пишет стихов, и поэтому автор выводит на передний план две строки, которые объясняют, что он делает: ищет

В. Курочкиным и др.» (Киев: Типография К.Н. Милевского, 1874). Возможно, «Полное собрание песен Беранже» 1905 года не включало многих произведений, переведенных Курочкиным.

²⁹ См. примечания М.М. Павловой в кн.: *Сологуб Федор*. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1877–1892. С. 1028, 1030. Опубликованы переводы Сологуба двух стихотворений Беранже «Песнь труда» и «Узник», см.: *Стрельникова А.Б., Филичева В.В.* Библиография художественных переводов, выполненных Ф. Сологубом. Незданные и несобранные поэтические переводы // Федор Сологуб: Разыскания и материалы / Под ред. М.М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 710–732 (переводы из Беранже: с. 665–668).

³⁰ *Чуковский К.* Дневник: В 3 т. Т. 2: 1922–1935. М.: Прозаик, 2012. С. 246.

³¹ Иванов-Разумник в переписке с Федором Сологубом и Анастасией Чеботаревской (1910–1927) / Вступ. статья, публ. и коммент. А.В. Лаврова // Федор Сологуб: Разыскания и материалы / Под ред. М.М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 502.

стихи в старых книгах. С этой цитатой Чернецов утвердился в качестве «чудака» – титульного персонажа стихотворения Беранже. В поэме описывается пожилой человек, единственной целью в жизни которого является «всю жизнь прожить не плача, хоть жизнь куда горька». Он живет, сокрывшись от жизни, имеет только то малое, что предназначено для личного счастья, в том числе чтение «веселеньких стишков». Стихотворение заканчивается обращением к бедным и богатым: желание чужого богатства или слишком усердный труд не дадут вам счастливой жизни, но если «хотите, чтоб жизнь была легка <...> берите пример с Бедняги-чудака». Чернецов цитирует Беранже вскоре после того, как Катя просит Сухова привезти ей «очень веселую книжку», и он произносит «и эти стихи таким унылым басом, что все улыбаются» (249). Сухов не узнает источник цитаты и не понимает содержащиеся в тексте советы тем, кто ищет богатства, – счастье лежит в другом месте. Тем не менее он иронически соглашается и говорит: «Веселенькие стихи, правда!»

Все герои покидают сцену – за исключением Михаила и его отца, который произносит вслед уходящей Кате последнюю строфу «Испанского романса новейшего изобретения»:

И она, надев мантилью,
Затворила свой балкон;
Закурив свою мантилью,
Спать уходит нежный дон (250).

Стихотворение впервые было напечатано в журнале «Развлечение» в 1859 году. Сологуб, по-видимому, познакомился с ним все в том же сборнике «Наши юмористы за 100 лет»³². Стихотворение содержит жанровую сцену: действие происходит ночью в Мадриде, мужчины, несущие мандолины или гитары, спешат на свидания с любимыми женщинами. Алманзор поет «сладкозвучный милый вздор» и бежит к донье Кларе. Она в своей комнате плачет, но потом, услышав его гитару, открывает дверь на балкон:

– Вы один? – она спросила.
– Я один! – он отвечал.
– Так до завтра, друг мой милый

³² Стихотворение «Испанский романс новейшего изобретения» напечатано анонимно в журнале «Развлечение» (1859. Т. 2. № 39–40. С. 173). Перепечатано в сборнике «Наши юмористы за 100 лет» (С. 20).

– Ах, до завтра! – он сказал.

Эти четыре строки являются предпоследней строфой в «Испанском романсе» и расположены перед процитированной Чернецовым строфой. Стихотворение высмеивает платонические чувства испанских влюбленных, горящих страстью, которые вместо романтического свидания спокойно прощаются. Чернецов намекает на Михаила – разочарованного Дона и Катю – донью Клару. После свидания с Катей Михаил спокойно отправляется спать домой. Цитируя это стихотворение, Сологуб показывает, как родители Кати и Михаила воспринимают их отношения, – они не осознают силу их любви.

Первые девять стихотворных реплик в «Заложниках жизни» произносит Чернецов, следующие пять поют или читают Катя и Лилит; последние две вновь декламирует Чернецов. Отрывки из стихотворений, которые цитирует герой, по содержанию и стилистике прямо противоположны стихам, которые читают Катя и Лилит. Его стихотворные реплики завершают весь поэтический текст драмы.

В третьем действии «Заложников жизни» показаны события, происходящие с героями по прошествии восьми лет. Михаил стал известным инженером и недавно завершил строительство собственного дома. Михаил и Чернецов обсуждают жизнь, а находящаяся поблизости Лилит «пляшет медленно и грустно» (278). Михаил произносит слова о том, что жизнь жестока, Чернецов соглашается с ним и добавляет:

Я книгу взял, восстав от сна,
И прочитал я в ней:
«Бывали хуже времена,
А не было подлей». (278)

Это первые строки из поэмы Н.А. Некрасова «Современники» (1875). Часть первая называется «Юбиляры и триумфаторы»³³. В первой части рассказчик отказывается верить в то, что его времена были подлыми, и затем отправляется в ресторан, где подробно описывает церемониальные ужины и людей, которых там чествовали. Сатира Некрасова высмеивает страсть людей поколения 1860–70-х годов организовывать торжественные обеды по незначительным поводам. Этот подтекст важен потому, что Чернецов вышел из той же

³³ Стихотворение «Юбиляры и триумфаторы» впервые опубликовано: Отечественные записки. 1875. № 8. С. 325–340.

среды; он, как другие «отцы» пьесы, скорее всего, принадлежит к поколению 1880-х (как и сам Сологуб). Он говорит много, но его слова пусты и ничего не значат на деле. В Чернецове Сологуб высмеивает своих ровесников. Строки Некрасова подсвечивают авторский замысел драмы: с точки зрения морали не было поколений хуже, чем поколение Чернецова. Михаил и Катя восстают именно против лицемерия «отцов».

Некрасов занимает особое место в творчестве Сологуба; по словам биографа, «любимым его поэтом был Некрасов: он знал его почти всего наизусть и ставил гораздо выше Лермонтова и Пушкина», Сологуб называл Некрасова своим «учителем». Свояченица писателя – О.Н. Черносвитова (урожд. Чеботаревская) объясняла эту любовь демократическим происхождением Сологуба: «Все его симпатии были на стороне угнетенного народа и его защитников. Таким настроением объясняется чрезмерное увлечение будущего символиста стихами Некрасова»³⁴. В 1913 году Сологуб, выражая общее настроение своего литературного поколения, заявил: «Некрасова, которого русская критика считала “прозаическим”, “рассудочным”, мы впервые оценили, полюбили, заставили полюбить. Мы принимаем Некрасова всего, с его формой, с его бесстрашием перед темой. Девиз Некрасова: “все темы – прекрасны” – наш девиз»³⁵. В личной библиотеке Сологуба имелось издание «Стихотворения Н.А. Некрасова. Полное собрание в одном томе» (СПб., 1882) (*Шаталина*, 464), включающее и поэму «Современники» (на с. 354–381).

В юношеские годы Федя Тетерников испытал сильное влияние некрасовской музыки, в его ранней лирике обнаруживаются многочисленные цитаты и заимствования из любимого поэта, ему он посвятил свою первую, оставшуюся незавершенной, поэму «Одиночество». Число прямых отсылок к поэзии Некрасова существенно уменьшается в творчестве зрелого Сологуба, однако взаимодействие с лири-

³⁴ Черносвитова О.Н. Материалы к биографии Федора Сологуба / Вступ. статья, публ. и коммент. М.М. Павловой // Неизданный Федор Сологуб. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 239.

³⁵ Павлова М.М. В поисках Ариадны. Раннее творчество Федора Сологуба // Сологуб Федор. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1877–1892. СПб.: Наука, 2012. С. 957.

кой Некрасова остается для него существенным, приобретает форму переключки с его поэтическими текстами³⁶.

В отличие от более редких стихов, содержащихся в сборнике «Наши юмористы за 100 лет», процитированные в «Заложниках жизни» строки из «Современников» в 1910-е годы выглядели заезженным штампом (см., например, «Триумфаторы» В. Князева)³⁷.

В раннем стихотворении «Восьмидесятники» (1892) Сологуб, обращаясь к своим сверстникам, также вдохновлялся поэмой Некрасова, хотя прямых цитат из «Современников» в этих стихах нет, ср.:

И вышли скромные, смиренные людишки.
Конечно, уж они не будут бунтовать:
Им только бы читать печатные книжки
Да вкусный пирожок казенный смаковать.

В последней части первой сцены третьего действия Михаил объясняет своему отцу, что Катя собирается покинуть Сухова и их двоих детей и вернуться к нему. Чернецов не согласен с этими проявлениями новой морали и долго сидит молча. После ухода Михаила он берет Лилит за руку и говорит ей:

– Я скажу тебе всю правду,
Дай лишь на руку взглянуть.
Берегись, тебя твой милый

³⁶ В начале рассказа «Благополучный Иуда» (1910), написанном в том же году, что и «Заложники жизни», Сологуб цитирует окончание некрасовских «Современников»: «Очень обширные, смелые предприятия, начатые Генрихом Зонненбергом, оказывались такой природы и такого свойства, для которых готовится, по выражению некрасовской поэмы о современниках, “в результате миллион или коническая пуля”». В феврале 1914 г. Сологуб пишет Чеботаревской, прося ее приготовить «кое-какие выписочки» к теме «Дульдиня Некрасова», и даже сообщает, где находится нужная книга Некрасова («на полке рядом с печкой») (*Федор Сологуб. Письма к Анастасии Чеботаревской / Вступ. статья, публ. и коммент. А.В. Лаврова // Незданный Федор Сологуб. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 338*). Сологуб цитирует Некрасова и в конце жизни; он приводит три строки из стихотворения «Нерыдай так безумно над ним» (1868) в своей речи по случаю кончины Валерия Брюсова в октябре 1924 года. См.: *Grossman J.D. Fedor Sologub's Speech in Memory of V. Ja. Brjusov // Slavica Hierosolymitana: Slavic Studies of the Hebrew University. 1981. Vol. V–VI. P. 421–424.*

³⁷ Эти строчки были использованы в качестве эпиграфа к поэме «Триумфаторы» Василия Князева в книге «Сатирические песни» (СПб., 1910. С. 30). Книга оказалась в библиотеке Сологуба в мае 1910 года, когда писались «Заложники жизни» (*Шаталина, 499*). Возможно, эпиграф из Некрасова в книге Князева напомнил Сологубу эти четыре строки.

Замышляет обмануть (280).

Приведенные строки пришли из стихотворения Я.П. Полонского «Подойди ко мне, старушка» (1856). Лирическая героиня просит цыганку погадать, и та предсказывает ей обман со стороны возлюбленного. Когда же героиня рассказывает о гадании жениху, тот отвечает: «...я знаю, / Что тебя я погублю, / Оттого что я безумно, / Горячо тебя люблю!»

Лилит знает, что Михаил ее не любит и когда-нибудь Катя вернется к нему. Однако ее любовь отличается от земной любви Кати. В произведениях Сологуба «мечта» любит творческих людей и всегда оказывается рядом с ними. Стихотворение Полонского рассказывает об обычной измене, и, цитируя его, Чернецов демонстрирует, что он знает только традиционную мораль, которая заставляет женщин выходить замуж по расчету, а не по любви. Катя, Михаил, и Лилит были честны друг с другом и не считают предстоящие перемены обманом. Чернецов, как и Рогачевы, потрясен их действиями, но молодое поколение бросает вызов застойной морали и стремится к обретению истинной, честной свободы.

Сологуб мог найти этот текст в первом томе полного собрания стихотворений Я.П. Полонского в пяти томах (СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1896. С. 271), который имелся в его библиотеке (*Шаталина*, 465). Полонский входил в круг поэтов, чьи стихи Сологуб переписывал в свои ранние тетради и кому он подражал в юношеских поэтических опытах.

Он основательно знал классическую и юмористическую поэзию XIX века, ему не составляло труда найти строки, подходящие для характеристики его персонажей. Согласно авторскому замыслу, Чернецов цитирует лишь фрагменты стихотворений, в то время как полные тексты, которые предположительно должен знать образованный читатель/зритель, включают множественные смыслы. В опущенной части стихотворений содержится, как правило, тот подтекст, который нелестно характеризует самого Чернецова, а вместе с ним и поколение интеллигенции 1880-х годов.

В общей сложности Чернецов цитирует в «Заложниках жизни» одиннадцать стихотворений. Другие пять читают Катя (4) и Лилит (1). Разница между поколениями отражается в содержании произносимых персонажами поэтических текстах. Катя и Лилит чаще всего говорят о красоте и свободе, они не только декламируют, но и поют их (Чернецов читает только одно стихотворение, положенное на му-

зыку, – «Жар свалил» Аксакова). Произносимые ими стихи были хорошо известны как романсы, они передаются с серьезными эмоциями³⁸. Чернецов читает «искусственным басом» либо бормочет, читает «вполголоса». Гармония голосов Кати и Лилит резко отличается от его фальшивого голоса, его неловкое поведение заставляет других персонажей смеяться. Женские персонажи выражают настоящие эмоции при чтении текстов, в отличие от неловкого поведения Чернецова.

Первое стихотворение молодого поколения звучит в первом акте: это трудное время для Кати и Михаила, они пытаются найти выход из сложной ситуации. Михаил принес яд и предлагает Кате совершить совместное самоубийство, потому что их родители не разрешают им вступать в брак. Катя, однако, хочет жить и противостоять всем жизненным невзгодам. К концу сцены Михаил убежден в ее аргументах и соглашается с тем, что «будем жить – и победим» (253). Следующая сцена (XXVI) описывает, как Катя плачет и, покачиваясь, напевает такую песню, потому что она знает, насколько трудным будет путь к счастью:

– Если-б, сердце, ты лежало
 На руках моих,
 все качала бы, качала
 Я тебя на них,
 Словно мать дитя родное
 С тихою мольбой, –
 И затихло-б, ретивое,
 Ты передо мной.
 Но в груди моей сокрыто,
 Заперто в тюрьму,
 Ты доступно, ты открыто
 Одному ему (253).

Строки взяты из «Жалобы девы» шведского поэта Йохана Людвигу Рунеберга, переведенной Николаем Васильевичем Бергом³⁹. В библиотеке Сологуба имелись четыре книги Берга (*Шаталина*, 512),

³⁸ До 1910 года были известны три романа на слова Аксакова, четыре на «Жалобу девы» Берга, восемнадцать на «Острою секирой» А.К. Толстого; см.: Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года). Справочник / Сост. Г.К. Иванов. Вып. 1. М.: Издательство Музыка, 1966. С. 33, 68, 346.

³⁹ Впервые перевод Н.В. Берга опубликован: Москвитянин. 1845. № 1. С. 30–31; перепеч.: Переводы и подражания Н.В. Берга. СПб.: Изд. Н.В. Гербеля, 1860. С. 191.

однако ни одна из них не содержала указанного текста. Вероятно, Сологуб был знаком с «Жалобой девы» в ее музыкальном исполнении – до 1910 года на текст этого стихотворения было написано четыре романса, среди них наиболее популярным был романс на музыку Петра Булахова⁴⁰.

Тексты, позаимствованные из книг, имевшихся в личной библиотеке, Сологуб передал в пьесе без изменений (за исключением редких пунктуационных различий). В данном случае писатель мог полагаться на свою музыкальную память. Незначительные различия с оригиналом в тексте песни, которую поет Катя, скорее говорят о том, что Сологуб не видел опубликованный текст. Приводим оригинал, в тексте выделены различия оригинала и варианта Сологуба:

Если б, сердце, ты лежало
На руках моих –
все качала-бы, качала
Я тебя на них,
Будто мать дитя родное
С тихой мольбой –
И заснуло-б, ретивое,
Ты передо мной!
И теперь, в груди сокрыто,
Заперто в тюрьму,
Ты доступно, ты открыто
Одному ему.

Работая над этим фрагментом, Сологуб сохранил размер и смысл стихотворения. Сам факт, что писатель использует этот текст как песню, свидетельствует в пользу того, что он опирался на романс, а не на печатный текст. Этот фрагмент является первым поэтическим текстом, который в «Заложниках жизни» произносится не Чернецовым. Он длиннее его текстов (занимает целую сцену), Катя поет песню серьезно и эмоционально. Как и героиня песни Рунеберга, она одинока и грустна, и, независимо от требований общества, она всегда будет любить своего первого избранника. Катя не допевает пес-

⁴⁰ Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года). Справочник. Вып. 1. М.: Издательство «Музыка», 1966. С. 68. Ноты к версии Булахова опубл. в: *Булахов П.* Избранные песни и романсы [Ноты]: в сопровожд. фп. / Сост., ред. М. Иорданский. М.: Гос. музыкальное издательство, 1962. С. 23.

ню до конца, потому что последние слова не соответствуют ее настроению и намерениям:

Но не видит он печали...
 Как же с этим быть?
 Позабить его?.... Едва ли
 Можно позабыть.
 Мчатся годы – грусть все та же,
 Те же все мечты!...
 Сердце, сердце! да когда же
 Здесь умолкнешь ты?

Катя тоже в грусти и горести, но не оттого, что Михаил покинул ее; он ее еще любит, и она не хочет его забыть, в отличие от героини Берга. Кате грустно, потому что она ищет способ воссоединиться с Михаилом. Она знает, что, в конце концов, будет вместе с ним.

Сологуб обращается к тексту этого романа и в романе «Слаще яда» (1912). Героиня романа Шаня из мещанской семьи влюблена в дворянина Женю. В первой части романа она одиноко и «заунывно напевала» «Жалобу девы». Женя подслушивает ее, хвалит ее пение, но не хочет, чтобы она пела «эту пошлость»⁴¹. Во второй части романа Шаня вновь поет этот романс, и поет на целую строфу больше, чем Катя. Эта дополнительная строфа имеет смысл в контексте романа, так как Шаня борется со своей безответной любовью к Жене и хочет оставить его. Пение является частью личности Шани (после исполнения «Жалобы девы» она «спела еще несколько “городских романсов”»)⁴². Катя и Шаня имеют много общего: они полны жизни, энергии и любви к своим избранникам, несмотря на внешние препятствия. Основное различие между произведениями – в описании мужского персонажа: Михаил борется с условностями общества и достигает поставленных целей, а Женя оказывается слабым и неспособным преодолеть ожидания общества и не может любить Шаню.

Когда Катя заканчивает песню, Лилит садится к ее ногам и тихо поет:

– Острою секирой ранена береза,
 По коре сребристой покатались слезы.
 Ты не плачь, береза, бедная, не сетуй,
 Рана не смертельна, вылечишься к лету,

⁴¹ Сологуб Федор. Собр. соч.: В 20 т. СПб.: Сирин, 1913–1914. Т. 15. С. 68.

⁴² Там же. Т. 16. С. 88.

Будешь красоваться, листьями убрана, –
Лишь больное сердце не залечит раны (254).

Здесь звучит стихотворение А.К. Толстого 1856 года. Неудивительно, что Лилит напевает Кате именно «Острою секирою...», поскольку этот романс стал одним из популярнейших⁴³.

Романс звучит как аллегория: Катя – раненая береза, и Лилит уговаривает ее не плакать, уверяя, что рана заживет вскоре. Исполняя романс, Лилит, однако, понимает, что сердце Кати не заживет; раненому, но вечно любящему сердцу нужно утешение.

События второго действия происходят через четыре с половиной года. Катя все еще живет с родителями, они торопят ее скорее выйти замуж за Сухова. Катя повзрослела. Она стоит посреди комнаты, в ее руках «красиво переплетенная книга, – собрание стихотворений Зинаиды Гиппиус» (255). Она произносит название – «Любовь – одна», и потом читает все стихотворение (а не фрагмент, как обычно делал Чернецов), и это самый большой поэтический текст в пьесе. Сологуб передает его без разделения на строфы, как в оригинале:

Единый раз вскипает пеной,
И рассыпается волна.
Не может сердце жить изменой,
Измены нет – любовь одна.
Мы негодуем, иль играем,
Иль лжем, – но в сердце тишина,
Мы никогда не изменяем:
Душа одна, – любовь одна.
Однообразно и пустынно,
Однообразием сильна,
Проходит жизнь... И в жизни длинной
Любовь одна, всегда одна.
Лишь в неизменном – бесконечность,
Лишь в постоянном – глубина.
И дальше путь, и ближе вечность,
И все ясней: любовь одна.

⁴³ У Сологуба имелось Полное собрание сочинений гр. А.К. Толстого в десяти томах (СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1907) (*Шаталина*, 468). Приведенный текст находится в первом томе (С. 378). По крайней мере, 18 романсов на стихотворение Толстого было сочинено до 1910 г., см.: Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года). С. 68. Самая популярная версия написана Александром Гречаниновым; ноты: [http://www.notarhiv.ru/ruskomp/grechaninov/noti/1%20\(31\).pdf](http://www.notarhiv.ru/ruskomp/grechaninov/noti/1%20(31).pdf)

Любви мы платим нашей кровью,
 Но верная душа верна,
 И любим мы одной любовью...
 Любовь одна, как смерть одна (255–256)⁴⁴.

«Любовь – одна» – ключевое стихотворение в пьесе; это единственный случай, когда название и автор раскрыты. Это единственное стихотворение, которое цитируется не один раз: в «Заложниках жизни» Катя читает его пять раз. Во втором действии, после того как мать критикует ее за смех над Суховым, Катя повторяет первые четыре строки:

Единый раз вскипает пеной,
 И разбивается волна.
 Не может сердце жить изменой,
 Измены нет – любовь одна (259).

Слова Гиппиус «приводят Рогачеву в нервное настроение» (259), она подозревает, что Катя снова встречается с Михаилом, что выгодное замужество расстроится. Вскоре после этого Катя, танцуя, напевает первые две строки (261)⁴⁵. Затем она повторяет первые четыре строки «со слезами на глазах» в тот момент, когда решается на брак с Суховым (265), в последний раз она цитирует те же строки Гиппиус в конце второго действия, когда выходит замуж за Сухова (277)⁴⁶.

Имеющееся разночтение в тексте цитируемого стихотворения – вторая строка («И рассыпается волна» / «И разбивается волна») – заставляет предположить, что Сологуб использовал два разных источника. Первый раз Катя читает стихотворение по тексту Собрания стихов Гиппиус 1904 года (М.: Скорпион. С. 33–34). Затем каждый раз она цитирует текст в соответствии с первой публикацией стихотворения – в «Северном вестнике» (1896. № 12. С. 158) и в отдельном издании (*Гиппиус З. Зеркала: Вторая книга рассказов*. СПб.: Из-

⁴⁴ Впервые стихотворение З. Гиппиус опубликовано: Северный вестник. 1896. № 12 (Декабрь). С. 158.

⁴⁵ Стихотворение Гиппиус было положено на музыку в 1915 году композитором Львом Яковлевичем Дризо (1880–1935?). См.: «Измены нет – любовь одна!»: Романс для голоса с сопровожд. ф.-п. / Слова З. Гиппиус. Ростов н/Д: Адлер, 1915.

⁴⁶ Катя также цитирует последнюю строку стихотворения («Любовь одна, как смерть одна»), когда Сухов пытается уговорить ее остаться с ним.

дание Н.М. Геренштейна, 1898. С. 291–292). Сологуб имел оба издания с дарственными надписями Гиппиус (*Шаталина*, 440).

Сологуба и Гиппиус связывала многолетняя творческая дружба. Они познакомились в редакции журнала «Северный вестник» в 1895 году и затем многие годы сотрудничали в одних и тех же изданиях и журналах⁴⁷. Гиппиус считала Сологуба первым современным поэтом⁴⁸, ценила его дружбу, он отвечал ей тем же. В библиотеке Сологуба сохранились книги Гиппиус с дружескими дарительными надписями (всего семь, включая две упомянутые), в том числе надпись от октября 1910 г.: «Старинному, неизменному другу Ф.К. Сологубу» (*Шаталина*, 500).

В период работы над драмой в окружении Сологуба было немного литераторов, с кем он имел столь же длительные товарищеские отношения, как с Гиппиус. Сам факт, что он прямо упоминает ее имя в драме и цитирует ее стихотворение, несомненно, не случаен. Писательница была известна своим «сопротивлением традиционному браку» и отказом соответствовать ожиданиям общества в отношении гендерных ролей, «женского поведения» и тому, что женщина имела или не имела права делать⁴⁹. Личный пример Гиппиус как бы являл Кате, стремящейся к свободе, образец борьбы против условностей общества. Открытие поэзии Гиппиус производит в ней радикальную перемену – она уже не плачет, а уверенно смотрит вперед: «...кажется, что раскрываются перед нею неизмеримые дали жизни» (256).

«Любовь – одна» помогает Кате понять ее положение и смысл ее жизни. Прочитав стихотворение Гиппиус, она решает, что может выйти замуж за Сухова, любя Михаила, потому что «измены нет –

⁴⁷ Павлова М.М. Писатель-Инспектор. Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. С. 111.

⁴⁸ О том, что Гиппиус очень ценила Сологуба, свидетельствует тот факт, что в свою антологию «лучших современных стихотворений» она включила больше стихов Сологуба, чем произведений всех других поэтов-символистов и современных авторов, – 11, т. е. на одно больше, чем стихотворений Блока, и на четыре, чем стихотворений Белого; см.: Павлова М.М. Проект антологии русской поэзии Федора Сологуба // От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н.А. Богомолова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 362–363.

⁴⁹ См.: *Presto J. Beyond the Flesh: Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex.* Madison: University of Wisconsin Press, 2008. P. 136. Более подробное описание личного житнетворчества Гиппиус см.: *Presto J. Op. cit. и Matich O. Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle.* Madison: University of Wisconsin Press, 2005.

любовь одна». Повторяя стихи многократно, она находит в них оправдание своего выбора.

Она не скрывает своих намерений оставить Сухова и детей ради Михаила, когда тот станет «сильным», несмотря на осуждение родителей, которые судят ее с позиции буржуазной морали. Одна из целей Михаила и Кати – выход за пределы буржуазной морали, создание иного мира, основанного на честности и любви. В данном контексте стихотворение Гиппиус и ее личный пример служат для Кати источником вдохновения для этого смелого шага⁵⁰.

Во втором действии Михаил и Катя вновь обсуждают свое будущее. Он хочет, чтобы она жила вместе с ним, но она отказывается, так как он еще не закончил свое образование и не понял своего будущего пути. Катя думает, что женитьба будет только тащить их в мирскую жизнь, в «быт», помешает достичь поставленных целей. Он хочет жениться прямо сейчас, но она боится, что «все мечты <...> поблекнут под пылью мелких ссор» и что ее смех станет «хриплым, простуженным кашлем» (265). Не будучи в состоянии заставить его понять ее точку зрения, она подходит к фортепьяно и поет:

– Навеки твоя Перикола,
Но больше страдать не могу (265).

Это слова из либретто оперетты Жака Оффенбаха «La Périchole» (1868), известной по-русски как «Птички певчие» или «Перикола». Уличные исполнители – Перикола и Пикилло влюблены друг в друга, но они слишком бедны, у них нет денег даже на еду. Дон Андрей де Рибейро, губернатор города Лима в Перу, видит красивую Периколу и влюбляется в нее. Он предлагает ей стать фрейлиной (а по сути, любовницей), и она соглашается, соблазнившись предложениями будущих балов и вкусных ужинов. Фрейлины должны быть замужними, поэтому они ищут для нее мужа и находят Пикилло, который, будучи нетрезвым, соглашается жениться на неизвестной женщине (Перикола скрыта под вуалью). Он отшвыривает ее, когда узнает, кто она, и его сажают в тюрьму. Она приходит к нему туда, говорит, что всегда любила только его, и, когда Дон входит, они запирают его и убегают.

Строки, цитируемые Катей, взяты из «Письма Периколы» (La Lettre de la Périchole), акт 1, часть 7. Перикола пишет письмо Пикил-

⁵⁰ К стихотворению Гиппиус, очевидно, восходит название сборника Сологуба «Одна любовь» (1921).

ло, объясняет, что ее страдания, в данном случае голод, являются причиной того, что она согласилась стать любовницей донна Андрея. Михаил, который давно знает об интересе Сухова к Кате, предполагает, что Катя уходит по той же причине, что и Перикола, и восклицает: «Какие циничные слова! Певичка бросает своего милого, потому что ее подпоили и обольстили хорошим обедом!» (265). Михаил знает сюжет оперетты Оффенбаха достаточно хорошо и не расстраивается, однако не знает других подтекстов. Во-первых, Катя уже прочитала стихотворение Гиппиус «Любовь – одна» и решила, что она может выйти замуж за нелюбимого, оставаясь полностью верной Михаилу. Во-вторых, она помнит счастливый конец оперетты, когда решаются все проблемы: Перикола и Пикилло воссоединяются, они помилованы доном Андреем, который также позволяет им сохранить титулы и богатство.

Возможно, Сологуб был знаком с разными вариантами либретто; в сокращенном варианте Перикола поет:

Прости же... я с мыслью тяжелой
Одно лишь могу передать,
Что любит тебя Перикола,
Но больше не в силах страдать!⁵¹

В полной версии либретто ее строки звучат так:

Хоть страсть я в себе поборол,
Ты все-таки верь, я не лгу –
Я вечно твоя Перикола,
Но больше страдать не могу!⁵²

Сологуб, вероятно, записал песню Периколы по памяти, что объясняет незначительное разночтение в цитате, приведенной в пьесе, с существующими вариантами текста. Оперетта пользовалась популярностью, премьера «Птичек певчих» состоялась в 1869 году в Александринском театре в Санкт-Петербурге и была исполнена там

⁵¹ Буфф. 18 либретто известнейших оперетт: Ж. Оффенбаха, Ш. Лекока, И. Страсса, М.Л. Вассера, Эрве, Массе, и др. СПб.: Типография Р. Голике, 1876 («Птички певчие». С. 298).

⁵² Птички певчие (Перикола). *La Pêrichole*. Комическая опера в трех действиях. Слова В. Крылова. Музыка Ж. Оффенбаха. СПб.; М.: Василий Бесель и Ко, 1905. С. 48–49. В либретто В. Крылова имя и должность вице-короля Перу Андре де Рибейра русифицированы.

95 раз⁵³. Кроме того, регулярно издавались ноты музыки Оффенбаха. В 1909 году, например, вышли четыре издания с ариями из «Птичек певчих», в том числе два издания «Письма Перикола», одно тиражом 5000 экземпляров⁵⁴. Оперы-буфф Оффенбаха сделались популярными в 1860–1870-е годы, когда Россию захлестнула волна «опереттомании»⁵⁵. С.А. Бердяев вспоминал, что «оперетки» Оффенбаха «пользовались громадным успехом во всем цивилизованном мире в качестве политических стрел, наносивших чувствительные моральные раны режиму Наполеона III»⁵⁶. К началу работы над «Заложниками жизни» на русской сцене ставились и другие оперы композитора и даже пародировались в театрах⁵⁷.

Музыка Оффенбаха и его оперетты стали знаком литературно-художественной жизни конца XIX – начала XX века. Приехав в Санкт-Петербург, Сологуб часто посещал «Пятницы» Константина Случевского. Владимир Барятинский, поэт и участник «пятниц», вспоминал, что «досужие юмористы» называли эти встречи петербургских поэтов «Сборища птичек певчих»⁵⁸. Федор Фидлер так передавал свое впечатление от костюмированного бала в доме Сологуба 3 января 1911 года: «...истинного веселья – несмотря на самые

⁵³ Петровская И.Ф., Сомина В.В. Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года. Обзорение-путеводитель. СПб.: РИИИ, 1994. С. 149.

⁵⁴ См.: Куплеты трех сестер: «Мы служим ловко и проворно». Переложение для одного голоса. Из комической оперы в 3-х действиях «Птички певчие» (Перикола). Слова В. Крылова. Музыка Ж. Оффенбаха. СПб.: Тип. В. Весселя и Ко, 1909. 7 с. 300 экз.; *Оффенбах Ж.* Птички певчие (Перикола). Слова В. Крылова. СПб.: Тип. В. Весселя и Ко, 1909. 5 с. 200 экз.; *Оффенбах Ж.* Письмо Перикола. Слова В. Крылова. СПб.: Тип. В. Весселя и Ко, 1909. 5 с. 200 экз.; *Оффенбах Ж.* Птички певчие (Перикола). Ария: Письмо Перикола. М.: Изд. С. М. Ямбор, 1909. 3 с. 5000 экз.

⁵⁵ Майков А.Н. Письма / Публ. И.Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л.: Наука, 1980. С. 184.

⁵⁶ Рыбаков М.А. О Сергее Александровиче Бердяеве // Лица: Биографический альманах. М.: Феникс, 1993. Вып. 3. С. 106–107. Английский критик Харри Пэк критиковал «моральное и общественное декадентство» оперетт Оффенбаха, см.: *Di Quenoу P.* Stage Fright: Politics and the Performing Arts in Late Imperial Russia. University Park: Pennsylvania State University Press, 2009. P. 53.

⁵⁷ «Сказки Гофмана» Оффенбаха были поставлены в Маринском театре в 1906 году, «Прекрасная Елена» в Театре Буфф и Кривом Зеркале в 1909 году. Подробнее о постановках и пародиях, см.: Янковский М.О. Опереточный театр. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Кн. 3: Зрелищные искусства. Музыка. М.: Наука, 1977. С. 383, 390–391.

⁵⁸ Барятинский В.В. «Пятницы Полонского» и «Пятницы Случевского». Из серии «Догоревшие огни» // Воспоминания о Серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. Вадим Крейд. М.: Республика, 1993. С. 297.

резкие мелодии Оффенбаха и Штрауса, которые я играл, – так и не получилось»⁵⁹. Сологуб также упоминает Оффенбаха в своей пьесе 1914 года «Любовь над безднами», где Биржевик говорит: «Признаю только классическое искусство. Ну и Оффенбаха»⁶⁰.

Сологуб цитирует это же место из «Птичек певчих» в романе «Заклинательница змей» (1921), но в другом контексте. Герой – Николай Иванович, поющий голосом, который «фальшив, резок, оскорбителен» (чем напоминает Чернецова при чтении стихов), поет две строки из арии Гремина из «Евгения Онегина» П.И. Чайковского:

Любви все возрасты покорны,
Ее порывы благотворны! (230)⁶¹.

Его «гнусное пение» направлено против матери и ее отношений с Абакумовым. После пения двух фраз арии он переключается на «Птичек певчих»:

Я – вечно твоя Перикола,
Но больше страдать не могу (231).

В данном случае Сологуб использует точный перевод В. Крылова, а не парафраз строчек, как в «Заложниках жизни». Вместо нежного голоса Кати, поющей о любви к Михаилу, Николай, который высмеивает свою мать и ее любовный адюльтер, поет «резким фальцетом... дурашливо, неверно, и фальшиво» (231). В «Заклинательнице змей» Сологуб помещает цитату в совершенно другой контекст. Вслед за «Периколой» Николай «заревел из Вампуки, все громче и громче: Бежим, спешим! Спешим, бежим! Спешим, спе-

⁵⁹ Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: Характеры и суждения / Изд. подготовил К. Азадовский. М.: НЛО, 2008. С. 549.

⁶⁰ «Любовь над безднами» впервые опубликована в: Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 22. СПб., 1914. С. 155–224. См.: Сологуб Ф. Любовь над безднами // Сологуб Ф. Собрание сочинений в шести томах. Т. 5. Литургия Мне: Мистерии. Драммы. Повести. Рассказы. М.: Интелвак, 2002. С. 326.

⁶¹ В тексте цитируется издание: Сологуб Ф. Собрание сочинений в шести томах. Т. 6. Заклинательница змей. Рассказы. Роман. Статьи, эссе, заметки. Воспоминания современников. М.: Интелвак, 2002. С. 181–394. Роман опубликован в 1921 году. (Пг.: Эпоха), но Сологуб «заканчивает» его в 1914 году (см. об этом в примечаниях к тексту в указанном издании на с. 571).

шим! Бежим, бежим! Людей смешим!» (232)⁶². «Вампука» отсылает к пародийной комической опере «Вампука, принцесса африканская», поставленной в 1909 году⁶³. Само название «Вампука» «становится нарицательным для обозначения той театральной фальши и бессмыслицы, которые укоренились и стали привычными в опере»⁶⁴.

В «Заложниках жизни» Катя, однако, поет свои строки из оперы Оффенбаха с иным смыслом (она устала от страданий, но всегда будет верна любимому), в надежде, что она и Михаил будут вместе, в конце концов, как герои-любовники в «Периколе». В творчестве Сологуба один и тот же текст может получать разное функциональное значение в разных произведениях; в «Заложниках жизни» цитата из Оффенбаха раскрывает напряженное эмоциональное состояние Кати, а в «Заклинательнице змей» – низость Николая и его матери.

Услышав строки из Оффенбаха, Михаил догадывается, что Катя что-то от него скрывает. Со слезами на глазах она повторяет первую строфу полюбившегося стихотворения «Любовь – одна», целует Михаила, а затем подходит к окну, «задумчиво глядит на улицу» и тихо говорит:

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги!
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия! (266)

Чтение прерывается входом Рогачевой, которая ищет свой кошелек. Эта деталь вновь напоминает, что родители Кати ориентированы не на высокое, а на материальное – кошелек, деньги, которых им постоянно не хватает. В очередной раз подчеркивается разница между «отцами», озабоченными хлебом насущным, и детьми-романтиками, думающими о высоком.

⁶² В оригинальном тексте «Вампуки» последняя фраза отсутствует; возможно, Сологуб добавил ее, чтобы подчеркнуть насколько поведение Николая смешно, потому что на самом деле людей смешит он.

⁶³ См.: Волконский М.Н. Вампука. Принцесса африканская. Образцовое либретто для оперы / Русская театральная пародия XIX – начала XX века // Сост. М.Я. Поляков. М.: Искусство, 1976. С. 523–531. Подробнее о постановках и дальнейших отголосках «Вампуки» см.: Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Кн. 3: Зрелищные искусства, музыка. М.: Наука, 1977. С. 198–200, 323, 390.

⁶⁴ Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Кн. 3: Зрелищные искусства, музыка. С. 323.

Тютчев принадлежал к поэтам, оказавшим огромное влияние на русских символистов (в особенности его «О, вещая душа моя...»⁶⁵), в том числе и Сологуба⁶⁶. В библиотеке автора «Заложников жизни» имелся том «Стихотворения Федора Ивановича Тютчева» (М., 1886) (Шаталина, 478)⁶⁷.

Стихотворение Тютчева – своеобразный «эпиграф» к дальнейшему пути Кати. Она ощущает себя «на пороге» «двойного бытия», потому что любит Михаила, но соглашается выйти замуж за Сухова, по крайней мере временно. Лирический герой Тютчева называет свою душу «жилица двух миров», Катя также живет в двух мирах. Один – буржуазный мир ее семьи и Сухова, другой – мир мечты, где она может оставаться верной Михаилу и готовиться к встрече с ним в будущем. Она готова страдать во имя своего идеала, точно так, как душа лирического героя в стихотворении Тютчева: «...готова, как Мария, / К ногам Христа навек прильнуть» (Ан. Чеботаревская использовала эту цитату как краткий синопсис для всей пьесы. Летом 1912 года Сологуб писал Мейерхольду о «Заложниках», не получив от него ответа, она напомнила ему: «...о “двойном бытии” так и не рассказали») ⁶⁸.

«Заложники жизни» являются ярким примером поэтики Сологуба, стремившегося к интеграции «чужого» слова в свой текст. Сологуб привлек широкий спектр стихотворных цитат для создания многослойного подтекста. Атрибуция источников показывает, что в работе над драмой он пользовался в основном подручными изданиями собственной библиотеки либо популярными и общеизвестными текстами. Результатом явилась драма, в которой цитирование и чтение

⁶⁵ Впервые: Русская беседа. 1857. Кн. 2. С. 144.

⁶⁶ См. примечания М.М. Павловой к первому тому и Т.В. Мисникевич ко второму тому (в двух книгах) Полного собрания стихотворений и поэм Федора Сологуба (СПб., 2014).

⁶⁷ В дополнение к идейной «общности» современники обнаруживали в Сологубе и Тютчеве физическое сходство. Так, Марина Цветаева и Владимир Смиренский считали, что Сологуб внешне похож на Тютчева (см.: *Смиренский В.В.* Воспоминания о Федоре Сологубе / Вступ. статья, публ. и коммент. И.С. Тимченко // *Неизданный Федор Сологуб.* М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 400, 416).

⁶⁸ Федор Сологуб и Ан.Н. Чеботаревская. Переписка с В.Э. Мейерхольдом (1906–1927) / Вступ. статья, публ. и коммент. Ю.Е. Галаниной // *Федор Сологуб: Разыскания и материалы* / Под ред. М.М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 333.

поэтических произведений становится самостоятельным сюжетом и важным подтекстом, проясняющим авторский замысел.

Список литературы

1. *Амфитеатров А.* Житейская накипь. СПб.: Общественная польза, 1903. 284 с.
2. *Барятинский В.В.* «Пятницы Полонского» и «Пятницы Случевского». Из серии «Догоревшие огни» // Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. Вадим Крейд. М.: Республика, 1993. С. 295–299.
3. *Волконский М.Н.* Вампука. Принцесса африканская. Образцовое либретто для оперы // Русская театральная пародия XIX – начала XX века / Сост. М.Я. Поляков. М.: Искусство, 1976. С. 523–531.
4. *Галанина Ю.Е.* Вокруг «Заложников жизни» // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие. М.: О.Г.И., 2000. С. 157–175.
5. *Галанина Ю.Е.* Федор Сологуб и Ан.Н. Чеботаревская. Переписка с В.Э. Мейерхольдом (1906–1927) / Вступ. статья, публ. и коммент. Ю.Е. Галаниной // Федор Сологуб: Разыскания и материалы / Под ред. М.М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 238–398.
6. *Дикман М.И.* Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель. 1979. С. 5–74.
7. *Ерофеев В.* На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм) // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов (эссе). Тверь, 1996. С. 119–140.
8. *Келдыш В.А.* О прозе Ф. Сологуба в свете русской классической традиции // Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 149–162.
9. *Иванов Г.К.* Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года). Справочник / Вступ. статья Т.Н. Ливановой. Вып. 1. М.: Издательство Музыка, 1966. 436 с.
10. *Лавров А.В.* Иванов-Разумник в переписке с Федором Сологубом и Анастасией Чеботаревской (1910–1927) / Вступ. статья, публ. и коммент. А.В. Лаврова // Федор Сологуб: Разыскания и материалы / Под ред. М.М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 438–514.

11. *Майков А.Н.* Письма / Публ. И.Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л.: Наука, 1980. С. 163–208.

12. *Мицц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русского символизма // Мицц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 59–96.

13. Наши юмористы за 100 лет в карикатурах, прозе и стихах: обзор русской юмористической литературы и журналистики. СПб.: П.П. Сойкин, 1904. 144 с.

14. *Павлова М.М.* Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Терников. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 510 с.

15. *Павлова М.М.* Новые материалы из поэтического архива Федора Сологуба: Первая рабочая тетрадь. Неизвестные стихотворения 1877–1890 гг. / Публ. М.М. Павловой // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 2009–2010 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 438–539.

16. *Павлова М.М.* В поисках Ариадны. Раннее творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм в трех томах. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1877–1892 / Изд. подготовила М.М. Павлова. СПб.: Наука, 2012. С. 949–1005.

17. *Павлова М.М.* Проект антологии русской поэзии Федора Сологуба // От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н.А. Богомолова / Сост. А.В. Лавров и О.А. Лекманов. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 359–372.

18. *Петровская И.Ф., Сомина В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года. Обзорение-путеводитель. СПб.: РИИИ, 1994. 448 с.

19. *Пильд Л.* Пушкин в «Мелком бесе» Ф. Сологуба // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 2. Тарту, 2000. С. 306–321.

20. *Пильд Л.* Тургенев и отвергнутая сюжетная линия романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Пильд Л. Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. С. 45–55.

21. *Редько А.* «Образцы красоты человеческой» – по Ф. Сологубу (Заложники жизни в литературе и на сцене) // Русское богатство. 1912. № 12. С. 347–364.

22. *Рыбаков М.А.* О Сергее Александровиче Бердяеве // Лица: Биографический альманах. Вып. 3. М.: Феникс, 1993. С. 83–115.

23. *Смиренский В.В.* Воспоминания о Федоре Сологубе / Вступ. статья, публ. и коммент. И.С. Тимченко // Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М.М. Павловой и А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 395–425.

24. *Сологуб Ф.* Заложники жизни. Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Вып. 18. СПб., 1912. С. 7–108.

25. *Сологуб Ф.* Письма к Анастасии Чеботаревской / Вступ. статья, публ. и коммент. А.В. Лаврова // Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М.М. Павловой и А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 303–370.

26. *Сологуб Ф.* Мелкий бес / Изд. подготовила М.М. Павлова. СПб.: Наука, 2004. 890 с.

27. *Сологуб Ф.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 5. Литургия Мне: Мистерии. Драмы. Повести. Рассказы. М.: Интелвак, 2002. 688 с.

28. *Сологуб Ф.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 6. Заклинательница змей. Рассказы. Роман. Статьи, эссе, заметки. Воспоминания современников. М.: Интелвак, 2002. 608 с.

29. *Сологуб, Ф.* Полное собрание стихотворений и поэм. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1877–1892 / Изд. подготовила М.М. Павлова. СПб.: Наука, 2012. 1206 с.

30. *Сологуб Ф.* Полное собрание стихотворений и поэм. Т. 2. Кн. 1: Стихотворения и поэмы 1893–1899 / Изд. подготовила Т.В. Мисникевич. СПб.: Наука, 2014. 990 с.

31. *Сологуб Ф.* Полное собрание стихотворений и поэм. Т. 2. Кн. 2: Стихотворения и поэмы 1900–1913 / Изд. подготовила Т.В. Мисникевич. СПб.: Наука, 2014. 806 с.

32. *Стрельникова А.Б., Филочева В.В.* Библиография художественных переводов, выполненных Ф. Сологубом. Неизданные и несобранные поэтические переводы // Федор Сологуб: Разыскания и материалы / Под ред. М.М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 710–732.

33. *Фидлер Ф.Ф.* Из мира литераторов: Характеры и суждения / Изд. подготовил К. Азадовский. М.: Новое Литературное Обозрение, 2008. 864 с.

34. *Филочева В.В.* Дополнения к описанию библиотеки Ф. Сологуба // Федор Сологуб: Разыскания и материалы / Под ред. М.М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 710–732.

35. *Черносвитова О.Н.* Материалы к биографии Федора Сологуба / Вступ. статья, публ. и коммент. М.М. Павловой // Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М.М. Павловой и А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 221–249.

36. *Чуковский К.* Дневник: В 3 т. Т. 2: 1922–1935. М.: Прозаик, 2012. 656 с.

37. *Шаталина Н.Н.* Библиотека Ф. Сологуба (Материалы к описанию) // Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М.М. Павловой и А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 435–521.

38. *Янковский М.О.* Опереточный театр // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Кн. 3: Зрелищные искусства. Музыка. М.: Наука, 1977. С. 382–391.

39. *Grossman J.D.* Fedor Sologub's Speech in Memory of V.Ja. Brjusov // *Slavica Hierosolymitana: Slavic Studies of the Hebrew University.* 1981. Vol. V–VI. P. 421–424.

40. *Matich O.* Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle. Madison, University of Wisconsin Press, 2005. 340 p.

41. *Merrill J.* Fedor Sologub's Van'ka Kliuchnik i Pazh Zhean: Sources, Structure, and Significance // *Elementa.* 1998. Vol. 4. № 2. P. 157–176.

42. *Merrill J.* Authorial Intent vs. Critical Reaction: Fedor Sologub's Hostages of Life and the Crisis of Russian Symbolism // *Slavic and East European Journal.* 2017. Vol. 61. № 4. P. 754–777.

43. *Presto J.* Beyond the Flesh: Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex. Madison: University of Wisconsin Press, 2008. 334 p.

44. *du Quenoy P.* Stage Fright: Politics and the Performing Arts in Late Imperial Russia. University Park: Pennsylvania State University Press, 2009. 290 p.

45. *Rabinowitz S.* Fedor Sologub and His Nineteenth-Century Russian Antecedents // *Slavic and East European Journal.* 1978. Vol. 22. № 3. P. 324–335.

46. *Weststeijn W.G.* Sologub and the Poetry of the Eighties. Readings in Russian Modernism // *Культура русского модернизма / Сост. Р. Вроон и Дж. Мальмстад.* М.: Наука, 1993. С. 365–377.



Вл. СОЛОВЬЕВ В ГЛАВНОМ РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

М.А. Самарина

Аннотация: Автором сопоставляются фрагменты романа Белого «Петербург» и воспоминаний современников о Вл. Соловьеве, в результате чего делается вывод о последнем как об одном из основных прообразов Сергея Сергеевича Лихутина. Опираясь на тексты книг и лекций Р. Штайнера, автор устанавливает, что состояния, переживаемые Лихутиным во второй половине романа, – это художественный рассказ о том, как происходит развитие тонких тел не заинтересованного в этом человека, как ему открываются высшие миры и какие это имеет для него последствия. Антропософский итог, к которому приводит Белый Лихутина, совпадая с данной Р. Штайнером характеристикой Вл. Соловьеву, становится еще одним аргументом в пользу существования прототипической связи между русским философом и персонажем «Петербурга» и позволяет предположить, что причины двойственности производимого Соловьевым впечатления лежат в его спонтанном проникновении за пределы чувственного мира.

Ключевые слова: Вл. Соловьев, А. Белый, «Петербург», Лихутин, Р. Штайнер, эфирное тело, спонтанное эзотерическое развитие.

Общеизвестно, что Вл. Соловьев на рубеже двух столетий был для Андрея Белого одним из учителей жизни. Впечатляло не только творчество, но и личность Соловьева, значение которой в глазах Белого было так громадно, что во «Второй симфонии» он не счел возможным скрывать философа под вымышленным именем, и мы видим «покойного Вл. Соловьева», который свободно перемещается по Москве, повторяя свои пророчества и оценивая происходящее в городе.

Отголоски стихов Вл. Соловьева о Вечной Женственности, статей о смысле любви и богочеловечестве можно найти в другом этап-

ном для творчества Белого произведении – повести «Серебряный голубь». В «Петербурге» же явно напоминают о философе лишь два имени: Софья и Соловьева, и можно было бы предположить, что увлечение Соловьевым осталось в прошлом, тем более что работа над романом совпала с началом занятий антропософией под руководством Р. Штайнера, в котором Белый обрел нового духовного наставника. Но в написанном немного позже «откровенно антропософском», по определению Л.К. Долгополова¹, «Котике Летаеве» мы снова читаем о Владимире Соловьеве, «ищущем попутчиков к дальним целям», т.е. тех, кто отважится пройти с ним по темному коридору в иной мир, и это значит, что антропософия соловьевству не помеха.

К тому же в письме А. Блоку первого периода антропософского ученичества А. Белый сообщает: «С осени 1911 года Штейнер заговорил изумительнейшие вещи о России, ее будущем, душе народа и Вл. Соловьеве (в России он видит громадное и единственное будущее, Вл. Соловьева считает замечательнейшим человеком второй половины XIX века, монгольскую опасность знает, утверждает, что с 1900 года с землей совершилась громадная перемена и что *закаты с этого года переменились*: если бы это не был Штейнер, можно было бы иногда думать, что, говоря о России, он читал Александра Блока и “2-ую Симфонию”»². И действительно, в лекциях Штайнера встречается несколько упоминаний о Вл. Соловьеве. Основатель антропософии полагает, что, хотя «Соловьев — это личность, основательно разбирающаяся в складе мышления, присущем западно- и средневропейским миропониманиям», не в философии заключается его настоящее значение, «внутреннее существо человека он являет, исходя из иного духа»³.

Итак, для Штайнера, как и для Белого, значение Соловьева не связано с его философией. А поскольку мыслил Соловьев «вполне по-западному» и именно западный образ мыслей критикует автор «Петербурга», можно предположить, что в романе персонаж, наде-

¹ Долгополов Л.К. Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. М.: Советский писатель, 1988. С.80.

² Белый А. и Блок А. Переписка 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. С. 454.

³ Штайнер Р. «Владимир Соловьев — посредник между Западом и Востоком». Статья в еженедельнике «Гетеанум» от 1 января 1922 г. GA 36 // Рудольф Штайнер о России. Из лекций разных лет. СПб.: Издательство «Ключи», 2013. С. 229.

ленный чертами Соловьева, будет далек от философии, а такой среди основных героев лишь один – Сергей Сергеевич Лихутин.

Образ Лихутина, как правило, не привлекает внимания литературоведов, теряясь среди более ярких героев главного романа Белого. В образе подпоручика находят сходство с отчимом Блока Ф.Ф. Кублицким-Пиоттух⁴ и, в связи с помешательством героя, «черты и Поприщина (“Записки сумасшедшего”), и Голядкина (“Двойник”))»⁵. Почти всякий читатель романа, хотя бы немного знакомый с биографией Белого, найдет основания назвать Лихутина карикатурой на А.А. Блока. Все эти замечания справедливы, и у каждого персонажа «Петербурга» несколько прототипов; цель предлагаемой статьи – показать, что основным прообразом Лихутина послужил Владимир Соловьев.

Прежде всего, как намек на Соловьева может быть понята фамилия героя. Во всяком случае, как наиболее вероятный источник ее появления в романе называют адрес, по которому семья Соловьевых жила после смерти Сергея Михайловича: «Пречистенка, дом Лихутина»⁶. Некоторые письма матери написаны философом на этот адрес. В этом доме он серьезно заболел, здесь его навестила Софья Петровна Хитрово, которую в ту пору он считал своей невестой. Жену Лихутина также зовут Софьей Петровной.

У Софьи Петровны Хитрово было лицо восточного типа, с «монгольскими» чертами, и брат мыслителя Михаил Сергеевич сравнивал ее с «розовой августовской астрой»⁷. О более позднем увлечении философа, Софье Михайловне Мартыновой, племянник его пишет так: «В лице Софьи Михайловны было что-то японское. “О, греза милая счастливого японца!” – обращается к ней Соловьев. Вся жизнь кажется ему теперь “японской сказкой”, и он опьянен “ароматом японских роз”»⁸. В романе Белого Софья Петровна Лихутина увлечена всем японским, ее лицо напоминает хризантему, а в минуты волнений краснеет, становясь похожим на пион.

⁴ Пискунова С.И., Пискунов В.М. Комментарии // Андрей Белый. Петербург. М.: Республика. 1994. С. 448.

⁵ Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.: Советский писатель, 1988. С. 247.

⁶ Пискунова С.И., Пискунов В.М. Указ.соч. С. 447.

⁷ Соловьев С.М. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. М.: Республика, 1997. С. 186.

⁸ Там же. С. 282.

Как известно, Соловьев не был счастлив в любви, и это обстоятельство также нашло отражение в судьбе Лихутина. Вследствие разлада с женой Сергей Сергеевич поступает на военную службу.

С.М. Соловьев в «Воспоминаниях» рассказывает о своем прадеде по материнской линии адмирале Владимире Павловиче Романове, в честь которого и был назван второй сын историка. Владимир Павлович крестил внука, и «предания о славных подвигах деда на море, вероятно, способствовали развитию в мальчике раннего героизма и некоторого милитаризма, которому он остался верен до конца жизни»⁹. С.М. Соловьев вспоминает также, как летом 1899 года дядя читал «Разговор о войне», первый из «Трех разговоров»: «Речи генерал произносил с пафосом, в котором выражалась вся его любовь к старым боевым генералам. Соловьев имел много военных друзей, и раз один генерал обиделся на него, когда Соловьев воскликнул: “Как я вам завидую! Я всего больше желал бы быть военным!” Генерал принял это за насмешку, а Соловьев говорил вполне искренно»¹⁰.

По воспоминаниям М.И. Цветаевой, высказывал желание быть офицером, даже солдатом, и Андрей Белый: «Противник, свои, черное, белое – какой покой!»¹¹. Скорее всего, именно «покою» военных, т.е. свойственной этому сословию определенности и однозначности в оценках и поступках, завидовал и Вл. Соловьев. И Лихутин поступает на службу военную, а не другую именно потому, что ему нужна опора, четко прописанные правила насчет того, что делать можно, а чего нельзя: Сергей Сергеевич уже проявил самостоятельность – женился на Софье Петровне вопреки запрету отца и, видимо, слишком страдает от последствий своего поступка (отец его проклял), чтобы совершать новые.

Лихутин, хотя и «имел несчастье защищать от рабочих своей полуротою Николаевский Мост»¹², назван человеком кротким, без склонности к насилию, которая в той или иной степени все же присуща избравшим военное ремесло. Также, думается, был абсолютно неспособен к насилию и Соловьев. Именно поэтому (а не только чтобы сделать персонаж как можно менее героическим) Белый и по-

⁹ Соловьев С.М. Воспоминания. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 61.

¹⁰ Соловьев С.М. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. С. 351.

¹¹ Цветаева М.И. Пленный дух // Воспоминания об А. Белом. М.: Республика, 1995. С. 273.

¹² Текст романа «Петербург» здесь и далее цит. по: Белый А. Петербург. М.: Республика, 1994.

сылает подпоручика Лихутина «заведовать где-то там, провиантами».

Сергей Сергеевич поступает в Гр-горийский Его Величества Короля Сиамского полк. По данным С.И. и В.М. Пискуновых, такого полка в российской армии не существовало¹³. На мой взгляд, в придуманном Белым названии – Гр-горийский – скрыт еще один намек на Вл. Соловьева, среди предков которого называют Григория Сковороду, тем более что это имя упомянуто в Эпиглоге: «...говорят, что в самое последнее время он читал философа Сковороду». «Он» в этом случае не Лихутин, а Николай Аблеухов, но в Эпиглоге последний становится отчасти похожим на Сергея Сергеевича, в частности благодаря таким прежде свойственным Лихутину деталям портрета, как борода и синие очки.

Кстати, именно очками можно объяснить громадное различие впечатления, производимого Соловьевым и Лихутиным. Едва ли не все, оставившие воспоминания о философе, отмечали, что в его яркой внешности особенно впечатляли глаза. Лихутин же глаза и «чудесное этих глаз выраженье» скрывал за очками и оттого не казался гостям жены стоящим внимания. Другие портретные детали Лихутина и Соловьева подобны: оба высокого роста, худые, с длинными руками, оба носят бороду и усы.

Сергей Сергеевич серьезно относится к религии, в его комнатке горит лампадка, и в тот момент, когда потрясенная встречей с домино Софья Петровна врывается к мужу, он заканчивает вечернюю молитву. Вместе с тем Лихутин «не прочь был бы попасть к баронессе на спиритический сеансик», и это еще одна ниточка, связывающая персонаж с Вл. Соловьевым: как известно, в юности он был весьма увлечен спиритизмом, чему есть много свидетельств, в том числе самого философа¹⁴.

Глубокое потрясение, которое переживает Лихутин, узнав о домино, вновь напоминает о Соловьеве, которого, по свидетельству В.Л. Величко, «идея арлекинады <...> преследовала <...> как кош-

¹³ Пискунова С.И., Пискунов В.М. Указ. соч. С. 448.

¹⁴ С.М. Соловьев цитирует письмо Соловьева к народному учителю В.П. Федорову: «Я некоторое время серьезно интересовался спиритизмом и имел случай убедиться в реальности многих из его явлений, но практические занятия этим предметом считаю весьма вредными и нравственно, и физически». – Соловьев С.М. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. С. 87.

мар и причиняла <...> серьезную нравственную боль»¹⁵. В связи с этим негодование Лихутина на «арлекинские ужимки» Аблеухова можно объяснить тем, что Лихутин интуитивно чувствует дьявольщину совершившегося, заключенную в этом поступке угрозу всему существованию мира. Не случайно Сергей Сергеевич «свободы жены стеснять не хотел», но в маскарадах ей бывать запретил.

Вследствие переживаний Лихутин предпринимает попытку самоубийства и оказывается на грани помешательства. Реальную опасность того и другого для Вл. Соловьева также отмечали его современники. «Гениален-то он гениален <...> только как бы он не пустил себе пули в лоб, либо, если религия удержит его от самоубийства, не очутился бы в сумасшедшем доме», — вспоминал А. В. Амфитеатров¹⁶. Сам 26-летний философ писал матери: «...и если я все-таки живу и не отправил себя самопроизвольно на тот свет, то уверяю вас, что главным образом меня от этого удерживает мысль о папа и вас, а то храбрости у меня для этого пассажа довольно»¹⁷.

Глубокая вера в Бога и способность убить себя сочетаются мало, и действительно, многие, в том числе А. Белый, отмечали в Соловьеве двойственность. Сам философ в анкете Т.Л. Сухотиной писал, что «главная черта» его характера «упрямство и уступчивость»¹⁸, т.е. опять-таки констатировал двойственность.

Двойственность производимого Соловьевым впечатления доходила до крайних пределов: «С него можно было бы писать или библейского пророка, или демона; недаром, как он рассказывал, во время его поездки по Египту несколько феллахов, увидав его однажды одиноко расхаживающим среди развалин какого-то древнего храма, приняли его за черта и разбежались с криком: “Шайтан, шайтан!”»¹⁹. По свидетельствам Вл. Соловьева и близких ему людей, его не раз

¹⁵ Величко В.Л. Вл. Соловьев. Жизнь и творения // Вл. Соловьев. Pro et contra. Антология. Т. 1. С. 272.

¹⁶ Амфитеатров А.В. Вл.С. Соловьев (Встречи) // Вл. Соловьев. Pro et contra. Антология. Т. 1. С. 223.

¹⁷ Соловьев В.С. «Неподвижно лишь солнце любви...» / Сост. А.А. Носов. М.: Московский рабочий, 1990. С. 201.

¹⁸ Из альбома признаний Т.Л. Сухотиной // Вл. Соловьев. Pro et contra. Антология. Т. 1. С. 52.

¹⁹ Шатилов Н.И. Из воспоминаний о Соловьеве // Вл. Соловьев. Pro et contra. Антология. Т. 1. С. 123.

принимали за священника, а маленьким детям представлялось, что он бог²⁰.

Так же двойтся и образ Лихутина. С ним ассоциируется Печальный и длинный, Белое домино – образ, в котором преимущественно воплощается в романе светлое начало. И Лихутин же, стремясь предотвратить порученное Аблеухову отцеубийство, становится похож на Медного Всадника – романый символ разрушения и гибели.

Итак, в образе Лихутина обнаруживается множество деталей, сближающих его с В. С. Соловьевым: фамилия, внешность, особенности биографии и производимого впечатления.

Но соответствует ли образ, созданный Белым, антропософской интерпретации личности русского философа и поэта? Чтобы ответить на этот вопрос, прежде всего приведем слова Штайнера о Соловьеве: «...У него было эфирное тело, которое светилось, но его голова, интеллект, хоть Соловьев и был великим философом, не поспел за душой. Велико и прекрасно его мышление, но его сознательная философия не была столь ценной, как то, что он нес в своей душе. Голова этому мешала, и поэтому его оккультное влияние было негармоничным. Когда он умер, и мозг его отделился от эфирного тела, эфирное тело продолжало светиться в эфирном мире, оно освободилось от его мышления, которое на него больше не влияло, и сияло совершенно замечательно»²¹. Таким образом, развитое эфирное тело – одна из главных антропософских характеристик Соловьева, и ею же должен быть наделен Лихутин, если основа его образа действительно соловьевская.

По Штайнеру, начинать подготовку к развитию тонких тел надо с упражнений, направленных на развитие терпения и кротости²². Лихутину эти качества изначально свойственны в высшей степени. Он

²⁰ Так, Д.Н. Цертелев вспоминал: «Дочке моей, когда ей было года два, достаточно было увидеть портрет Соловьева, чтобы потянуться к нему, как к образу, желая приложиться; при этом она с благоговением произносила: “Бог”.

Как ни разуверяли ее жена и няня, что это – не Бог, а папин друг, каждый раз при виде портрета Соловьева неизменно повторялась та же история». – *Цертелев Д.Н.* Из воспоминаний о Владимире Сергеевиче Соловьеве // Соловьев В.С. «Неподвижно лишь солнце любви...». С. 360. См. также письмо В.С. Соловьева матери от 27.01.1886. Там же. С. 202.

²¹ Цитирую по: *Гурвич Е.Б.* Владимир Соловьев и Рудольф Штейнер // Вл. Соловьев. Pro et contra. Антология: В 2 т. Т. 2. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 728.

²² *Штайнер Р.* Как достигнуть познания высших миров. Калуга: Духовное познание, 1993. С. 69–74.

проявляет редкое терпение, до последнего не вмешиваясь в отношения жены с Аبلеуховым. Со стороны кажется, что он совершенно равнодушен к происходящему, но, когда Софья Петровна упрекает его в холодности, он отвечает: «У меня, Сонюшка, есть надежды: может быть, когда-нибудь снова... Ну, не стану, не стану! Но пойми же и ты меня: мое отдаление, хладнокровие, что ли, происходит, так сказать, не от холодности вовсе...». Кроме того, «кроткий» – наиболее частая в романе характеристика Лихутина и его поведения.

Подготовительный этап может быть более или менее долгим, пишет Штайнер, и, хотя толчком к открытию ясновидения могут стать различные события, часто это происходит вследствие потрясения. Потрясением для Лихутина становится известие о домино, которое вызывает в нем многообразные чувства, в том числе гнев, миссию которого Штайнер видел в том, «чтобы поднять человеческое Я к высшим сферам»²³.

Эзотерическое развитие приводит к тому, что «в физическом теле отдельные органы <...> становятся более живыми и независимыми друг от друга». О том, что именно это происходит с Лихутиным, можно судить по его «слишком резвым» жестам, вовсе не подходящим к остальному облику, по не вполне контролируемой речи героя («Сергей Сергеевич Лихутин <...> неожиданно для себя самого громким шепотом зашептал...») и даже по изменении его голоса в фистулу: это знак, «что головной и спинной мозг становятся значительно более независимыми друг от друга»²⁴.

В том, что Лихутин гасит свет, можно видеть выражение неосознанного желания героя активизировать деятельность духовных органов. Как пишет Штайнер, для эзотерического развития необходимо, чтобы «органы чувственных восприятий» были «выключены». Только в таком состоянии «мы познаем природу этих органов как эфирные организации, глубоко проникающие в наше тело»²⁵.

Кроме того, для Лихутина начинает иметь значение ход времени, он, считая часы, минуты, секунды, прямо-таки ощущает обособлен-

²³ Штайнер Р. Метаморфозы душевной жизни. [Электронный ресурс:] <https://profilib.net/chtenie/96694/rudolf-shtayner-metamorfozy-dushevnoy-zhizni-put-vnutrennego-opyta-chast-1-lib.php>

²⁴ Штайнер Р. Значение оккультного развития человека для его физического, астрального, эфирного тел и Я. Лекция первая. [Электронный ресурс:] <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Steiner&go=page&pid=145>

²⁵ Там же. Лекция третья.

ность каждой единицы. Это также можно считать знаком изменений в эфирном теле Лихутина, поскольку, по словам Штайнера, «чем больше изменяется эфирное тело человека под влиянием эзотерического развития, тем в большей степени приобретает человек то, что мы назвали бы “чувство времени”. <...> Части временной последовательности становятся как бы более независимыми одна от другой»²⁶.

По Штайнеру, вследствие «упражнений в медитации и концентрации» «мышление <...> как бы целиком концентрируется в одной точке <...> Тем самым создается *предварительный* центр для потоков эфирного тела. Вначале этот центр располагается <...> в голове»²⁷. Медитацией и концентрацией в случае с Лихутиным можно посчитать непрерывное в течение суток размышление о домино, а знаком образования предварительного (головного) центра эфирного тела – упоминания об «острейшей мозговой работе», которую как отдельную от себя и незнакомую себе ощущает Лихутин. «Со вчерашнего вечера Сергей Сергеич Лихутин ощущал у себя в голове острейшую мозговую боль <...> Тут Сергей Сергеич Лихутин тяжело промычал и качнул головою, ощущая острейшую мозговую работу, неизвестную ему самому». «И Сергею Сергеичу показалось, что он от создания мира заключен в этот мрак с острейшею головою болезнью: самопроизвольным мышлением, автономией мозга помимо терзавшейся личности».

«Когда центр, который расположен в голове, оказывается достаточно укрепленным, – пишет далее Штайнер, – он перемещается вниз, в область гортани»²⁸. Как указание на это можно расценивать сосредоточенность действий Сергея Сергеевича вокруг собственной шеи: сначала «угловато-длинное отражение <...> подойдя вплотную к зеркальной поверхности, ухватило себя за белую тонкую шею», затем Лихутин бреет шею, позже затягивает на ней веревку, пытаясь повеситься, а на другой день ходит с обвязанной шеей, чем привлекает внимание к ней Николая Аблеухова. С этим же центром в области гортани, скорее всего, связаны и странные звуки, которые непроизвольно издает Лихутин: «Наступило тягостное молчание, во время которого слышалось лишь какое-то клокотание у Сергея Сергеевича в груди, отчего он нервно схватился за горло да два раза

²⁶ Там же. Лекция четвертая.

²⁷ Штайнер Р. Как достигнуть познания высших миров. С. 108.

²⁸ Там же.

мотнул головой, точно силясь прочь от себя отклонить неизбежность какого-то ужасного происшествия».

К концу первых суток размышлений о домино Лихутину приходит мысль о существовании других миров: «...может быть <...> зеркальные отражения комнат суть подлинно комнаты; и в тех подлинных комнатах живет семья какого-то заезжего офицера; надо будет закрыть зеркала: неудобно исследовать любопытными взглядами поведение замужнего офицера с молодой женою». Зеркальное отражение как образ иного мира встречается у Белого уже в Симфониях. Этим же образом пользуется и Штайнер, рассказывая, как изменяется мировосприятие человека при выходе за пределы физического мира: «Как если бы в физическом мире мы были окружены со всех сторон зеркалами и могли таким образом рассматривать свой телесный облик, точно так же и в высшем мире собственное душевное существо человека выступает перед ним, как отражение»²⁹.

Этот мир интересует Лихутина, но «твердая плоскость» зеркала остается «непроницаемой для него», и Белый дает понять, что причина тому – убеждение героя в незыблемости законов и правил мира здешнего: «Простодушнейший человек, он разбился о стену: а туда, в зазеркальную глубину, он проникнуть не мог: <Обратите внимание на двоеточие!> он всего-то лишь вслух, при жене, дал свое офицерское честное слово, что к себе добровольно жену он не пустит обратно, если только эта жена без него поедет на бал». И Лихутин, опять же бессознательно стремясь приобщиться к мудрости высших миров, пытается выйти за пределы материального мира, освободившись от физического тела. Однако попытка самоубийства оказывается неудачной по причине «гнилого» потолка, не способного удержать в себе крюк с повисшим на нем телом. Если принять параллели «дом – тело», «дом – голова», не раз проводимые в «Петербурге», то гнилой потолок означает мозговое расстройство. С другой стороны, рассказывая о еженочном путешествии сенатора Аблеухова, о сне над бомбой Николая Аполлоновича, писатель отмечает, что у каждого из них в определенный момент образуется в голове брешь и в нее вылетает сознание. В этом контексте растрескавшийся потолок может быть понят как раскрывшееся темя, т.е. открывшийся проход в иной мир. Таким образом, Лихутину все-таки удастся попасть «в зазеркальную глубину» (на что, кстати, указывает и утренний пейзаж

²⁹ Там же. С. 114.

за окнами квартирки, напоминающий страницы «Котика Летаева», посвященные «стране, где я был до рождения»: те же блески, алмазы, звездочки, мерцание, пульсация и т.п.), но это проникновение, совершенное не вполне правильно, будет иметь для героя неприятные последствия.

Штайнер отмечает, что «чем больше человек развит, тем обширнее вокруг него пространство, в котором заметны эти течения»³⁰ эфирного тела. Заметны они, конечно, для сверхчувственного наблюдения, но и обыкновенный человек, находясь поблизости, ощущает нечто особенное. Когда Софья Петровна чувствует, что «над душой ее вдруг прошлись легчайшие голоса», и «ее сердце наполнилось неожиданным трепетом», и «чей-то образ далекого и вновь возвращенного детства <...> над ней поднимался, поднялся и вот встал за спиной», – все это следствие того, что «за спиной стоял ее муж, Сергей Сергеевич Лихутин, долговязый, печальный и бритый: на нее поднимал голубой кроткий взор».

Таким образом, можно сделать вывод, что в образе Лихутина Белый показывает нам человека, у которого, в силу особенностей характера и вследствие происходящих с ним событий, развивается и полностью оформляется его эфирное тело и которому открывается сверхчувственный мир, что, согласно Штайнеру, произошло и с Вл. Соловьевым.

Остается объяснить поведение Лихутина с Аблеуховым наутро после описанных событий. Лихутин стремится помешать отцеубийству, понимая, что для Николая Аблеухова это будет катастрофой не только в жизненном плане, но и в духовном. Чтобы не допустить этого, он забывает о личной обиде – о домино.

Аблеухов должен быть наказан, т.е. должен пережить тот самый страх насильственной смерти, что по его вине пережил отец, но решение это не может исходить от Лихутина, и в планы Сергея Сергеевича вовсе не входит напугать или тем более убить сенаторского сына. Однако в эпизоде объяснения с Аблеуховым Лихутин напоминает Медного Всадника – темный полюс романа. Понять, почему Лихутин так изображен, – значит найти ответ на вопрос о причинах двойственности Соловьева, как его решал для себя Белый в период создания «Петербург».

³⁰ Штайнер Р. Очерк тайноведения. Ереван: Ной, 1992. С. 237.

Обратимся снова к трудам Р. Штайнера. В книге «Как достигнуть познания высших миров» сказано, что при вступлении человека в эти миры происходит расщепление личности: мышление, чувство и воля становятся самостоятельными, точнее, «разрывается существующая между ними в обычном состоянии связь». Это необходимо, чтобы человек смог сознательно общаться со «сверхчувственными силами и существами». Но, как правило, эти три «основные силы человека <...> развиты неодинаково». В обычной жизни это не является большой проблемой, но, «если соединительные связи будут разрушены прежде, чем <...> сознание <...> достигнет способности <...> установить <...> гармоничное взаимодействие разделенных сил», что иногда случается «при несоблюдении предписаний духовной науки», то наиболее развитая способность может подчинить себе человека. Может сформироваться деспотизм, если преобладает воля, «расплывчатая чувствительность», если преобладает чувство, наконец, «холодное стремление к мудрости», если преобладает мышление. Штайнер замечает также, что «для внешнего наблюдения – а также и для материалистической школьной медицины – образ такого ученика <...> немногим отличается <...> от сумасшедшего или, по крайней мере, тяжелого нервнобольного»³¹.

Этот фрагмент и является ключом к тому, как следует понимать поведение Лихутина с Аблоуховым в последний день повествования. Развитие Лихутина было спонтанным, а потому негармоничным. Наиболее развитым началом в характере Лихутина можно назвать волю: «Кротость кротостью... вплоть до пунктика, до офицерской до чести. Скажет только: “Даю офицерское честное слово – быть тому-то, а тому – не бывать”. И – ни с места: непреклонность, жестокость какая-то». И теперь воля вырывается вперед, подчиняя себе героя и делая похожим на деспотичного основателя Петербурга. Внешнему наблюдателю (Аблоухову) при этом Лихутин кажется «полоумным», «буйно помешанным».

Подобную дисгармоничность эзотерического развития, видимо, имел в виду Штайнер, когда писал о Соловьеве, что его ум «не поспел за душой». Мышление было весьма развито, но душа все же ушла далеко вперед, поэтому влияние Соловьева «не было гармоничным», поэтому он иногда производил пугающее впечатление.

³¹ Штайнер Р. Как достигнуть познания высших миров. С. 143.

Таким образом, признание Владимира Соловьева прототипом Лихутина не только уточняет замысел романа «Петербург», но и помогает понять, как Андрей Белый в пору антропософского ученичества решал для себя вопрос о причинах двойственности личности Вл. Соловьева.

Список литературы

1. *Амфитеатров А.В.* Вл.С. Соловьев (Встречи) // Вл. Соловьев. Pro et contra. Антология: В 2 т. Т. 1. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 219–232.
2. *Белый А. и Блок А.* Переписка 1903–1919 / Публ., предисл. и комм. А.В. Лаврова. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 610 с.
3. *Белый А.* Собр. соч. Петербург. М.: Республика, 1994. 462 с.
4. *Величко В.Л.* Вл. Соловьев. Жизнь и творения // Вл. Соловьев. Pro et contra. Антология: В 2 т. Т. 1. С. 233–294.
5. *Гурвич Е.Б.* Владимир Соловьев и Рудольф Штейнер // Вл. Соловьев. Pro et contra. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 726–740.
6. *Долгополов Л.К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.: Советский писатель, 1988. 416 с.
7. *Долгополов Л.К.* Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 25–102.
8. Из альбома признаний Т.Л. Сухотиной // Вл. Соловьев. Pro et contra. Антология. Т. 1. С. 52.
9. *Пискунова С. И., Пискунов В. М.* Комментарии // Андрей Белый. Петербург. М.: Республика, 1994. С. 436–463.
10. *Соловьев В.С.* «Неподвижно лишь солнце любви...». Сост. Носов А. А. М.: Московский рабочий, 1990. 445 с.
11. *Соловьев С.М.* Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. М.: Республика, 1997. 431 с.
12. *Соловьев С.М.* Воспоминания. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 496 с.
13. *Цветаева М.И.* Пленный дух // Воспоминания об Андрее Белом. М.: Республика. 1995. С. 236–282.
14. *Шатилов Н. И.* Из воспоминаний о Соловьеве // Вл. Соловьев. Pro et contra. Антология. Т. 1. С. 123.
15. *Штайнер Р.* «Владимир Соловьев — посредник между Западом и Востоком». Статья в еженедельнике «Гетеанум» от 1 января 1922 г. GA

36 // Рудольф Штайнер о России. Из лекций разных лет. СПб.: Ключи, 2013. С. 229–231.

16. *Штайнер Р.* Значение оккультного развития человека для его физического, астрального, эфирного тел и Я. [Электронный ресурс:] <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Steiner&go=page&pid=145>

17. *Штайнер Р.* Как достигнуть познания высших миров. Калуга: Духовное познание, 1993. 192 с.

18. *Штайнер Р.* Метаморфозы душевной жизни [Электронный ресурс:] <https://profilib.net/chtenie/96694/rudolf-shtayner-metamorfozy-dushevnoy-zhizni-put-vnutrennego-opyta-chast-1-lib.php>

19. *Штайнер Р.* Очерк тайноведения. Ереван: Ной, 1992. 320 с.



ФОФАНОВСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ-СЕВЕРЯНИНА

В.В. Никульцева

Московский финансово-юридический университет МФЮА

*Юрию Смекалову —
замечательному хореографу современности,
блестящему солисту балета Мариинского театра, —
Артисту и Человеку с открытой душой.*

Аннотация: Автором прослеживается влияние поэтики К.М. Фофанова на творчество Игоря-Северянина, формирование и развитие его поэтического языка и стиля. Путем лингвостилистического анализа устанавливается зависимость раннего Игоря-Северянина от стилистических шаблонов и «интуитивных находок», характерных для пера его первого литературного наставника и покровителя. Результаты анализа изобразительно-выразительных средств, участвующих в создании литературных характеристик Фофанова, свидетельствуют не только о постоянном интересе Игоря-Северянина к личности и наследию старшего современника, но и о тщательной и филигранной работе над лаконизмом и многомерностью литературного слова в разные периоды творчества (дореволюционный, послереволюционный, эстонский). Скрупулезный анализ жизни и творчества «блаженного поэта» дан в четырех прозаических очерках-воспоминаниях Игоря-Северянина, которые, помимо его поэтического наследия, явились объектом настоящего исследования. Многочисленные аллюзии, цитации, ретрансляции фофановских образов свидетельствуют о глубокой рефлексии Игоря-Северянина на импрессионистские настроения и темы.

Ключевые слова: Игорь-Северянин, К.М. Фофанов, индивидуальный язык и стиль писателя, изобразительно-выразительные средства языка, лингвостилистический анализ, литературные аллюзии, сквозные темы и мотивы.

Из множества поэтов, творивших на рубеже XIX–XX веков, наибольшее влияние на формирование индивидуального языка и стиля поэта И.В. Лотарёва (Игоря-Северянина)¹ оказали К.М. Фофанов, Ф.К. Сологуб, М.А. Лохвицкая, В.Я. Брюсов и К.Д. Бальмонт. Первые два дали значительную протекцию начинающему поэту, введя его в модные литературные круги Серебряного века².

Любовь и уважение к «блаженному Фофанову»³ Игорь-Северянин пронес через всю жизнь. В 1923–1924 годах, готовя книгу «Уснувшие весны. Критика. Мемуары. Скитания», которая не вышла в свет при жизни поэта, он создает четыре очерка, посвященные первому литературному наставнику: «Из воспоминаний о К.М. Фофанове»; «О творчестве и жизни Фофанова»; «Цветы неувядные (Лирика Фофанова)»; «“Цветы розовой окраски...” (О лирике Фофанова)». Эти очерки, помимо ценных биографических сведений, культурных и литературных фактов, бытовых подробностей, содержат довольно глубокий психолингвистический анализ лирики поэта-предсимволиста: «Стихи, подобные этим, я причисляю к истым произведениям поэзии: несмотря на свою скромную форму, размер, бедноту рифм и общую кажущуюся банальность, они так пленительны и полны такого тайного очарования, что повторять их бесконечно является настоящим наслаждением, я сказал бы, *потребностью* каждого, кто любит и чувствует красоту» («Из воспоминаний о К.М. Фофанове», с. 450)⁴; «Ни у одного из русских поэтов нет того, что вы найдете у Фофанова относительно северной весны: ее души, ее аромата, повторю, почти недушистого, но такого пленительного своими возможностями, что эта недушистость душистее всяко-

¹ О выборе дефисного написания см.: *Никульцева В.В.* История одного литературного псевдонима // Русская речь. 2009. № 3. С. 96–98; *Никульцева В.В.* Словарь неологизмов Игоря-Северянина / Под ред. В.В. Лопатина; Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН. М.: Азбуковник, 2008. С. 5.

² См. в книге воспоминаний Игоря-Северянина «Уснувшие весны. Критика. Мемуары. Скитания»: «Первый поэт, приветствовавший мое появление в литературе, был К.М. Фофанов (1907 г.) («Беспечно пути свершая...», 1924); «Итак, Сологуба, самого близкого мне после Фофанова из своих современников, я больше никогда не увижу» («Умер в декабре (Памяти Сологуба)», 1927).

³ Цитата из стихотворения Игоря-Северянина «Блаженный Фофанов был первый...» (1914), вошедшего в рукописную книгу «Настройка лиры» (РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 43).

⁴ Здесь и далее тексты с указанием страницы цитируются по книге: *Северянин И.* Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза / Сост., авт. предисл. и коммент. Е. Филькина. М.: Республика, 1999.

го яркого аромата, ибо в ней он только подразумевается, не передан, не запечатлен и, именно в силу этого обстоятельства своей неопределенности, насыщен истинным свойством благоухания точного, неприкрашенного, непреувеличенного ничем. Вот это-то и есть, по моему, отличительная черта его лирики, в этом-то и кроется вся ее душа — все ее непередаваемое обаяние, которое не подлежит никаким анализам, никакой формулировке. Его импрессионизм можно постараться обозначить лишь импрессионистическим способом» («О творчестве и жизни Фофанова», с. 453).

Вместе с тем и эти очерки, и ряд стихотворений Игоря Северянина содержит критические замечания и негативные оценки в адрес первого учителя, в ряде случаев введенные через приемы иронии, остранения: «Творчество Фофанова полярно: с одной стороны, жалкая посредственность, с другой — талант, граничащий с гением...» («О творчестве и жизни Фофанова», с. 452); «Меньше всего Фофанову удавалась повествовательная форма, и его поэмы, как, например, “Поэтесса” или “Барон Клакс”, испещрены бесвкунейшими строками, бессильными и аляповатыми, хотя справедливость требует заметить, что в этих неудачных произведениях наряду со строками, слабыми во всех отношениях, встречаются все же стихи, достойные всяческого внимания по своей изобразительности, проникновенности. В его поэмах ярче всего сказалось его неуменье, возможно нежеланье, работать над стихом» (там же, с. 453); «Перелистывая первую книгу Фофанова, вышедшую в свет в 1887 г., я нахожу — среди массы раздражающих своим убогим шаблоном и ходячими клише стихов, мало говорящих об истинной индивидуальности автора и могущих быть приписанными любому выдающемуся стихотворцу той эпохи, если исключить их замечательную плавность, ему присущую, и редкую вдохновенность, постоянно его выручавшую в “несчастных случаях”, — много изумительных строк, строф, а иногда — но это значительно реже — и стихотворений целиком» («“Цветы розовой окраски...” (О лирике Фофанова)», с. 456); «Пропев неряшливые строки, / Где упоителен шаблон, / Поймете сумерек намеки / И все, чем так чарует он» («Поэза о Фофанове», 1913, с. 58); «По пунктам разберем, и с самого начала; / Начнем с поэзии: она полна калек. / Хотя бы Фофанов: пропойца и бродяга, / А критика ему дала поэта роль... / Поэт! хорош поэт!.. ходячая малага!.. / И в жилах у него не кровь, я алкоголь <...> Талантливым не может быть поэт / С фамилией — pardon! — такой дурацкой. / И как одет! Моп

Dieu! Он прямо хулиган!.. / Вчера мы с Полем ехали по парку, / Плетется он навстречу, — грязен, пьян; / Кого же воспоем такой мужлан?.. кухарку?!.. / Смазные сапоги, оборванный тулуп. / Какая-то ужасная папаха... / Сам говорит с собой... взгляд страшен, нагл и туп... / Поверите? — я чуть не умерла со страха» («Она критикует», 1908, с. 106); «Подслушала убогая изба / Немало тем, увянувших до срока. / Он обезврежен был по воле рока, / Его направившего в погреб» («Фофанов», 1926, с. 392); «Его я видел разным: / Застенчивым, когда бывал он трезвым, / Нередко гениально-вдохновенным, / В минуты опьянения невозможным: / И наглым, и воинственным, и зверским» («Падучая стремнина», 1922, с. 426).

Но все же в творчестве Игоря-Северянина превалируют восторженные оценки старшего современника. Примечательная своей биографической точностью картина первой встречи двух поэтов создана в автобиографической поэме «Падучая стремнина» (1922). Стилистической особенностью многих поэм Игоря-Северянина является то, что конкретные бытовые зарисовки чередуются с философскими отступлениями и субъективными оценками. Так и в «Падучей стремнине», стремясь как можно точнее передать этот биографический факт, поэт оживляет повествование рельефными характеристиками своего кумира, риторическими обращениями и восклицаниями: «О Константин Михалыч! / Да разве Вас забыть я в состояньи? / Ведь Вы такая прелесть, в самом деле! — / Герой, пророк и русский мужичок, / И с головы до ног, — поэт великий! <...> Восторженно приветствовал Поэта / Во мне экстазный Фофанов! И в первый / Знакомства день мне посвятил акrostих <...> Он написал мне двадцать посвящений...» (с. 426).

Примечателен тот факт, что любовь к поэзии Фофанова привила маленькому Игорю его сводная сестра: «Моя сестра единственная Зоя, / От брака мамы первого, любила / Искусство во всех отраслях, имела / Абонемент в Мариинском театре, / А Фофанов и Лохвицкая были / Всегда ее настольными томами. / И, под ее внимательную лаской, / В версификации я упражнялся» (с. 420).

Судьбоносная встреча воспета Игорем-Северянином в стихотворении «Великому современнику (День 20 ноября 1907 г.)» (1909). Называя Фофанова «учителем» в первой строфе, в последней он прибегает к градации: «Мой учитель и друг! Мой отец и властитель!» (с. 149). В общую повествовательную тональность текста, нарочито построенного как диалог «на ты», органично вплетаются

меткие и лаконичные характеристики: «Гениальный поэт — вдохновенный психолог / И прорицатель людей с их бездушными душами» (там же).

При жизни К.М. Фофанова Игорь-Северянин посвящает ему множество произведений, в которых содержатся поэтические «комплименты и реверансы»: так, стихотворение «Весенний день» (1911) и его поздние лейтмотивные производные («Гатчинский весенний день», 1917; «Лейтмотивы» («Весенний день горяч и золот...»), 1918) создаются в честь учителя. Бытовой зарисовкой выглядит стихотворение «У К.М. Фофанова (Один из вечеров у поэта)» (1907), однако и в нем содержатся психологические характеристики поэта и его лирики: «Лицо поэта озаряла / Улыбка ласковой мечты. / Я, углубляясь в воплощенья / Его измученной души, / Слыхал, как сердце в упоеньи / Мне пело: “Стихи... не дыши...” / С миражем в вдохновенном взгляде / Я аромат элегий пил. / Дышало маем от тетради, / Сиренью пахло от чернил!» (с. 150).

Если при жизни Фофанова, как видно из предыдущих примеров, Игорем-Северяниным созданы стихотворения мадригального типа, то на смерть своего учителя он откликается очень искренними строками, в которых все настойчивее звучит метафора, напр.: «Милый Вы мой и добрый! / Ведь Вы так измучились / От вечного одиночества, от одиночного холода... <...> Застенчивый всегда и ласковый, вечно Вы тревожились, / Пели почти безразумно, — до самозабвения... / С каждой новой песнею Ваши страданья множились, / И Вы — о, я понимаю Вас! — страдали от вдохновения...» («Над гробом Фофанова. Интуитта», май 1911 года, с. 49); «Погасли пламенные похороны / Поэта, спящего в мечте... <...> Не позабудьте, люди, подвига его: / Он златолетье с вами жил... / Душа измучилась юродивого, — / Разузлена система жил» («Памяти К.М. Фофанова», май 1911 года, с. 138). Заключительные строфы содержат развернутую аллюзию на идею метемпсихоза, которой проникнуты иммертологические стихотворения Фофанова: «О, ожидание убийственное! / Но, может быть, Земля — пролог / К загробному, всегда невыясненному, / Где есть спокойный уголок?...» (там же).

В стихотворении «На смерть Фофанова», созданном спустя три месяца после кончины учителя, безжалостно клеймящем поэтическое окружение почившего поэта, слышны высокие ораторские интонации: «Постигните ли вы, “прозаики-злодеи”, / Почтенные отцы, достойные мужи, / Что пьяным гением зажженные идеи — / Прекрасней вашей трезвой лжи?! <...> Не вам его винить: весь мир лю-

бить готовый, / И видя только зло, — в отчаяньи, светло / Он жаждал
опьянеть, дабы венец терновый, / Как лавр, овил его чело!..» (с. 49).
Смерть Фофанова в то же время метафоризируется, поэтизируется за
счет введения аллюзии: «Весной, когда, себя ломая, / Пел хрипло
Фофанов больной, / К нему пришла принцесса мая, / Его окутав пе-
леной...» (Эго-футуризм. Пролог, лето 1911 года, с. 51); ср. со стро-
ками стихотворения К.М. Фофанова «Принцесса мая» («Я живу в
кустах черемух / Я зовусь принцессой мая...», 1887, с. 105)⁵.

Литературные аллюзии встречаются и в «Поэзе о Фофанове»
(1913): «Возьмите “Фофанова” в руки / И с ним идите в вешний сад.
/ Томленье ваше, скуку, муки / Его напевы исцелят. / Самих себя не
понимая, / Вы вдруг заискритесь, как Мумм. / Под «Майский шум»
поэта мая / И под зеленый майский шум» (с. 58); ср. с названием
стихотворения Фофанова «Майский шум» («Здесь отуманил, / Там
проблеснул / Светлый день мая, / Праздничный гул», с. 218).

В дальнейшие годы для создания поэтического образа Фофанова
Игорем-Северянином применяются более разнообразные вырази-
тельно-выразительные средства: эпитеты, метонимии, перифразы,
окказионализмы-метафоры, риторические вопросы, параллелизмы.
Например, дореволюционной лирике Игоря-Северянина свойствен-
ны такие характеризующие эпитеты, как «дивный», «пылкий»,
«блаженный»: «Ах, недаром же Фофанов дивный, / Мой Перунчик,
тебя полюбил...» («“Перунчик”», 1914, с. 134); «Блаженный Фофа-
нов был первый / Меня приветивший поэт» («Блаженный Фофанов
был первый...», 1914); «Не Вы ль приветили меня / В те дни, когда
еще бутылки / Журчали, весело звеня, / Как Фофанов приветил пыл-
кий?» («Поэза для Брюсова», 1915, с. 138). Высшей похвалой мас-
терству поэта-современника, введенной через метонимию “творче-
ство Фофанова — его дух”, в глазах Игоря-Северянина считается
наличие фофановских мотивов и образов: «И если не совсем умелы /
Твои смущенные стихи, / Что мне до этого за дело, / Раз сердцу мо-
ему близки?!.. / Ведь в них и Фофанов, и Пудость, / Твоей застенчи-
вости “аль”, / И вешних лет святая скудость, / Которую-то мне и
жаль...» («Поэза Дмитрию Дорину», 1916, с. 268).

⁵ Здесь и далее стихотворения К.М. Фофанова цитируются по источнику: *Фофанов К. Стихотворения и поэмы / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. С.В. Сапожкова. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. (Серия «Новая библиотека поэта».)*

В послереволюционный, предшествующий эмигрантскому, эмоционально нестабильный и переломный в мировоззрении многих деятелей культуры период творчества Игорь-Северянин вновь обращается к образу своего учителя и создает пронзительное по звучанию стихотворение «К шестилетию смерти Фофанова» (июнь 1917 года, с. 275). Произведение строится путем концентрированного введения тропов и фигур: градации риторических вопросов и анафоры («Как это так могло случиться, / Что мог он в мае умереть, / Когда все жаждет возродиться / И соком жизненным кипеть? <...> Как мог он, этот вешнепевец, / Как он сумел, как он посмел / Уйти от плещущих деревец / И от кипящих маем тел?!.. <...> Что может быть больней и горше, / Чем умолканье вешних строк?»), кольца (начальные два и заключительные два стиха), перифразы («кипеть жизненным соком», «Певец весны, певец сирени / И майских фей, и соловьев, / Чьей лиры струны так весенни, / Чей стих журчливее ручьев...»), окказионализмов («вешнепевец», «деревьце», «струны весенни») и символики (май, весна, осень, лира).

В 1918 году, когда Игорь-Северянин предощущает себя полновластным Королем Поэтов в охваченной огнем стране, ему изменяет чувство меры, и свое восхождение на Олимп поэзии он пытается идеализировать, прибегая к гиперболе: «Мильоны женских поцелуев — / Ничто пред почестью богам: / И целовал мне руки Клюев, / И падал Фофанов к ногам! / Мне *первым* написал Валерий, / Спросив, как нравится мне он; / И Гумилев стоял у двери, / Заманивая в “Аполлон”» («Слава», с. 306). Ореол святости «великого учителя» на время исчезает из творчества Игоря-Северянина. Однако для «гармоничного в противоречьях» поэта не свойственна постоянность в самооценках и оценках своих собратьев по перу: в том же году он создает стихотворение, посвященное К.Д. Бальмонту, которое строится с применением приемов отрицания и семантического параллелизма: «Но вместе с тем он весь, из дюжин / Томов составленный своих, / Мне не желанен и не нужен: / Я не люблю Бальмонта стих. / Есть что-то приторное в книгах / Его, что слаще голубей... / И Фофанов в своих веригах, / В своих лохмотьях — мне любей!» («Бальмонт», 1918, с. 318–319). Отметим, что в 1934 году Игорь-Северянин все же отказывается от пейоративной лексики в характеристике современника, создав чудесный и проникновенный одноименный со-

нет⁶. В характеристике Фофанова вновь присутствуют эпитеты, но в необычной форме несогласованных определений — предложно-падежных форм существительных с притяжательным местоимением.

В эпизоде из автобиографической поэмы «Падучая стремнина» (1922), как уже было отмечено выше, описывающем встречу и взаимоотношения двух поэтов, вкпе с приложениями, метафорами и перифразами в характеристике Фофанова активно применяются эпитеты: *окациональный* («экстазный»), *сложный* («гениально-вдохновенный»), *метафорический* («зверский»).

Сонет «Фофанов» (1926, с. 392), вошедший в книгу «Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах» (Белград, 1934), в своей лексической ткани содержит контрасты («Большой талант дала ему судьба, / В нем совместив поэта и пророка <...> Царь превращен в безвольного раба»), перифразы («виноградный порок», «рок... его направивший в погреба», «божьи именины»), олицетворение и метафору («Подслушала убогая изба / Немало тем, увянувших до срока»; «Вином и вдохновеньем распаленный, вливал в стихи свой скорбный виноград»), аллюзию (Приорат — замок в Гатчине, вокруг которого любил гулять поэт).

Множество фофановских мотивов и аллюзий содержится в творчестве Игоря-Северянина: «Может быть, тебя навестить я приду / Усталой, признательной тенью / Весною, когда в монастырском саду / Запахнет миндальной сиренью» («Когда, удалившись от зол суеты...», 1885) — ср.: «И цветы монастырского луга / С лаской, свойственной только цветам, / Говорят, что одна есть заслуга: / Прикоснуться к любимым устам...» («Все они говорят об одном», 1927); «Верно, давно поджидает нас дома / Чай золотистый со свежью булкой...» («Дачная прогулка») — ср.: «Захрустели пухлые кайзерки, / Задымился ароматный чай...» («В предгрозье. Этюд»); «...Я солнце нес в душе своей!» («Мы при свечах болтали долго...», 1883) — ср.: «...В моей душе восходит солнце, / И я лучиться обречен!» («Поэза о солнце, в душе восходящем», 1912); «Я вышел в сад...» («Я вышел в сад; там юный призрак мая...», 1885); «Я не пушу тебя в свой сад осиротелый — / Там осень, там туман, а здесь перед тобой / Сияние весны и этот отблеск белый / Лазури голубой» («Прекрасна эта ночь с ее красой хрустальной...», 1887) — ср.: «Войди в мой сад... <...>

⁶ Сонет «Бальмонт» входит в рукописную книгу «Очаровательные разочарования», фотокопия которой хранится в РГАЛИ (Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 73–73 об.).

Мой тихий сад — в луне серебрян, / А в солнце — ярко золочен. / Войди в него, душой одобрен, / И сердцем светел и смягчен» («Мой сад», 1910); «Выйди в сад и чуть-чуть поразрушь, — / Это осень простит... Выйди в сад» («Выйди в сад...», 1909); «Это было когда-то давно!» («Это было когда-то давно...») — ср.: «Это было так недавно» («Это было так недавно, / Но для сердца так давно...») («Ничего не говоря...», 1908); также название раздела книги «Поэзоантракт»); «“Ах, как весной дохнуло!” — ты сказала / И распахнула душное окно» («Я у небес взял теплое сиянье...») — ср.: «Еще весной благоухает сад, / Еще душа надеется и верит, / Что поправимы страстные потери...» («Весенние триолеты», 1913); «А сад весной благоухает!...» (название раздела книги «Victoria Regia»); «В тот же миг в игре и тени лунной / Зазвенели трепетные звуки...» («Великая ночь», 1886) — ср.: «Лунные тени» (название раздела книги «Златолира»); «И легко, легко мне стало, — / Из лазоревой дали / Что-то пело, и сияло, / И манило от земли!» («В знойном сердце гасла сила...») — ср.: «Лазоревые дали» (название ранней брошюры Игоря-Северянина с двумя посвящениями К.М. Фофанова⁷); «То дух, наш гордый дух, прошедший все ступени, / Все чары таинства природы вековой, / С неясною тоской грустит о прежней сени, / Где царствовал один бесчувственный покой» («Дума», 1884); «И дух, рожденный прежде ночи, / И в самом тленьи вечный дух, / Вновь обретет язык и очи, / И сердце чуткое, и слух» («Живем, волнуемся, а после...», 1891) — ср.: «Дух проходит много стадий, / Совершенствуясь величьем; / Только в высшем он разряде / Будет одарен безличьем. / Все земные оболочки / Только временны и тленны / И нужны для проволочки / Достиженья неизменно» («Тленность ада. Интуитивный этюд», 1907); «И наполнял я лучезарный зал / Прекрасными и бледными тенями, / Без крови теплыми и ясными без света, / Как скорбь влюбленных, как мечта поэта, / Рожденная весенними ночами...» («Лунный свет», 1887) — ср.: «...Я в детстве видел сон престранный: / Темнел провалом зал пустой, / И я в одежде златотканой / Читал на кафедре простой, / На черной бархатной подушке / В громадных блестящих золотых... / Аплодисменты, точно пушки, / В потемках хлопали пустых... / И получалось впечатленье, / Что этот весь безлюдный зал / Меня приветствовал за чтение / И неумолчно вызывал...» («Роса оранжевого часа», 1923); «И хмурилось море... Шутил

⁷ Экземпляр с дарственной надписью и стихотворением К.М. Фофанова «Пророк Илья», посвященным Игорю-Северянину, хранится в РГАЛИ (Ф. 1152).

королевич, / Смеялась, шутя, королева...» («Весеннею ночью бродил королевич...») — ср.: «Это было у моря, где ажурная пена, / Где встречается редко городской экипаж... / Королева играла — в башне замка — Шопена, / И, внимая Шопену, полюбил ее паж» («Это было у моря. Поэма-миньонет», 1910); «Оно старо, но вечно будет ново — / Кончается!» («Кончается», 1888) — ср.: «О том, чье имя вечно ново...» (вариант стихотворения «Бессмертным», 1924) и др.

Ряд образов позаимствован Игорем-Северянином у К.М. Фофанова: Белая Лилия («Белая Лилия. Сказка в триолетах», 1907; «В шале березовом. Поэметта», 1910); Сирень («Сегодня я плакал: хотелось сирени...») («Carte-postale», 1912); название раздела в сборнике «Громокипящий кубок» — «Сирень моей весны» и мн. др.); Роза («Чайная роза», 1909; «Под настроеньем чайной розы», 1909); Ландыш («Prelude I»); Мороз («Январь», 1910); Май («Пляска Мая», 1910, «Майская песенка», 1913); Грѣза («Качалка грѣзэрки», 1911, «Грѣзовое царство») и т. п.

Большое количество названий стихотворений Игоря-Северянина перекликается с названиями фофановских зарисовок; этюды, нокторны, сказки, фантазии и баллады излюблены им вслед за Фофановым: «Nocturne» (1908, 1909, 1911), «Notturno» (1911), «Баллада» (1909), «Душистый горошек. Сказка» (1909); «Принцесса Мимоза. Сказка в триолетах» (1907); «Похороны. Баллада» (1908); «Призрак великой царицы. Баллада» (1907); «Фантазия восхода» и мн. др.

Пятистопным ямбом, одним из любимых стихотворных размеров Фофанова, написано элегическое произведение Игоря-Северянина «На мотив Фофанова» (1911): «Я чувствую, как падают цветы / Черемухи и яблони невинных... <...> Я чувствую, как угасает май, / Томит июнь, и золотятся жатвы... / Но нет надежд, но бесполезны клятвы! / Прощай, любовь! Мечта моя, прощай!» (с. 26).

Дуализм духовного и физического, столь явный в фофановском мировосприятии, находит параллели в произведениях Игоря-Северянина «Трагедия на легком фоне. Роман в канцонах» (1920) и К.М. Фофанова «Весенняя поэма».

Эпиграфы из фофановской поэзии содержатся в таких стихотворениях, как «Канон св. Иосафу» («Я сердце свое захотел обмануть, / А сердце меня обмануло!»), «Зизи» («Постигнуть сердцем все возможно, / Непостижимое уму»), «На смерть Фофанова» («Поэзия есть зверь, пугающий людей!»), «Траурная элегия» («Умирала лилия лесная...»), «Граалю-Арельскому (Рецензия на его “Голубой ажур”»)

(«...И сладкий мед в растеньи горьком / Находит мудрая пчела...»), «К Альвине» («Не удивляться ничему...») и др.

Таким образом, и в юности, и в зрелом возрасте Игорь-Северянин восхищается К.М. Фофановым, «обаятельным, мягким, добрым, ласковым и сердечным человеком, очень нравственным, религиозным и даже застенчивым по-детски»⁸, отдавая дань почтения ему как человеку и поэту. Скрупулезный и объективный анализ его жизни и творчества дан в четырех очерках-воспоминаниях Игоря-Северянина. Многочисленные аллюзии, цитации, ссылки на фофановские образы находятся в поле его поэтического зрения. Множество ранних стихотворений Игоря-Северянина содержит образы, частотные в фофановской лирике. Фофановские сквозные мотивы слышны в поэзии Игоря-Северянина вплоть до 1930-х годов, времени выхода в свет сборника сонетов «Медальоны», в котором собрано 100 лучших произведений, посвященных выдающимся деятелям отечественной и зарубежной культуры XIX–XX веков. И среди этих громких имен значится скромное имя Фофанова — учителя, друга, литературного собрата Игоря-Северянина.

Список литературы

1. *Игорь-Северянин*. «Блаженный Фофанов был первый...» (1914) // «Настройка лиры». РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 43.
2. *Никульцева В.В.* История одного литературного псевдонима // Русская речь. 2009. № 3. С. 96–98.
3. *Никульцева В.В.* Словарь неологизмов Игоря-Северянина / Под ред. В.В. Лопатина; Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН. М.: Азбуковник, 2008. 380 с.
4. *Северянин И.* Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза / Сост., авт. предисл. и коммент. Е. Филькина. М.: Республика, 1999. 543 с.
5. *Фофанов К.* Стихотворения и поэмы / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. С.В. Сапожкова. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. (Серия «Новая библиотека поэта».) 592 с.

⁸ Слова из автобиографического очерка «О творчестве и жизни Фофанова» (1923).



ПОЭЗИЯ УКРАИНСКОГО ПРЕДСИМВОЛИЗМА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ГРУППЫ «МОЛОДАЯ МУЗА» В КУЛЬТУРНО- ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Г.М. Лесная

*Московский государственный институт международных отношений
(университет) МИД России*

Аннотация: Изданные более четверти века назад произведения многих ранее не публиковавшихся украинских писателей изменили общее представление о литературном процессе XX века и потребовали нового подхода к украинской литературе в целом. Новый взгляд на литературные явления начала XX века имеет непосредственное отношение к модернистским течениям и постановке вопроса о символизме в украинской литературе. Автор анализирует эстетические поиски писателей львовской литературной группы «Молодая Муза», деятельность которой была направлена на популяризацию западноевропейского символизма, а своим творчеством они способствовали становлению модернизма в украинской культуре. На взгляд автора, находясь в противоречивых отношениях с представителями старшего поколения писателей, младомузовцы сумели преодолеть их установку на идейность литературы, чем открыли перед ней новые пути развития. Общему обновлению и новаторским открытиям в литературе в то время способствовали активные украинско-польские культурные контакты.

Ключевые слова: поэзия предсимволизма, «Молодая Муза», украинская литература начала XX века.

Публикация на рубеже 1980–1990-х годов художественного наследия многих украинских писателей, восполнив «белые пятна» в истории украинской литературы, поставила перед литературоведением

сложную задачу: не просто подготовить к изданию и описать малоизвестные и неизвестные имена и явления, но и создать целостную картину истории украинской литературы.

Сложность этой задачи в отношении украинской литературы XX века обусловлена не только необходимостью восполнения, переосмотра и переосмысления многих фактов художественной культуры, но и необходимостью учитывать внелитературные факторы. Ведь в течение длительного времени литературный процесс развивался в условиях разделенности писателей в рамках одной национальной литературы (вначале – галицкая, поднепровская и закарпатская украинская литература, далее – западноукраинская и украинская советская литература, а также литература украинской диаспоры). Также непосредственное и опосредованное влияние на литературный процесс оказывали общественные потрясения XX века – мировые войны и революции, в результате которых многие писатели погибли или были репрессированы, а их произведения не издавались или не переиздавались, а также были утеряны.

В истории украинской литературы именно начало XX века отмечено большой пестротой и сложностью явлений: возникающие и распадающиеся группы писателей, противоречащие друг другу манифесты и практика художественного творчества.

В настоящее время, несмотря на ряд значительных исследований этого периода¹, вывод о том, что «место символизма в украинской литературе, в частности поэзии, нельзя еще считать достаточно изученным и объективно оцененным»², по-прежнему остается актуальным. И дело не только в том, что «поэтическое наследие многих символистов до сих пор еще не собрано <...>. Творческие декларации символистов (как и других групп), критико-теоретические вы-

¹ Среди них важными являются: *Ільницький М.* Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, Львів. обл. наук.-метод. інститут освіти, 1995; *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1997; *Історія української літератури XX століття: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина XX століття. Підручник / За ред. В.Г. Дончика.* Київ: Либідь, 1998; *Лесная Г.М.* Литературное объединение «Молодая Муза» у истоков украинского символизма // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2003. № 3. С. 129–134; *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Київ: СП «Часопис “Критика”», 2009.

² *Історія української літератури.* Указ. соч. С. 73.

ступления, разбросанные в малодоступных либо утраченных изданиях, изучены мало»³.

Над литературоведением, с одной стороны, все еще тяготеет устаревшее представление о преобладании реализма в украинской литературе начала XX века – хотя и «реализма нового типа», сочетающего реалистические и нереалистические тенденции, но обусловленного прежде всего общественно-политическими сдвигами⁴. С другой стороны, исследуемые процессы настолько сложны и многогранны, что часто происходит параллельное употребление терминов «направление», «течение», а в отношении символизма – и «стилистическое течение», «философский символизм», «музыкальный кларнетизм» и даже «красный символизм»⁵.

В особенно сложных ситуациях, например в анализе творчества В. Винниченко, говорится о сочетании всех или многих направлений начала XX века в произведениях писателя⁶. А Л. Мороз считает, что в творчестве В. Винниченко имеются лишь «ингредиенты символизма», и уточняет, что «речь идет не о символизме или экспрессионизме как более или менее целостном направлении, а о наличии присущих им художественных приемов»⁷.

В такой пестроте исследовательских интерпретаций общим остается одно: определение начала XX века как периода, связанного с понятием «модернизм». Эта констатация сближает современное украинское литературоведение с польским, в котором анализ литературных процессов рубежа XIX–XX веков соотносится с движением «Молодая Польша»⁸. Однако сформировавшиеся исторически и сам термин, и выработанные критерии анализа дают возможность польскому литературоведению рассматривать «Молодую Польшу» «как

³ Там же.

⁴ См.: История всемирной литературы: В 9 т. Т. 8. М.: Наука, 1994. С. 123–124.

⁵ Історія української літератури. Указ. соч. С. 63–73, 53.

⁶ Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. та художні течії початку XX ст. // Слово і час. 2000. № 7. С. 9–17.

⁷ Мороз Л. Драматургія Володимира Винниченка: мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця XIX – початку XX століть. Автореф. дисс. ... докт. філол. наук. Київ, 1997. С. 21.

⁸ См.: Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975; Hutnikiewicz A. Młoda Polska. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1994; Markiewicz H. Młoda Polska i «izmy» // Z problemów literatury polskiej XX wieku. Księga zbiorowa. T. 1. Młoda Polska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. S. 7–51.

проблему и модель культуры»⁹. В украинском же литературоведении такие критерии пока не выработаны.

В этой связи представляется существенным описать манифест и творческие установки литературной группы «Молодая Муза» и сравнить их с явлениями мирового символизма, чтобы в дальнейшем сопоставить их с другими литературными группами и практикой художественного творчества, а также определить временные рамки и место символизма в украинской литературе начала XX века.

Будучи одним из интереснейших периодов в истории украинской культуры, рубеж XIX–XX веков уже современниками воспринимался как что-то новое, отличное от предшествующих эпох. Общее для мировой литературы того времени предощущение кризиса, ожидание изменений выразил М. Коцюбинский в повести «Fata morgana»: «Что-то произойдет вдруг, не сегодня, так завтра. Чудо какое-то»¹⁰.

О предощущении изменений в самой литературе писала Леся Украинка. В статье «Малорусские писатели на Буковине» (1900) она говорила о характерном для современности протесте личности против среды и неизбежно сопровождающих его порывах «ins Blau», которые составляют определенный момент в истории литературы каждого народа и что этот момент наступил и в украинской литературе: «Подобное литературно-общественное настроение вызывало в свое время необычайный подъем художественного творчества у других народов; можно думать, — так как на это есть указания, — что такое настроение не пройдет бесследно и для малорусской литературы»¹¹.

Отличительную черту украинской литературы того времени И. Франко увидел в ее «европеизации». В статье об украинской литературе, помещенной в немецком журнале «Aus fremden Zungen» (1901), он писал: «Усвоив литературные традиции своих учителей, молодая генерация писателей, к которым принадлежат Ольга Кобылянская, Василь Стефаник, Лесь Мартович, Антин Крушельницкий, Михаил Яцкив и Марко Черемшина, стремится отражать своеобразие украинской жизни в совсем новой европейской манере»¹².

⁹ Выражение Людвика Кшивицкого. Цит. по: *Wyuka K. Młoda Polska: W 2 t. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. S. 123.*

¹⁰ *Коцюбинський М. Твори: В 6 т. Т. 3. Київ: Видавництво АН УРСР, 1961. С. 72.* Здесь и далее тексты на украинском языке приводятся в переводе автора статьи.

¹¹ *Українка Леся. Збір. творів: В 12 т. Т. 8. Київ: Наукова думка, 1977. С. 70–71.*

¹² *Aus fremden Zungen. Stuttgart – Leipzig. 1901. H. 8. S. 382–383.*

Вести о новых веяниях в европейских литературах в Украину, и прежде всего в Галицию, пришли в середине 1890-х годов. Во Львове долго жил польский символист Ян Каспрович. А в 1894 году теоретик литературы, литературный критик и поэт Мириам (псевдоним Зенона Пшесмыцкого) прочитал там доклад о бельгийских символистах, вызвавший резкую критику И. Франко. Вместе с Франко по преимуществу отрицательно к «новой поэзии» отнеслись известный историк М. Грушевский и литературовед С. Ефремов. Однако восприятие «нового искусства» не было однозначным. Среди популяризаторов западного символизма в Украине следует назвать В. Щурата, В. Стефаника, Леся Украинку и О. Маковея. Поэт и ученый В. Щурат в 1896 году издает работу «Французский декаданс в польской и великорусской литературе», видимо, одно из первых исследований о влиянии французских символистов на славянских поэтов¹³.

Систематически знакомя читателей с новыми течениями в западноевропейской, польской и русской литературах на страницах журналов «Свит» («Мир»), «Зоря», «ЛНФ» («Литературно-научный вестник»), Щурат пытался определить ростки «нового искусства» в украинской литературе. В одной из статей, посвященных творчеству И. Франко, исследователь причислил сборник стихов поэта «Зів'яле листя» («Увядшие листья») к «явлениям декаданса», понимая под ним «свежие оригинальные помыслы, образы, обороты речи», то есть «чистую лирику»¹⁴. Такая оценка вызвала гневную отповедь Франко в известном стихотворении «Декадент». Воспринимая «новое искусство» сквозь призму безыдейности, поэт ратовал за гражданскую направленность литературы. Конфликтная ситуация, возникшая между ним и Щуратом, во многом показательна для противостояния народнической и модернистской литератур. В дальнейшем такая же ситуация возникнет между Франко и «Молодой Музой».

Леся Украинка отнеслась к новым тенденциям в литературе более взвешенно. Несомненным был глубокий интерес поэтессы к творчеству французских и бельгийских авторов, чему подтверждением служат ее письма к матери, интересна ее статья «Два направления в новейшей итальянской литературе» с обстоятельным анализом произведений Г. Д'Аннунцио. С другой стороны, Леся Украинка, при-

¹³ Щурат В. Французський декадентизм в польській і великоруській літературі // Зоря. 1896. Ч. 9. С. 179–180; Ч. 10. С. 197–198; Ч. 11. С. 215–217.

¹⁴ Его же. Др. Іван Франко // Зоря. 1896. Ч. 2. С. 36.

нимая участие в дискуссиях о польских символистах, довольно резко критиковала С. Пшибышевского.

Новые явления в самой литературе, и прежде всего в поэзии, определились к началу 1900-х годов. И здесь можно наблюдать параллельный процесс восприятия символистских тенденций галицкой и поднепровской литературами, хотя в Галиции эти процессы развивались с понятным опережением. Литературная группа «Молодая Муза», возникшая во Львове в 1906 году, занимает одно из центральных мест среди модернистских явлений в украинской литературе начала XX века. Группа объединила писателей О. Луцкого, П. Карманского, С. Твердохлиба, Б. Лепкого, В. Пачовского, С. Чарнецкого и В. Бырчака. В 1907 году в статье «Молодая Муза», названной И. Франко манифестом, Остап Луцкий сформулировал основные принципы нового направления, основанные на отказе от народнических тенденций в литературе и ориентации на западноевропейский символизм.

Прежде чем перейти к анализу этого программного для эстетики украинского символизма произведения, нужно остановиться на двух принципиально важных в его понимании моментах. Подобно тому как это было в польской и русской литературах, молодое поколение украинских писателей пришло в литературу в тот период, когда ключевые позиции в ней занимала народническая литература. Явившись отрицательной реакцией на нее, младомузовцы, по словам П. Карманского, «хотели научить публику читать настоящую поэзию <...>, свободную от трафаретных вербных пейзажей. Мы ведь знали, что из домов нашей интеллигенции искусство изгнано. И мы искали новую форму, новые выражения, стремились сделать наши творческие средства более утонченными... Одни из нас засматривались на ближний Запад, на “Молодую Польшу”, другие свой взгляд устремляли намного дальше»¹⁵.

Однако только этого было мало. Знакомство с вершинными явлениями новой западноевропейской литературы предполагало усвоение и развитие их на национальной почве. Младомузовцы «хотели создать какую-то платформу, — пишет Б. Рубчак, — какую-то программу для собственно украинского символизма. Не имея в своем

¹⁵ Карманський П. Українська богема: 3 нагоди тридцятиліття молодій музи // Молода Муза: антологія західноукраїнської поезії початку XX ст. Київ: Молодь, 1989. С. 271.

народе ни Бодлера, ни Тютчева, ни Норвида – они вынуждены были создавать из ничего»¹⁶. Отсюда – и определенная наивность их высказываний, и большой энтузиазм в поисках.

К моменту возникновения «Молодой Музы» символизм в западноевропейских литературах не только занимал ведущие позиции, но и во многом пережил свой расцвет. Опыт соседних польской и русской литератур младомузовцы не могли не учитывать. Однако для объединения, возникшего во Львове, влияние польской литературы оказалось главенствующим: в его основе лежали не только собственно литературные притяжения, но и личные контакты писателей. Этому способствовала общая атмосфера, царившая в католической тогда по преимуществу Галиции. Изучавшие польскую литературу в гимназиях и университетах, часто и писавшие свои произведения на двух языках, украинские галицкие писатели не могли пройти мимо важнейших достижений польской литературы. Польская культура выполняла и роль посредника в постижении украинскими поэтами новых веяний в западноевропейской литературе.

Интерес украинских и польских авторов друг к другу был взаимным. В польской литературе начало XX века отмечено усилением внимания к Украине и ее культуре¹⁷. Одним из популяризаторов украинской литературы в Польше был Владислав Оркан. Во многом благодаря контактам с И. Франко, В. Стефаником, младомузовцами Б. Лепким и С. Твердохлибом Оркан издает на польском языке сборник рассказов «Молодая Украина» (1908) и «Антологию современных украинских поэтов» (1911).

В начале XX века центрами таких творческих контактов стали Львов и Краков. В это время украинская колония в Кракове была довольно многочисленной, работала читальня «Просвита», где проводились литературные и музыкальные вечера, на которых выступали известные деятели культуры. Из польских писателей особый интерес у молодежи и в Кракове, и во Львове вызывала фигура Станислава Пшибышевского, бывшего близким другом Васыля Стефаника.

¹⁶ Рубчак Б. Пробный лет: Тло для книги // Остап Луцький-молодомузець. Нью-Йорк: Слово, 1968. С. 36.

¹⁷ См. об этом подробнее: Лесная Г.М. Культурно-религиозные традиции и культура Польши // Польша: политика, экономика, общество / Под ред. А.В. Мальгина. М.: Аспект Пресс, 2016. С. 177–237.

Возникшая в атмосфере плодотворных польско-украинских контактов¹⁸, литературная группа «Молодая Муза» имела своего теоретика. Им был автор известной статьи Остап Луцкий, талантливый литературный критик, но достаточно скромный поэт. Луцкий обучался в двух университетах — Ягеллонском в Кракове и Карловом университете в Праге, знал несколько иностранных языков, был способным организатором. Свое понимание сущности «нового искусства» он последовательно изложил в сборнике пародий «Без маски», предисловии к альманаху «За красою», письмах к И. Франко и статьях «Литературные новости 1905 года», «Культурное состояние современной галицкой Руси», «Молодая Муза». Эти работы явились отражением нового эстетического сознания украинской литературы на рубеже XIX–XX веков. Их содержание основано на отказе от реализма и ориентации художественного творчества на новейшие достижения европейской литературы. Наиболее последовательно эта программа выражена в статье «Молодая Муза».

Луцкий понимал, что новые явления в литературе связаны с коренными переломами в сознании современного человека, с «ломкой давних правд и понятий»¹⁹. Приход нового времени, по мысли критика, ознаменован публикацией «Заратустры» Ницше и аналогичных ему произведений в мировом искусстве. Эпоха падения догм дала новый тип человека, «потерявшего всяческую веру и надежду». Особая впечатлительность современного человека, его реакция на боль вынуждают его искать «тепло и покой» «в облаках нового мистического неба». Их он находит в знаменательных явлениях современной литературы — в произведениях Ницше, Ибсена, Метерлинка и Бодлера.

«Первой ласточкой» этих изменений в украинской литературе, по мысли Луцкого, была Ольга Кобылянская. Она пришла в литературу тогда, когда ведущие позиции в ней занимал «общепризнанный реализм». Луцкий, а вместе с ним и все младомузовцы высоко оценивали творчество писателей-реалистов И. Нечуя-Левицкого, П. Мирного, И. Франко, И. Карпенко-Карого, однако, на их взгляд, в совре-

¹⁸ Об этом в своих воспоминаниях пишет П. Карманский: «Без влияния Кракова вряд ли была бы создана отдельная группа писателей с собственным лицом, получившая в истории нашей литературы название “Молодая Муза”» (*Карманський П. Указ. соч. С. 196*).

¹⁹ *Луцький О. Молода Муза // Діло. 1907. 18 лист. Далее статья цитируется по этому изданию.*

менных условиях произведения этих авторов потеряли свежесть красок, ибо современному человеку недостаточно «разумной правды». Главный недостаток такой литературы – тенденциозный утилитаризм, основанный на старом понимании правды и общих целей.

Отрицая произведения, состоящие из «общественных и патриотических тирад», младомузовцы видят задачу поэзии в воссоздании «неба и ада в душе человека или в бескрайнем царстве природы». Художественное творчество, на их взгляд, является «внутренней <...> потребностью творца», а предметом его должен быть не только объективный мир, но и «метафизические, мистические края».

Провозгласив приход нового поколения писателей, понимавших, что «искусство нельзя закрыть в тесной материалистическо-позитивистской клетке», младомузовцы выдвинули лозунг: «Воля и свобода – в содержании и форме!» На их взгляд, художник имеет право выбирать тему и по-своему ее интерпретировать, не завися от общественных настроений, писатель имеет право на эксперимент, на поиск новых способов самовыражения. В самой же поэзии доминирующим становится личностное начало, подсознательные движения души, являющиеся источником «творческих видений и интуиций».

Этот теоретический манифест «нового искусства» своим содержанием тесно связан с литературно-эстетическими принципами европейского символизма, именно на этот путь он ориентировал молодую украинскую литературу. Отношение к нему было противоречивым. Как говорилось, резко отрицательно он был воспринят И. Франко и некоторыми деятелями старшего поколения украинской культуры. Вместе с тем его значение в судьбах молодого поколения поэтов велико. Программа не во всем совпала с практикой художественного творчества (как правило, в литературе так и бывает), однако сам манифест, как и достижения «Молодой Музы», определили развитие модернизма в украинской литературе.

Роль Луцкого в литературе поднепровской Украины сыграл Микола Вороний, поэт и переводчик, в 1904 году организовавший и издававший альманах «З-над хмар и з долин». Вороний первым перевел на украинский язык произведения П. Бурже и Ж. Мореаса, в своем собственном творчестве поэт ориентировался на лирику П. Верлена.

Вскоре после образования «Молодой Музы», весной 1909 года появляется объединение «Украинская хата», сгруппировавшееся вокруг киевского журнала под тем же названием. Наиболее значитель-

ними критиками среди «хатян» были М. Евшан и М. Шаповал, много внимания уделявшие творчеству младомузовцев и своей деятельностью практически поддержавшие их манифест. Главной поэтической фигурой в «Украинской хате» являлся Григорий Чупринка, достаточно близок к ним был и писатель Александр Олесь.

Первая мировая война разрушила «Украинскую хату», повлияла на судьбы многих младомузовцев, как и на судьбы общеевропейского символизма. Однако те ростки нового, которые были рождены ими, оказали заметное влияние на украинскую литературу 1920-х годов. Эти оригинальные и самобытные художники, осваивая новое философско-эстетическое содержание европейской литературы, открывали иные пути в развитии отечественной культуры и своей деятельностью и художественным творчеством включали украинскую литературу в общемировой литературный процесс.

Список литературы

1. История всемирной литературы: В 9 т. Т. 8. М.: Наука, 1994. 848 с.
2. *Лесная Г.М.* Культурно-религиозные традиции и культура Польши // Польша: политика, экономика, общество / Под ред. А.В. Мальгина. М.: Аспект Пресс, 2016. С. 177–237.
3. *Лесная Г.М.* Литературное объединение «Молодая Муза» у истоков украинского символизма // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2003. № 3. С. 129–134.
4. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Київ: СП «Часопис “Критика”», 2009. 448 с.
5. *Льницький М.* Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, Львів. обл. наук.-метод. інститут освіти, 1995. 318 с.
6. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина ХХ століття. Підручник / За ред. В.Г. Дончика. Київ: Либідь, 1998. 464 с.
7. *Коцюбинський М.* Твори: В 6 т. Т 3. Київ: Видавництво АН УРСР, 1961. 460 с.
8. *Луцький О.* Молода Муза // Діло. 1907. 18 лист.
9. Молода Муза: антологія західноукраїнської поезії початку ХХ ст. Київ: Молодь, 1989. 320 с.

10. *Мороз Л.* Драматургія Володимира Винниченка: мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця XIX – початку XX століть. Автореф. дисс. ... докт. філол. наук. Київ, 1997. 30 с.

11. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1997. 447 с.

12. *Панченко В.* Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. та художні течії початку XX ст. // Слово і час. 2000. № 7. С. 9–17.

13. *Рубчак Б.* Пробний лет: Гло для книги // Остап Луцький-молодомузець. Нью-Йорк: Слово, 1968. С. 7–43.

14. *Українка Леся.* Зібр. творів: В 12 т. Т 8. Київ: Наукова думка, 1977. 320 с.

15. *Щурат В.* Французький декадентизм в польській і великоруській літературі // Зоря. 1896. Ч. 9. С. 179–180; Ч. 10. С. 197–198; Ч. 11. С. 215–217.

16. *Щурат В.* Др. Іван Франко // Зоря. 1896. Ч. 2. С. 36.

17. *Aus fremden Zungen.* Stuttgart – Leipzig. 1901. H. 8. S. 382–383.

18. *Hutnikiewicz A.* Młoda Polska. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1994. 484 s.

19. *Markiewicz H.* Młoda Polska i «izmy» // Z problemów literatury polskiej XX wieku. Księga zbiorowa. T. 1. Młoda Polska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. S. 7–51.

20. *Podraza-Kwiatkowska M.* Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975. 424 s.

21. *Wyka K.* Młoda Polska: W 2 t. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. 363 s.



ИУДАИЗМ И ЕВРЕЙСТВО КАК ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ И ФИЛОСОФСКАЯ ТЕМА А. ВОЛЫНСКОГО

В.А. Котельников

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Аннотация: Автором рассматривается возникновение и место темы иудаизма и еврейства в мировоззрении, философии и критике А. Волынского. Показываются связи этой темы с традициями талмудизма и хасидизма, а также разработка темы на материале наследия Спинозы, творчества Гейне и Рембрандта.

Ключевые слова: Русская литература XIX–XX вв., Аким Волынский, искусствоведение, литературная критика, философия, Спиноза, Гейне, Рембрандт, иудаизм.

Аким Львович Волынский сегодня хорошо известен многим специалистам в различных гуманитарных областях¹. Его считают значительнейшей фигурой среди литературных критиков конца XIX – начала XX века. В теории театра и балета, в театральной и балетной критике первой четверти XX века признается его ведущая роль – и нынешний читатель не усомнится в справедливости такой оценки, обратившись к соответствующим сочинениям Волынского и суждениям исследователей. Существенный вклад он внес в философию религии и культуры. Видное место занимает он и в ряду искусствоведов, но тут ему повезло меньше. Историки искусства, конечно,

¹ Кроме переизданий нескольких трудов Волынского, уже немало написано о его личности и деятельности, в последние годы они обстоятельно рассматривались в двух книгах: *Котельников В.А.* Литературные версии критического идеализма. СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2010. С. 397–504; *Толстая Е.* Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. Иерусалим–Москва: Издательства «Гешарим»–«Мосты культуры», 2013.

помнят, что Волынский серьезно занимался изучением иконописи, был знатоком европейской живописи, особенно эпохи Ренессанса, и создал фундаментальный труд о Леонардо да Винчи, снискавший ему славу на Западе; некоторым даже известна хранящаяся в архиве и до сих пор не изданная рукопись его большой книги о Рембрандте. Это наследие Волынского еще нуждается в серьезной научной разработке.

Следуя примеру Спинозы, Волынский избрал для себя путь «одинокого мыслителя» и оставался вне групп и течений во всех сферах своей деятельности. Это обеспечивало ему свободный разбег мысли, независимость от партийной и кружковой догматики. Таким положением он в полной мере воспользовался уже в период «Северного вестника» и ревниво сохранял его позже. Ничем не связанный, Волынский потребовал от культуры, от искусства, и прежде всего – от литературы, того, что в их вершинных созданиях действительно заключалось, но чего никто до сих пор не смел требовать от них с подобной категоричностью, – он потребовал такой внутренней, смысловой протяженности произведений искусства, которая должна выходить далеко за пределы текстуального их содержания и значения, устремляться к идеальным горизонтам, к отражению абсолютных сущностей, что предполагало иные темы и иной язык. Требования эти сопровождалась жесткой критикой материализма и социально-этического эмпиризма в культуре, в итоге чего он подошел к необходимости нового мирозерцания и нового языка в ней. Можно сказать, что Волынский выступил с позиции отрицающего предсимволизма, интуитивно, а затем и рационально предвосхищая следующий этап развития культуры. Так он освобождал место для новых интеллектуальных и художественных инициатив, что отчасти делал и Чехов на негативистских путях своего творчества. Сам Волынский активно включился в этот процесс перехода от исчерпывающей себя эпохи позитивного познания и реалистического описания человека и вещей к символизации заключенных в глубине их смыслов. При этом у Волынского такая символизация основывалась не на метафизических и спиритуалистических схемах, развертываемых в условно-поэтической образности, а на его религиозно-философской антропологии, что отразилось в его книгах о Леонардо да Винчи, Достоевском, Лескове, Рембрандте, в работах о театре, о телесно-пластическом языке балета. Вместе с тем он резко разошелся с теми

русскими символистами, которых считал декадентами, и подверг их суровой критике (Минского, Мережковского, Гиппиус, Брюсова).

Настоящее имя его Хаим Лейбович Флексер. Он родился 21 апреля 1861 (по другим данным, 1863 или 1865) года в Житомире в еврейской семье книгопродавца. Две наследственные стихии сосуществовали в нем, определяя свойства его личности.

Одну из них он воспринял от матери. «Через обожание собственной матери подходишь к иным, безличным обожаниям»², – писал он в 1901 году, посвящая матери свои статьи о Достоевском, в которых впервые оформилось ею пробужденное «чистое, нежное богофильство», хотя позже и подвергшееся трансформациям, но не утраченное им вполне. Именно потому, что у Волынского «страсть к идеям» зародилась и развивалась в лоне материнского культа, она стала господствующей и исключительной, и никакая любовь к женщине, даже к Иде Рубинштейн, не могла с ней соперничать. Это была действительно *страсть* – умственная и чувственная одновременно. И как то часто было свойственно русскому платонизму, ἔρωσ τῆς ιδέας у Волынского получил интимно-душевную окраску.

Но, восходя по чувственным ступеням к сфере абсолютных идей, к Богу, – что делать со всей тяжеловесной человеческой историей, чей неспешный ход постоянно увязает в природе, в рыхлой общественно-бытовой почве и вечно обременяет дух в его свободных экстазах?

Для Волынского здесь есть только задача, а не вопрос. Религиозно-культурная традиция талмудизма авторитетно указывала на Закон, которым вносится богоустановленный порядок в хаос природного и человеческого существования, и уму надлежит, преодолевая этот темный и мучительный хаос, вникать в Закон и постигать драматическую динамику божественных «middot» (мер) суда и милосердия, чтобы «предаться без остатка движению между ними обоим к божественному единству».³ Бытие предстает уму как высказывания Бога к человеку (Господь говорил Иову из бури и сказал: «Кто сей, омрачающий Провидение словами без смысла?» – Иов 38: 1–2);

² Волынский А.Л. Достоевский. СПб., 1906. С. 101.

³ Так излагает учение рабби Акивы Мартин Бубер. См.: Бубер М. Два образа веры. М., 1995. С. 328. Волынский хорошо знал сочинения Акивы (Акибы), знаменитого собирателя Мишны (первоначального слоя Талмуда), и, в частности, цитировал и толковал его высказывания о «Песне Песней» (Жизнь искусства. 1923. № 31. С. 8).

момент их рационального постижения есть момент смысла, все остальное несущественно. Смысл выражается в символах, в знаках, записывая которые создают единственно ценное для человека – *Мир как Писание, Книгу*. Ближайшим Волинскому носителем этой традиции был отец с его страстной любовью к книге, к знанию, к толковательной мудрости. И сам Волинский, под конец жизни признавался: «В сущности, я ведь и не что иное как книга – ничем другим я быть не хотел»⁴. Вписанные в эту «книгу» идеальные смыслы он утверждал и отстаивал с энтузиазмом⁵, в котором иногда, как и у отца, проступало «что-то агрессивное и небезопасное».

Если через отца (и, разумеется, через комментаторов раввинистического и философского круга) Волинский воспринял талмудическую традицию, то мать, преимущественно в плане эмоциональных влияний, связывала его с хасидизмом, который в своем богочувствовании был обращен преимущественно к сердцу, а не к разуму, и получил широкое распространение среди евреев Подолии, Галиции, Волыни⁶. Искавшие радость и святость уже здесь и сейчас, не дожидаясь прихода Мессии, хасиды повсюду в мире находили проявления Бога, «Божественную искру», «пīḏōḥ», которая стремится высвободиться из таящей ее оболочки, «qēlīrā», чему соответствует лич-

⁴ Минувшее. Исторический альманах. Выпуск 17. М.–СПб., 1994. С. 285. Интеллектуализм Волинского всегда был ориентирован на книжный гносис; исходной когнитивной моделью для него неизменно оставалось основополагающее в талмудизме аскетическое изучение Закона. Он практически следовал советам Симона Бен Йохайя и установлению Талмуда: «Исполнение всех заповедей Торы не может равняться изучению одного стиха» и неоднократно ссылался на них. Волинский никогда не сомневался, что «учительный дом – выше синагоги. Писание и на нем основанный гносис – выше всех религиозных предписаний» (Жизнь искусства. 1923. № 31. С. 8–9).

⁵ Авторская маска Волинского – Старый Энтузиаст. Так именуется один из трех главных персонажей в его книге «Леонардо да Винчи», «проникнутый религией человеческого сердца» и выражающий наиболее дорогие Волинскому идеи и убеждения (Волинский А. Л. Леонардо да Винчи. Киев, 1909. С. XII–XIII).

⁶ См. о развитии этой ветви иудаизма в Восточной Европе: Крупицкий З.Н. Хасидизм, его происхождение, философская сущность и культурно-историческое значение. Киев, 1912; Dubnow S.M. History of the Jews in Russia and Poland, from the Earliest Times until the Present Day. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America. 1916. Vol. I. P. 220–222. Волинскому, несомненно, были известны и специальные статьи С. Дубнова на данную тему, публиковавшиеся в русских изданиях, в частности: Дубнов С. Возникновение цадикизма // Книжки Восхода. 1889. № 11–12. Именно на Волыни родился основатель хасидизма Баальшем (Исраэль бен Элизер Баальшем-тов (Бешт), ок. 1700–1760), отсюда же началось распространение его учения.

ное экстатическое постижение смыслов сущего, не вмещаемых сакральными знаками и текстами. Несомненно, что в русле этой традиции возникали и некоторые «сверхкнижные» интуиции Волинского и развивались на путях хасидского познания, «*dāat*», предполагавшего глубокое слияние познающего субъекта с мыслимой и переживаемой сущностью.

Столь непримиримо разделившиеся на русской почве (особенно выразительно их разделенность предстала в поэтических изложениях Манделъштама и Пастернака, что превосходно показано М.Н. Эпштейном⁷), названные традиции парадоксальным образом сплелись у Волинского, создав аналитический инструмент редкой твердости и режущей силы.

Учился он вначале в Житомирской гимназии, из шестого класса которой в 1879 году перешел в 5-ю петербургскую, где у него возник конфликт с преподавателями, приведший к исключению. Благодаря вмешательству профессора П.П. Цитовича и М.Т. Лорис-Меликова, ему был все-таки разрешен экстернат. В школьные годы более всего повлиял на него учитель словесности А.В. Шавров, пробудивший в нем интерес к поэзии Некрасова и к филологическим изысканиям Ф.И. Буслаева. С блестящим аттестатом он поступил на юридический факультет Петербургского университета и окончил его со степенью кандидата и с четко определившимися идейными и литературными ориентациями. В ответ на предложение А.Д. Градовского остаться при кафедре государственного права Волинский заявил, что намерен стать не профессором, а литератором. Выбирая последнее, он выбирал духовную независимость и свободное творчество в сфере мысли и слова.

Еще в университетском научном обществе под руководством О.Ф. Миллера он основательно занялся философией и написал свою первую большую работу «Теолого-политическое учение Спинозы», вскоре напечатанную⁸. Прочтенный экспромтом на заседании того же общества доклад «О споре Милля со Спенсером по вопросу о

⁷ Эпштейн М. Хасид и талмудист // Звезда. 2000. № 4. С. 82–96.

⁸ Восход. 1885. № 10–12. У Спинозы Волинский впервые нашел не только логическое оформление своим религиозно-метафизическим интенциям, но и притягательный образец вполне свободного мышления, развившегося на определенной национально-культурной почве и выражавшегося «сильным языком убеждения и страсти», как писал Волинский впоследствии, готовя к изданию переведенные Л.Я. Гуревич письма и биографию Спинозы (Переписка Бенедикта де Спинозы с приложением жизнеописания Спинозы И. Колеруса. СПб., 1891).

всеобщем постулате» стал его публичным триумфом и открыл доступ в писательскую и журналистскую среду. Одновременно он сотрудничал в газетах, в журнале «Восход» (где впервые выступил под псевдонимом *Волынский*), а по протекции А.А. Давыдовой⁹ – и в «Северном вестнике».

В аспекте нашей темы интересен взгляд Волынского на Спинозу, особенно принимая во внимание трактовку философии последнего в России.

Любомудрам, которые, по свидетельству А.И. Кошелёва, «особенно высоко ценили Спинозу и его творения <...> считали много выше Евангелия и других священных писаний», не приходило в голову выяснять, в каком отношении находится его учение к религии его предков и к христианству. Не ставил такой вопрос и П.Д. Юркевич, критикуя спинозианство.

Но уже в 1884 г. В.С. Соловьев акцентирует расхождение еврея Спинозы с «иудейством», которое, утверждает философ, «всегда видело в Боге не бесконечную пустоту всеобщего субстрата, а бесконечную полноту существа, имеющего жизнь в себе и дающего жизнь другому»¹⁰, и сожалеет, что из воззрений Спинозы выпало иудаистическое богопонимание.

Как же смотрел на эту проблему Волынский?¹¹

Его привлекла прежде всего сама личность Спинозы, подвергнутого херему¹² и изгнанного из еврейской общины Амстердама за несовместимое с иудейской ортодоксией свободомыслие и одновременно – осужденного церковными и светскими властями Голландии за сочинения, признанные антихристианскими.

Оставив в стороне знаменитую «Этику», Волынский сосредоточился на «Теолого-политическом трактате» («*Tractatus theologico-politicus*», 1670), которому и была посвящена его первая научная работа. В «Трактате» он нашел критическое исследование онтологиче-

⁹ Александра Аркадьевна Давыдова (1849–1902) – жена известного музыканта и педагога К.Ю. Давыдова, издательница журнала «Мир Божий», в чьем доме собиралась творческая интеллигенция как народнической, так и раннесимволистской ориентации.

¹⁰ Соловьев В.С. Еврейство и христианский вопрос // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 214.

¹¹ Подробнее см.: Котельников В. Спиноза и становление русского религиозно-философского модернизма (Аким Волынский как наследник и критик Спинозы) // Вопросы философии. 2015. № 8. С. 87–97.

¹² Он был отменен только в 1927 году.

ской и гносеологической проблематики, заключенной в Писании, что вместе с поставленными там же вопросами о вере, о формах личной и коллективной религиозности, о соотношении иудаистической и христианской традиций остро волновало Вольтерского. Спиноза совершил радикальную ревизию исторического и профетического содержания Священного Писания, в котором увидел слишком много «литературного» и «морального». Тем самым сакральность большей части Писания отрицалась, а вслед за тем отрицалась и сакральность проистекавших из него Предания и обрядности.

Спиноза окончательно утвердил Вольтерского в неприятии институционального, ритуалистического и юридического оформления религиозности. У Вольтерского такое неприятие зародилось еще в юности в среде местного ортодоксального иудейства, позже он распространил его и на область христианских церковных установлений. Выразилось оно сначала в разрыве с житомирской синагогальной общиной, но потом он уклонился и от крещения, причем в ту пору, когда он внутренне был особенно близок к православию и посетил Афон; затем в диалоге с Л.Н. Толстым, в полемике с митрополитом Антонием (Вадковским).

Однако с иудаистической традицией Вольтерский порывать не намеревался. Он был тесно связан с ней по книжно-талмудической линии и по линии духовного опыта хасидизма, двигаясь постепенно к личному их синтезу. В этой сфере его тяготение к Спинозе поддерживалось и тем, что ворбургский отшельник, по верному суждению Л. Шестова, был отнюдь не чужд хасидскому богопознанию¹³. Но спинозианство в целом как теологическая система, как мирозерцание не удовлетворяло Вольтерского: он хотел видеть в философии выражение многовековой рефлексии еврейства на религиозные и моральные темы, без чего, уверен Вольтерский, нет еврейского «познания Бога» и «любви к Богу», без него нет самой «идеи Бога» — и нет иудаизма. «Религия народа, — поясняет Вольтерский, — явление чрезвычайно сложное, явление, в котором сплетаются догмы, не требующие критики, с чисто философским умствованием, в котором скрыты народная психия и народный ум»¹⁴; разрыв спекулятивной мысли с национальной религиозностью иссушает и омертвляет мысль.

¹³ Шестов Л. Мартин Бубер // Путь. 1933. № 39. С. 67.

¹⁴ Вольтерский А. Теолого-политическое учение Спинозы // Восход. 1885. № 11. С. 142.

У Спинозы же нашел Волынский твердо построенную, хотя и весьма неортодоксальную христологию, которая рационально обосновывала его собственное интуитивное «богофильство» христианской окраски, сказавшееся в его книгах о Достоевском и Лескове. Христос, утверждал Спиноза, встал над законнической ограниченностью знания и был свободен от всех опосредований в отношении к Богу, ибо был Его органом, вещающим истину прямо, и задача истинного богопознания в том, чтобы, подобно Христу, иметь «общение с Богом душой к душе», а не как Моисей, «лицом к лицу», «т. е. посредством двух тел». В проповеди такого богопознания Волынский пошел гораздо далее, чем можно было ожидать от сторонника еврейского религиозного традиционализма, каковым он представлял тогда на страницах журнала Ландау «Восход». Не виделось ли ему в перспективе сближение иудаизма и христианства? Ведь он был убежден, что – процитирую центральный его тезис: «юдаистическая и христологическая системы не отрицают друг друга – обе рассчитаны на две стороны человеческого характера, одна – на материальную, другая – на духовную»¹⁵.

В этом Волынский мог найти единомышленников и среди современников. Епископ Херсонский и Одесский Никанор (Бровкович) в апреле 1884 года произнес в Одессе речь, посвященную родству ветхозаветной и новозаветной религий и возможному единению иудаизма и христианства¹⁶. В 1882 году Иосиф Давидович Рабинович, после возвращения из Палестины принявший христианство, открыл в Кишиневе молитвенный дом «Собрание израильтян Нового Завета» и основал иудео-христианскую секту «Вифлеем». Ее члены, приняв юридический пересмотр обвинительного приговора саддукейского синедриона Христу, исповедовали Его вероучение при сохранении некоторых обрядов еврейской религии и идиша в церковной службе. Местное еврейское население отнеслось к этому делу враждебно, и молитвенный дом впоследствии был закрыт; тем не менее подобные иудео-христианские деноминации получили в двадцатом веке заметное распространение. Соединение семитского и арийского начал провозглашал В.В. Розанов в речи, произнесенной 1 октября 1888 года на публичном акте Елецкой гимназии. Наконец, В.С. Соловьев, читая в 1882 году в Петербургском университете

¹⁵ Там же. № 12. С. 132.

¹⁶ См.: Православное обозрение. 1884. № 5–6.

лекцию, посвященную всемирно-историческому значению иудейства, прямо высказал мысль о необходимости религиозного синтеза иудаизма и христианства. А в статье «Еврейство и христианский вопрос»¹⁷ он развернул философско-теологическую аргументацию такого синтеза и заявил о своей вере «в грядущее соединение дома Израилева с православным и католическим христианством на общей им *теократической* почве», подчеркнув, что «окончательная цель для христиан и для иудеев одна и та же – вселенская теократия»¹⁸.

Обратимся к Гейне. Репутация его среди русских литераторов известна. Большинство из них не ставили его творчество и политическую позицию в связь с его национальной принадлежностью и с отношением к иудаизму. Правда, беглые указания такого рода попадались в русской печати, но редко и только в переводных статьях, например, в статье Э. Кине «Будущая участь словесности и изящных искусств в Германии» («...жду Гейне прощают его насмешки над всем, о чем он только ни начинает говорить» – Московский Телеграф. 1832. Ч. 47. № 17. Сент. С. 18). В письме Жуковского к Гоголю 1848 г. (известном под заглавием «Слова поэта суть дела его»), содержащем резкое осуждение Гейне (не названного прямо), эта тема не затрагивается. Ее не касаются цензоры-литераторы А.Н. Майков, В.Ф. Одоевский, которым пришлось оценивать наследие немецкого поэта, прежде чем дать ему доступ к русскому читателю. Ни словом не обмолвился об этом Д.И. Писарев в жесткой критике поэзии и политического поведения Гейне («Генрих Гейне», 1867). И в 1907 г. для И.Ф. Анненского национальность и вероисповедание Гейне не имеют никакого значения («Гейне прикованный»).

Между тем в сознании и в творчестве самого Гейне эти темы получали зачастую драматичный характер.

Первым к ним обратился В.С. Соловьев в десятом «Чтении о богочеловечестве» (1881). Говоря об иудеях, выдвинувших субъективное начало в религии и в мировой культуре, он в качестве выдающегося образца приводит «гениального лирика из иудеев Гейне»¹⁹.

¹⁷ Соловьев В.С. Еврейство и христианский вопрос // Православное обозрение. 1884. № 8, 9. Тогда же появился отдельный оттиск статьи.

¹⁸ Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Составление и подготовка текста Н.В. Котрелева. Примечания Н.В. Котрелева и Е.Б. Рашковского. Вступительная статья В.Ф. Асмуса. М.: Правда, 1989. Т. 1. С. 209, 226.

¹⁹ Там же. Т. 1. С. 150.

Кульминации развитие этих тем достигло в 1919 году в известной дискуссии о Гейне. 25 марта 1919 года на заседании редколлегии издательства «Всемирная литература» А.А. Блок прочел доклад «Гейне в России» (не касаясь названных тем), ответом на который был «налет Волынского»²⁰. Пафосом его «налета» (не только на Блока, но и на выступавшего там Горького) было отстаивание неиссякаемости гуманизма как «явления космического»²¹. 2 декабря того же года Блок записывает: «Волынскому – что касается иудаизма у меня в стихах»²². 26 декабря: «Волынский делал замечательный доклад о Гейне и иудаизме. Я возражал»; уже на следующий день «возражение Волынскому» было написано Блоком²³.

Поводом для доклада стала реплика Блока об измене Гейне иудаизму, брошенная в прениях по статье В.М. Жирмунского «Гейне и романтизм» (ею открывался VII том «Сочинений» поэта в издании «Всемирной литературы»), и сама концепция ученого, намеченная еще в вышедшей в 1914 году его книге «Немецкий романтизм и современная мистика». Внутренним же мотивом была критика христианства, в котором Волынский вдруг особенно явственно увидел смертельную угрозу монотеистической идеологии и культуре иудаизма, а в силу духовно-фундаментального для человечества значения последнего – угрозу и мировой культуре вообще. Ближайшим историческим выражением такой угрозы предстал иенский романтизм в союзе с «католической реакцией», с которым у Гейне, «иудеиста насквозь, рационалиста первого ранга, чистого осколка гиперборейской изначальной скалы» не могло быть ничего общего²⁴.

Вопрошая, «что отталкивало Гейне в этом трогательном и возвышенном учении?», он отвечает за него: «Прежде всего в нем ощущается отсутствие монолитности – цельности и связности гете-

²⁰ Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 454.

²¹ Чуковский К. Дневник: 1901–1929. М., 1991. С. 106.

²² Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 482.

²³ Там же. С. 484. Это «возражение» Блок отдал Волынскому, который позже передал его в журнал «Жизнь искусства», где оно и было впервые напечатано под заглавием «О иудаизме у Гейне» (1923, № 31) рядом с выступлением самого Волынского. Нужно заметить, что неприятие религиозно-философских идей последнего Блок обнаруживал и раньше: еще в «Письмах о поэзии» (1908) он отказывался верить всему тому, что «так страшно *симметрично*», – как «богофильство» и «богофобство» Волынского, «верхняя и нижняя бездна» Мережковского, «два пути добра» Минского.

²⁴ Жизнь искусства. 1923. № 31. С. 6.

рогенных частей. Это сплав разнородных стихий, в котором все бурлит, в котором нет ничего устойчивого в идейном смысле слова. Амальгама хамитской мистики и месопотамской магии с примесью густых яфетидских наслоений, завернутая в эллинский плащ филоновской вышивки, – вот что такое христианская идеология в ее популярнейших церковных редакциях», и эти разнородные потоки «с древнейших времен стремились подмыть основные устои семитического духа, незапятнанный гиперборейский монизм»²⁵. Героизируя фигуру Гейне как идейного оппонента христианства, Вольтер, в сущности, хочет доказать одно: в явлениях такого рода «монистический дух иудаизма, без дуалистических и триалистических расслоений, стоит перед глазами человечества непреодолимой скалой», и, возвращаясь к этому духу, поэт «вернулся к чистому источнику мировой культуры»²⁶. Таков Гейне в трактовке Вольтера.

Блок в своем «возражении» упрекал докладчика, что тот слишком «увлекся иудейско-рационалистическим элементом христианства и во имя его проклял все остальное», но самое филиппику его признал свидетельством «силы христианства», «раз оно может быть предметом таких страстных, вдохновенных и бескорыстных нападений»²⁷.

И наконец, Рембрандт.

На рубеже веков в России он не привлекал особого внимания искусствоведов. Единственный, кто занимался им всерьез, – Д.А. Ровинский²⁸, подготовивший «Полное собрание гравюр Рембрандта» (с 1000 фототипиями) и «Полное собрание гравюр учеников Рембрандта и мастеров, работавших в его манере» (с 478 фототипиями). Упомянутыми выше вопросами он не задавался.

Разумеется, еврейская тема в биографии и творчестве художника затрагивалась западными исследователями. Но долгое время как периферийная или в ветхозаветном контексте. Только в XX столетии она выдвинулась на одно из центральных мест (Франц Ландсбергер, Эрвин Панофски, Шелли Перлов, Стивен Надлер и др.).

У нас за нее взялся все тот же Вольтер. В начале 1900-х он задумал большой труд о Рембрандте, исполнил же свой замысел в 1924 году, но до публикации дело не дошло. Рукопись, объемом

²⁵ Там же. С. 9.

²⁶ Там же. С. 10.

²⁷ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. 6. С. 146, 150.

²⁸ Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895) – государственный деятель, автор трудов по истории искусства.

около восьмисот листов, находится в архиве, и есть надежда ее издать, а пока предлагаю извлечения из нее.

В предисловии Волынский поясняет, что иудаизм мыслится им «как один из основных типов духовной антропологии, совершенно независимо от того, является ли носитель такого типа евреем, французом, немцем или голландцем»²⁹. Его можно встретить и в глухом галицийском местечке, и «на верхах европейской образованности». «Почти нельзя себе представить настоящего академика, – продолжаю цитировать Волынского, – во всеоружии знаний, совсем непричастного к тенденциям иудаистической мысли. Вся наука монистична, и в этом отношении иудаизм в высочайшей степени современен и международен» (л. 2). С этой точки зрения Волынский и рассматривает Рембрандта, и тем более целенаправленно и настойчиво, что, по его мнению, современное еврейство «изменяет иудаизму».

Свою гипотезу о еврейском происхождении Рембрандта он основывает – при отсутствии достоверных биографических данных – на содержании его творчества, в котором очень интимно «открываются разные стороны еврейского религиозного духа, <...> представленные, можно сказать, в жестах и терминах этого народа» (л. 2 основного текста).

Так воспринимает он всю сцену на картине, изображающей Симеона-Богоприимца с младенцем, Марию и Анну (1627–1628). Волынский находит здесь бытовой еврейский сюжет: Симеон задает обычный при таком событии вопрос: подлинно ли младенец от сего мужа? Жест Анны, разведшей поднятые руки, выражает удивление и некоторое негодование, ибо она не допускает никаких сомнений в этом деле. Волынский полагает, что от сюжета христианского останется только «символическая светотень», которая отражает «двойственную философию христианства» и которой Рембрандт здесь и в других вещах заменяет отсутствующий нимб (л. 17).

Изображением матери художника Волынский считает «Читающую старуху» (1631) (портрет тогда находился в коллекции Дональдсона). Не находя в нем никаких атрибутов, свидетельствующих, что это пророчица Анна (как обычно подписывали репродукцию), Волынский смысловым центром светотеневого композиционного

²⁹ РГАЛИ. Ф. 95. № 91. Л. 1. Далее номер архивного листа указывается в скобках после цитаты.

считает «яркую белизну книги», а «из книги для еврея лучится свет», ибо она «спасительница еврейского народа» (л. 40–41). В другом портрете женщины с книгой (каком именно, предстоит выяснить) Вольтинский по положению рук относительно переплета устанавливает, что это книга с направлением написания справа налево, то есть – древнееврейская, и, следовательно, читает ее еврейка.

В офорте 1631–1636 гг., обычно называемом «Мать Рембрандта с рукою на груди», по высоко поднятой и собранной в кулак кисти, не прижатой спокойно, а схваченной в движении, наш автор определяет, что женщина представлена в типичной позе «покаянной молитвы Йом-Кипура» (л. 45), что для него является «почти документом о еврейском происхождении этой женщины» (л. 44). Отсюда очевидно намечается одна из линий к происхождению самого Рембрандта.

Вольтинский находит в автопортретах художника черты летца – еврейского шута, отчасти актерствующего, иногда юродствующего, то с веселым, то с горьковатым смехом. И ему кажется вполне органичной эта двойственность Рембрандта: «при вечной готовности к сатире болезненно искренний полет в высоту. Тут Рембрандт сближается с далеким своим потомком Гейне. <...> Летцам не ставят памятников, а при жизни их ненавидят. При жизни они одиноки. А Лев Толстой, в котором нет ни черточки летца, будет всегда окружен фимиамом и поклонением» (л. 100–101).

В итоге Вольтинский видит в мироощущении, поведении, творчестве Рембрандта тип габимного еврея. Поясню: габима, в понимании нашего автора, – форма отношений еврея с окружающим миром (не только с ближней средой). Эта форма может носить ассимилятивный или антагонистический, но всегда драматичный, иногда трагичный характер (что отразилось в одноименном московском театре 1920-х годов). Габима – попытка, нередко ущербная, в любых условиях сохранить жизнеспособность и преемственность иудейского духа. Манифестацию его Вольтинский находит в «Уроке анатомии» (1632), где явлен культ знания, в чистоте своей приближающийся к раввинистическому знанию, и в его дали смотрит изображенный на картине Николай Тюльп (так! – л. 462). Дух этот воплощен в отношении к женщине и в изображении ее, в кабалистических тенденциях «Клавдиуса Цивилиса» (1661) и др.

Если в книге о Леонардо да Винчи³⁰ Волынский в новозаветном освещении развивал острую критику ренессансного гуманизма, то в творениях Рембрандта отблески этого света он почти не различает. Целенаправленная реконструкция иудаистической традиции в биографическом материале и в творчестве Рембрандта объясняется глубоким разочарованием Волынского в современном ему христианстве. Оно казалось ему даже не оазисом в просторах «каменного Израиля» (л. 462), а только миражом. Была вспышка, осветившая ночь истории, но теперь, утверждает Волынский, в недрах человечества она окончательно угасла (л. 463).

Список литературы

1. Блок А. Записные книжки. М.: Издательство «Художественная литература», 1965. 664 с.
2. Блок А.А. О иудаизме у Гейне // Жизнь искусства. 1923. № 31.
3. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М.–Л.: Издательство «Художественная литература», 1962. Т. 6. 556 с.
4. Бубер М. Два образа веры. М.: Издательство «Республика», 1995. 464 с.
5. Волынский А.Л. Леонардо да Винчи. Киев. Типография С.В. Кульженко. 1907. 499 с.
6. Волынский А. Теолого-политическое учение Спинозы // Восход. 1885. № 10–12.
7. Волынский А.Л. Ф.М. Достоевский. СПб.: Издательство «Общественная польза». 1906. 501 с.
8. Волынский А.Л. Разрыв с христианством // Жизнь искусства. 1923. № 31. С. 8–9.
9. Дубнов С. Возникновение цадикизма // Книжки Восхода. 1889. № 11–12.
10. Котельников В.А. Литературные версии критического идеализма. СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2010. С. 397–504.
11. Котельников В. Антропология Леонардо да Винчи в трактовке Акима Волынского (L'antropologia di Leonardo da Vinci nell'interpreta-

³⁰ Волынский А.Л. Леонардо да Винчи. Киев. Тип. С.В. Кульженко. 1907. См. также: Котельников В. Антропология Леонардо да Винчи в трактовке Акима Волынского (L'antropologia di Leonardo da Vinci nell'interpretazione di Akim Volynskij) // Leonardo in Russia: Temi e figure tra XIX e XX secolo. Bruno Mondadori. Pearson Italia. Milano – Torino. 2012. P. 3–47.

zione di Akim Volynskij) // Leonardo in Russia: Temi e figure tra XIX e XX secolo. Bruno Mondadori. Pearson Italia. Milano – Torino. 2012. С. 3–47.

12. *Котельников В.* Спиноза и становление русского религиозно-философского модернизма (Аким Вольтинский как наследник и критик Спинозы) // Вопросы философии. 2015. № 8. С. 87–97.

13. *Крупницкий З.Н.* Хасидизм, его происхождение, философская сущность и культурно-историческое значение. Киев: [Без указ. изд-ва] 1912. 59 с.

14. Минувшее. Исторический альманах. Выпуск 17. М.–СПб.: Издательство «Atheneum. Феникс», 1994. 622 с.

15. Переписка Бенедикта де Спинозы с приложением жизнеописания Спинозы И. Колеруса. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1891. 432 с.

16. Православное обозрение. 1884. № 5–6.

17. *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Составление и подготовка текста Н.В. Котрелева. Примечания Н.В. Котрелева и Е.Б. Рашковского. Вступительная статья В.Ф. Асмуса. М.: Издательство «Правда», 1989. Т. 1. 688 с.

18. *Соловьев В.С.* Еврейство и христианский вопрос // Православное обозрение. 1884. № 8. С. 755–772; № 9. С. 76–114.

19. *Толстая Е.* Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Вольтинского. Иерусалим–Москва: Издательства «Гешарим»–«Мосты культуры», 2013. 632 с.

20. *Чуковский К.* Дневник: 1901–1929. М.: Издательство «Советский писатель», 1991. 583 с.

21. *Шестов Л.* Мартин Бубер // Путь. 1933. № 39. С. 67–77.

22. *Эпштейн М.* Хасид и талмудист // Звезда. 2000. № 4. С. 82–96.

23. *Dubnow S.M.* History of the Jews in Russia and Poland, from the Earliest Times until the Present Day. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America. 1916. Vol. I. P. 220–222.



А.Л. Волынский
«РЕМБРАНДТ» [ФРАГМЕНТ
ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОЙ КНИГИ]¹

ПОДГОТОВКА ТЕКСТА В.А. КОТЕЛЬНИКОВА

ЕВРЕЙСКИЙ ШНОРЕР

Одной из первых работ Рембрандта, уже переселившегося из Лейдена в Амстердам, является небольшая картина «Павел в заточении», писанная в 1627 году. Рембрандт был тогда двадцатилетним юношей. Рассмотрим все детали этой картины. Представлен глубокий старец. Он сидит на оттоманке, с развернутым фолиантом на коленях, поверх которого склонился лист с начертанными письменами. В левой руке изображенного старца — палочка для писания. Лицо покоится на правой руке, с собранными в кулак пальцами, прикрывающими рот. Все замечательно в этой картине. Детали требуют истолкования. Правая нога обнажена, выступила из башмака и лежит на нем. Другая нога обута и на полу. Точно старик недавно откуда-то пришел, присел и отдыхает, распустив на правом башмаке ремешок, тут же изображенный. Получается впечатление только что совершенного долгого и утомительного пути. В высшей степени замечательна поза старика. Он согнул спину в полукруг и наклонил голову в глубоком раздумье. Все на лице его выражает именно раздумье, процесс мысли, творческое настроение. Характер этого человека ощущается с полной ясностью. Что это за старец? Прежде всего это натура в высшей степени интеллектуальная, вдумчивая и

¹ Главы из книги Волынского «Рембрандт» печатаются по источнику: РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. № 91.

созерцательная, без малейшего оттенка холодной рассудочности. Глаза, хотя и открыты, вперились во что-то конкретно не существующее. Перед ним носятся какие-то умственные видения, объекты выпретенных умозрений, слагающиеся в целые картины. Этот старец не тихо сосредоточен, не просто собран в комочек, а внутренне горит. Высокий лоб открыт — с легкими продольными складками. Скулы бледного рта выпятились далеко вперед. Утонченная какая-то апперцепция пронизывает все его сознание раскаленной иглой.

Но кто же такой этот человек, с таким замкнуто-напряженным распаленным лицом, с прикрытыми как бы инстинктивно устами, свою позою отдаленно напоминающий пророка Иеремию на микеланджеловском сикстинском плафоне? Руки рембрандтовского старца как бы срисованы с легкими вариантами с композиции Буонарроти. Оба старца хотели бы кричать, хотели бы вопить, но внутренняя сила удерживает их в молчании. Молчание же это действует сильнее крика. Влияние ватиканской модели может быть объяснено и биографически. Рембрандт в те молодые годы еще учился у Ластмана, только что вернувшегося из Италии. В картину художника попал блик, огненная черточка из идейного пожара мастера Капеллы. Но все преобразилось у Рембрандта в высшей степени, почти до неузнаваемости. Голландский живописец прежде всего стер всякую торжественность, всякую помпу, всякий внешний риторизм. Иеремия Буонарроти — это римский ипокрит, изображающий пророка. Это театральная фанфара, гудящая на религиозно-политическую тему. Иудейский рог, который воет, плачет, пугает и даже страшит, здесь заменен медной трубой, которая голосит и зовет легионы. У Рембрандта же это просто еврей, еврей диаспоры, еврей западноевропейского гетто, без малейшего оттенка гордыни и волевого дерзновения. Несмотря на то, что на картине Микеланджело изображен старец, все в ней трепещет молодыми и воинственными струнами. Перед нами титанический аристократ духа, который и, склоняя голову под бременем свалившегося на него несчастья, все же сохраняет в себе героическую выправку. Но у Рембрандта все по-иному. Глава старца склонена уже совершенно по-еврейски: мудро, беспомощно, потрясенно-согбенно и нежно-примирительно по отношению к небу. В ногах — ни следа солдатской боевой энергии, а в главе — сознание непреложности верховных сил мира, текущее из глубин бесконечного, добро-жертвенного смирения. Если тут есть какая-нибудь героическая черта, то это уже из совершенно иного

мира явлений, в котором нет ничего вызывающего и протестантского. Это музыка, это псалом героизма в облике старого человека, который в сущности никогда и не был молодым; этому старцу столько лет, сколько лет его народу. Он сед его сединами, изборожден его морщинами, согнулся под тяжестью веков. В мыслях его нет и оттенка светлой и легкой радости, ощущаемой подчас даже и в пароксизме горя, как играющий хмель Диониса. Если бы дать еще эту черту задумавшемуся старцу, мы имели бы индивидуальность, в которой иудейские и хамито-ханаанские элементы слились воедино. Но перед нами чистый иудей, пламенно чувствующий всегда сквозь одну и ту же мысль, во все входящий духом пронзительным и строгим. Никакой экзальтации. Во всем энтузиазм, медленно горящий, как смола.

Под картиной Рембрандта мы читаем надпись: «Павел в заточении». Среди аксессуаров ее имеется и длинный меч, воткнутый в солону. Первые заглавные строки листа намекают на готовящееся послание. Все это атрибуты апостольства Павла, как его понимает церковная традиция. Но откуда же попали в римскую тюрьму эти фолианты, загромождающие всю оттоманку, закрытые и раскрытые, которых не мог принести с собой арестованный и вверженный в темницу старец? Странно было бы также представить себе этот длинный тяжкий меч в слабой и тщедушной руке такого ветхого денем мудреца! Тут нужны иные руки, иные физические силы. Такими почти плачущими руками, как у рембрандтовского старика, не режут, не бьют, не секут, а только скользят по фолиантам и жестикулируют тихо и скромно в помощь отвлеченной мысли. Еврей ханаанский, придушенный изнутри камнем необъемлемой веры, имеет конвульсивный настойчивый и ударяющий жест, тогда как иудей чистого синайского типа рисует в воздухе свои мысли отчетливо чеканными движениями лица и рук, выражающих ритмику умудренного сознания. Изображенный Рембрандтом старец это какой-то еврейский шнорер, засевший на перепутье в синагогальную комнатку и обложивший себя любимыми книгами. Он пришел из соседнего местечка и сделал здесь краткий привал. Открытая голова без шапочки, без ермолки, эти надписанные строчки на раскрытом листе, особенно этот тяжкий меч, прислоненный к ложу, — все это только аллегорика для толпы, внешние черты официального сюжета, может быть для большей легкости продать картину, которой никто не купил бы, если бы она просто и ясно изображала еврейского шнорера. Толпе

нужно ипокритно представленный Павел, со всеми онёрами легенды, и художник пускает в ход легкую фальсификацию.

Картина написана с применением изумительной светотени. Старец весь с головы до ног облит остановившимся бестрепетно белым светом. Свет льется как будто бы из окна, но в сущности он излучается самим старцем, которого охватила внутренняя какая-то осиянность. Замечательная вещь: смотря издали или сбоку, точно видишь на голове недостающую ермолку. Какая-то незримая тень все же зыблется тут наверху и завершает несомненно портретную голову, списанную с какого-нибудь близкого Рембрандту человека. Но в целом это выделенный сектор света на общем темном поле. Говоря по существу, это — самая большая уступка со стороны художника отвлеченной идеологии христианства. Случайным, мгновенным, белым пятнышком человек плывет в окружающем мраке и тает с часу на час. Пришел момент — пятнышко исчезло и вновь сомкнулась темнота. Два мира — мир светлых явлений, зыбкий и преходящий, с одной стороны, и мир древнего хаоса — темный, первобытный и вечный, с другой стороны, такова философия картины в целом. Конечно, эта философия далеко не иудейская, насыщенная театральной аллегорикой, совсем в соответствии с мечом. Но это достопримечательная черта во всем творчестве Рембрандта, возлюбившего светотень и ее символизм, как никакой другой мастер в мире. Если Рембрандт был по рождению еврей, то тут перед нами открывается великая трагедия, пережитая внутри этим человеком. Все лица у него еврейские, быт — еврейский, обстановка и все аксессуары запечатлены духом патетического евреизма, а светотень, сочетание контрастных эффектов почти опрокидывают и опровергают монизм библейско-иудейского мирозерцания.

СИМЕОН-БОГОПРИИМЕЦ

Еще один образчик трактования Рембрандтом библейских тем в христианской светотени. Картина относится к тем же первым годам деятельности художника в Амстердаме, все еще под сильным влиянием Ластмана. Уже пирамидальность композиции придает картине итальянский характер, напоминая произведения кватроченто, фра Филиппо Липпи, Боттичелли и других. Картина изображает момент

принесения младенца Христа в храм. В ней четыре персонажа, не считая самого младенца: богоприимец Симеон, Иосиф, Мария и св. Анна. Все фигуры, за исключением Марии, отчетливо иудейские, можно сказать, портретно еврейские. Особенно хорош старец Симеон. Старцы вообще будут удаваться кисти Рембрандта. По этому поводу заметим, что в еврействе нет свободной играющей младости, брызжущей яркостью какого-нибудь Франса Гальса или Яна Стэна, нет контраста двух поколений — молодого и старого, столь обыкновенного в жизни других народов. Каждый умный мальчишка уже старичок. Будущая старушка слышна в голосе молодой девушки. А старость чувствует себя здесь совсем как дома, и это настолько типично для еврейства, что стареющий человек даже и другого народа становится похожим на еврея. Стоит взглянуть на портреты старого Толстого, старого Дарвина: разве это не евреи по своей непреодолимой серьезности, по окаменевшей своей спокойной мудрости, осененной бровями слегка насупленных глаз? Почти каждый патриарх кажется евреем: у бородачей Корнелия Вискера патриархально-библейский вид. Это замечательное явление имеет свои глубочайшие корни в истории народов. Они идут из одного источника, из общего этнографического эмбриона. Все три брата, Сим, Хам и Яфет, вышли из одного ствола таинственного родословного дерева, так называемой белой расы, и отделились друг от друга лишь в процессе истории. В доисторическое же время их не было совсем, была одна монолитная масса примитива, оживленного потенцией будущих веков. Старый еврей несет в себе наглядные черты каких-нибудь шумеро-аккадийцев, родоначальников вавилоно-ассирийской культуры, и схож с осколком яфетидов — хеттейцами, причинявшими столько забот и тревог египетским фараонам. Мы из самой Библии знаем, из конвульсивно-неприятных криков Иезекииля, что царь Соломон вырос из смешения двух кровей, хеттейской и аморрейской, и воплощал в себе, в синтетической органичности, обе народности. Вот откуда авторитетность еврейского старца. Он какая-то не умолкшая труба старых-старых времен. Все евреи седьмой этой любезно-вековой старостью, этим шествием отождествляющих веков к нам, далеким потомкам, с утешением и все еще действенным поучением.

Таков именно и Симеон-богоприимец на рассматриваемой нами картине Рембрандта. Голова у него слегка наклонена внутренним потрясением, никогда не покидающим еврея. Потрясение это от над-

земного голоса, признанного и почти сентиментально любимого, а не от каких-нибудь будничных тревог и несчастий. В потрясении этом есть неизбывная, целомудренная черта: еврей не называет Бога по Его имени, не разоблачает Его перед людьми, избегает всякой выставки, чреватой кощунственными прикосновениями. Он связан с Богом как супруга, как невеста, и связь эта прикрыта дорогим атласным одеялом из всего окружающего. Нежным и осторожным склонением головы еврей сразу же создает вокруг себя атмосферу доверия и внимания. Так именно склонил свою голову Симеон-богоприимец. Длинная белая борода его, не расчесанная гребнем, но разглаженная разве лишь движением задумчивой руки, это не искусственный парк завитой и выхоленной бороды Леонардо да Винчи, а все тот же шумеро-аккадийский лес древнейших времен, отдаленнейших эпох Арам-Нахарэим. Мы разглядываем на картине профильную фигуру старца и улавливаем апперцептивно открытый левый глаз его. Апперцептивной иглой можно проколоть всего человека — такой иглы нет во взгляде Симеона. Но ею же можно приоткрыть чужую душу для признаний, и это именно и делает взгляд Симеона. Этому человеку можно не только на официальном духу, но и в обычной обстановке сказать всю правду, все на свете, ничего не тая, ничего не скрывая. Спина его полукруглая объемлет ребенка своим светлым сиянием, как нимбом. Венца, в ипокритском стиле итальянского искусства, решительно никакого. Никаких концентрических кругов христианской аллегористики. Эта заботливая спина, молодая и старая в одно и то же время, с преизбытком заменяет пустой воздух схематической иконографии. Тут родная плоть простирается над головкою и дышит на нее теплом, защитой и приветом. И держит старец ребенка тоже легко и мягко, без насилия и даже усилия. Все так естественно и просто, как это могло бы быть только там, где уже не действуют законы земного тяготения, где-то далеко-далеко, в надзвездных каких-нибудь пространствах, в условиях иных миров. А между тем все это представлено Рембрандтом именно по-еврейски и по-иудейски — с наиреальнейшими бытовыми очертаниями. Даже сомкнутые колени Симеона, даже иератический плащ, лежащий на нем, все отдает израильским колоритом, пластикой вековечного Иуды и Беньямина. Перед ним на коленях с молитвенно сложенными руками мать младенца. Что-то в ее лице и наряде напоминает чудесных Мадонн Сассоферато, хотя с определенностью установить тут связь двух художников, при посредстве

итальянофильствующего Ластмана, нет никакой возможности. Оба художника были почти однолетками. Во всяком случае в фигуре и позе Марии итальянское влияние ощущается довольно заметно. Разве только руки сложены чуть-чуть по еврейскому, с перешептывающимися между собою пальцами. Лицо осенено глубокою тенью от покрывала, спускающегося с головы на плечи. Рядом фигура Иосифа — вся темная, с открытою головою, со сложенными на груди молитвенно руками.

Вершину треугольника образует фигура св. Анны. Это уже настоящая еврейка, с лицом матери Рембрандта. По лицу этому разлита чудесная экспрессия. Весь будущий Рембрандт в этом лице, которое мы будем изучать отдельно и подробно, по всем его деталям. Оно выражает на картине удивление, смешанное с каким-то почтительным гневом, сквозящим в полуоткрытых устах. Руки ее разбросаны по сторонам с открытыми к зрителю ладонями. Эти раскрытые ладони несомненно написаны по итальянскому образцу. Весь жест св. Анны разительно напоминает жест апостола Андрея в «Тайной Вечере» Леонардо да Винчи. Да и смысл жеста один и тот же — и тут, и там: удивление, смешанное с гневом. Пророчица что-то услышала из сказанного Симеоном-богоприимцем, и по душе ее прокатилась волна негодующего отрицания. От удивления она развела руки чересчур широким жестом, не совсем свойственным еврейской женщине. Симеон задает Марии вопрос, обычный в таких случаях, при принятии новорожденного младенца: подлинно ли он от сего мужа? Этому и удивляется св. Анна, проникнутая бесконечною верою в свою дочь. Но отсюда ясно, что Рембрандт, окончательно отступая от христианской легенды, рисует нам бытовую еврейскую сценку каждого дня. От церковной фантастики не осталось ни следа. О супружестве со Святым Духом здесь также мало речи, как и о белом слоне Будды в легенде индийской. Все сведено к быту, к реальности жизни, окружающей художника. И только опять символическая светотень разлита по всей картине, подчеркнута выражая исповедание двойственной философии христианства. Вообще говоря, Рембрандт широко использует светотень во всех решительно будущих своих картинах, заменяя ею византийско-христианский нимб. Нет нигде у Рембрандта условно-традиционного нимба, но светотень его — тот же нимб.

10 мая 1924 г.

CHIARO-SCURO

Среди произведений Рембрандта, относящихся к 1630 году, имеется изображение св. Иеронима, оригинал которого утрачен, но сохранилась старая его копия. Это нечто значительное в плоскости тех идей, которые мы сейчас рассматриваем. И невозможно представить себе более яркой и поразительной иллюстрации использования светотени для присвоения картине условно христианского ореола. Перед нами нимб, охвативший лик того святого, утрированный до невозможности. Этот нимб большим и замкнутым световым пространством располагается вокруг тела святого, следуя его общим контурам. Бывает, что по тем или иным противоречащим мотивам человек моментами впадает в некоторое затмение художественной меры и допускает почти карикатурное преувеличение принятой им манеры говорить, писать или изображать. Такая утрировка особенно чувствительна в рассматриваемой картине. Разрешу себе на этом месте маленькое интимное признание, тешащее мое исследовательское чувство. Значение светописи у Рембрандта было уже для меня совершенно ясно задолго до того, как я набрел на репродукцию «Св. Иеронима». Сначала фотографический снимок с картины произвел на меня странное впечатление, и я подумал, что имею здесь дело с одним из многочисленных недостоверных произведений Рембрандта. Но когда я узнал, что эта картина в оригинале принадлежит действительно его кисти, я почувствовал некоторое удовлетворение: догадки мои оправдались.

Что в самом деле представляет собою этот большой, широкий и белый, почти повторяющий внешние очертания фигуры нимб? Иероним изображен опустившимся в коленопреклоненной позе перед стеной, увитой растениями, читающим священную книгу. Книга грубо и наивно снабжена двумя аллегорическими атрибутами святости христианского отшельника: крестом и четками. Все во мраке. Сама фигура Иеронима тоже чернильно черна, и только громадное световое пятно, захватившее видимую часть льва, наполняет центральное место картины. Не видно и не понятно, откуда мог пролиться сюда такой фантастический свет, который, исходя он от любого фокуса, не принял бы столь послушных очертаний. Никакой театральный режиссер не мог бы осуществить его никакую фотомеханикою на сцене. Ясно, что, по мысли Рембрандта, свет этот излучается, льется потоками из самого Иеронима, оставляя его туловище стран-

ным образом незаренным. Свет призван как бы к какой-то педагогической роли. Он должен существовать для зрителя, ничем не изменяя общего оптического миропорядка. Лев освещен. Но лев только символ, та же педагогия. Освещен и крест — по той же причине. Впрочем, некоторая доля освещения задевает и святого. Так озаренными представляются нам пятки Иеронима, как если бы они и были отправными пунктами световой эманации. Отметим, что эти пятки представлены замечательно, и мы еще будем иметь случай вернуться в дальнейшем изложении к вопросам, ими возбуждаемым. Что касается самой фигуры Иеронима, то надо сказать, что Рембрандт сумел оттенить, незаметно и тонко, что перед нами человек не иудейского происхождения. Наклон головы лишен нежной сладости и неустойчивости, свойственных наклону еврейскому. Спина суха и мускульно крепка. Едва видное сбоку лицо, физически вполне возмужалое, не обнаруживает никаких следов умственной муки. И тем не менее это святой в христианском смысле слова, окруженный пышным ореолом.

Некоторое отдаленное подобие Иерониму представляет изображение св. Франциска, имеющееся в одной частной английской коллекции и относящееся к 1637 году. Поза приблизительно такая же, как и у Иеронима. Святой стоит коленапреклоненный, с открытыми к зрителю полуосвещенными пятками, смотря в книгу и держа между руками распятие. Освещены голова, книга, пятки, но уже и часть неодушевленной природы затрагивается откуда-то идущим тем же светом, как, например, солома, бревно и череп, лежащие около Франциска. Тут уже дана, через семь лет после Иеронима, некоторая уступка реализму, без преувеличенного страха представиться зрителю недостаточно пиететно настроенным в христианском стиле художником. У Иеронима мы находим только расширенный до невозможности церковно-ипокритный нимб, или такую форму мистики, которая превзошла фантазию всяких Бемов и Эккартов. В словах литературно-поэтических мистиков мы имеем дело с задушевным лиризмом и чисто философскими наваждениями, действующими на всякую живую и чуткую душу. По христианской канве вышиты цветочки, которые еще расцветут и раскроются в позднейшей литературе Новалиса и других немецких романтиков. Такая мистика, плодотворная в своих основах, сама по себе углубила изучение природы и явилась толковательницей естества в терминах духа. Но что собою в этом отношении представляет светотень «Иеронима» и даже «Св. Франциска»? Она не углубляет христианского мирозерцания, не

выявляет самих фигур в разительном и поучительном рельефе, кажется неестественным водоемом света среди окружающего черного мрака — вообще она, как и все условное, не плодоносна в познавательном смысле слова, как не может быть плодотворна никакая аллегорика по сравнению с глубинно жизненными символами. Тут именно не символы, которые делаются из конкретностей и реальностей, а лишь надуманная конфессиональная вставка мирозерцания, недостаточно крепкого в душе самого художника. Художник провел это мирозерцание через все свои полотна и через всю свою графику с невероятным упорством. Светотень является кричащей темой всего творчества Рембрандта и от его имени неотделима, но с внутренним голосом естества она все-таки бороться победоносно не могла. Надо всем простерт христианский покров из теней и светов, но христианского впечатления все-таки не получается.

Иероним представлен еще в сангинном рисунке, находящемся в Лувре. Те же черты, что и в красочном оригинале: не иудейский наклон головы, сухая спина, жесткие открытые пятки, без всякой одухотворенности, скрещенные кисти рук — без трепетной благоговейности в пальцах. По-видимому, это рисунок именно к Иерониму, а не к св. Франциску, судя по общему ритму всех линий фигуры. Да и существенные детали иные, чем у Франциска. Перенеся рисунок на холст, Рембрандт изменил лишь направление коленапреклоненного святого и окружил его потоком условного света. Но все-таки Рембрандт остался верен самому себе. Художнический инстинкт не обманул его в изображении человека не семитической расы, с другим, чем у евреев, иератическим пламенем в сердце. Именно сухость этого рисунка, выдержанного в реальных тонах, без каких-либо оттенков сладостной экзальтации, выдает какую-то личную психологию самого Рембрандта. Как только он выходит из мира тем еврейских, так сейчас же покидает его та благословенная умиленность, которую мы в нем так ценим и любим. Все каменеет и мертвеет, в лучшем случае италянизируется. Не то выражение лица, глаз, головы, спины. Иная, колющая и слегка раздражающая апперцепция. Иные контрпостные повороты и движения. А светотень, прошедшая в творчество Рембрандта не без крупного воздействия Эльсгеймера, тоже подпавшего под итальянский гипноз, только мутит и холодит восприятие зрителя.

Chiàgo-scuro явилось в искусстве двух стран, в Нидерландах и Италии, великим вкладом, которым обязаны гению Антонетто да

Мессина. С момента деятельности этого художника оно начинает утверждаться в живописи, расцветая чудесным цветом у Ван-Эйка и расширяясь все более и более у художников нидерландской италянофильской эпохи в XVI веке и нидерландского ренессанса XVII века. В Италии *chiaro-scuro* имеет своих блистательных представителей в искусстве Леонардо да Винчи, Корреджо, Караваджо, на юге, среди постоянной солнечной игры теней и света в их ярких эффектах, стоит замечательная светотень «Мадонны в скалах», особенно в ее луврской редакции, или классическая светотень, поющая и звучно романсная, в «Поклонении пастухов» у Корреджо в его же «Мадонне Цингарелле», ныне находящейся в Неаполитанском музее. Но совершенного триумфа *chiaro-scuro* достигает только в Голландии и именно у Рембрандта, с именем которого оно связывается на все времена. Несмотря на то, что у некоторых голландских пейзажистов, как Рюисдаль, Кейп, Гойен, светотень дана в гениальных трактовках и производит захватывающее впечатление, *chiaro-scuro* Рембрандта все же остается несравненным. Тем не менее именно у Рембрандта оно и стало объектом величайшего в истории живописи злоупотребления, послужив орудием тенденциозного утверждения двойственной философии христианства. Он залил светотенью все темы и сюжеты Ветхого и Нового Завета. Все плещется в потоках неожиданного сияния среди окружающей тьмы. Происходит какое-то неестественное водосвятие или, вернее сказать — светосвятие великолепных самих по себе композиций. Но цели своей Рембрандт, однако, не достиг. Католическая церковь отнеслась подозрительно к его иллюстрациям, и только в позднейшее время некоторые северные протестанты стали собирать изображения Рембрандта для популярного сборника библейских картинок. Что же касается евреев, то никаких попыток в этом направлении мы у них до сих пор не находим. Все у Рембрандта евреизировано, но иудейского света мы здесь все-таки не встречаем.

11 мая 1924 г.

НА СИОНЕ ДУХОВНОМ

Свет, зажженный Моисеем на Сионе, распространялся по миру медленным темпом. В Синайском сиянии он был, как солнце. Это было первое солнце духа, солнце справедливости и гуманизма, кото-

рое блеснуло в глаза тогда еще молодому народу. Если присмотреться в самом деле к скрижалям Ветхого Завета, сквозь облегающий их мифологический туман, мы различаем в них вечные какие-то письмена, которые не устареют никогда. Законодательство Моисея для раввина предвечно и вечно по самому своему содержанию, и до сих пор еще человечество читает первые пять книг Библии с неослабевающим изумлением. Все ровно, все чисто, все светозарно. Все светится с высокой горы. Что бы ни произошло в долинах, свет синайский остается путеводным навсегда. Он прорезывает воздух истории острыми своих лучей, не рождая в нем никаких теней. Тени появляются только в его соприкосновении с реальными предметами земли, с их плотской материальностью, не пропускающей через себя световых потоков. Ударившись в землю, он озаряет только те ее части, которые оказались не замеченными. Таков свет Синая, отразившийся в Моисеевом законодательстве. Если бы мир был бесплотен, если бы он не таил в своих недрах источников тьмы и хаоса! Тогда Моисей одним своим словом с Синайской горы явился бы создателем какого-то нового, невиданного до него космоса, и бесконечное сияние света разлилось бы раз и навсегда по всем векам и по всем пространствам. Так мыслит раввин-иеговист. Сразу же устранилась бы ночь и настал бы непрерывный, немеркнувший и неиссякающий день.

Но такое целостное воплощение света на земле есть только мечта. Преломление его в условиях реального мира, в исторической действительности, совершается не только медленно, но и в мучительной борьбе с силами хаоса и мрака. Уже в тот самый момент, когда зажигался светильник Синая, еврейская толпа выходцев из Египта плясала перед идолом материализма. Конечно, относящийся сюда рассказ легендарен, как и вообще легендарна вся история Моисея, писанная не его содержательным пером, а пером кодификторов эпических преданий, окружающих первые шаги народа по историческому пути. Но в легендах больше правды, чем в иных подлинных документах достоверной действительности. Как это ни покажется парадоксальным, легенда действительнее самой действительности. Написанное о золотом тельце показывает с несомненностью одно, что народ еврейский, прошедший в течение нескольких веков кушито-хамитскую культуру египтян, не был еще готов к восприятию Моисеева закона. В нем бурлили разбуженные натуралистические страсти, кипела кровь природных влечений, не регулируемая еще

контролем разума. Но слово Моисея было сказано, и руководство на все времена преподано. Была намечена идея вечного дня.

В ханаанской земле завоевания, среди широко расплескавшейся хеттейско-аморрейской культуры, слово Моисея, входя в процесс истории, звучало призывною трубой и требовало борьбы с местными религиозными верованиями, с их жертвенными ритуалами на габимах. Габима сделалась тою пропастью, которую надлежало взять. В своих не побежденных еще натуралистических стремлениях народ еврейский то и дело смешивался с местными этническими элементами и, изменяя преподанным ему нормам права и справедливости, впадал в кровную органическую связь о хеттеями и аморреями. Но труба продолжала звучать и делала свое направительное дело. Иногда раздавались и новые замечательные слова наподобие слов Моисея. Говорили жрецы, левиты и пророки, направляя челн иудейский по верному руслу. Так или иначе, но эта эпоха в жизни еврейского народа может быть названа эпохой борьбы с габимами. Свет лился с высоты и, преломляясь в фактах слагающегося быта, озарял верхушки жизни, оставляя все прочее в колеблющихся и трепетных потемках. Вечный день еще не наступал.

Храм Соломона на Сионе является третьим и почти законченным этапом в истории автономного народа. Был литургический парад, были жертвоприношения и всесожжения, была процедура усвоения вечной мысли законодателя, с теми необходимыми ограничениями, которые создаются реальным укладом жизни. С течением веков кое-что обросло плотью и становилось рутинным. Создавалась полумертвая инерция в богослужбном молитвословии, может быть уже не шевелившем сердца, особенно в тот момент, когда меч Веспасиана уже навис над святым городом. Об этом свидетельствует шум сектантско-гражданской борьбы, разлившийся по всем градам и весям Палестины перед великою катастрофой 70-го года. Храм Соломона — великая вещь в истории Израиля. В нем был свет, было пламя, было вдохновение, достигавшее замечательных высот. Все же силы эти не были адекватны Синаю. Именно тут, на Сионе, в подобию материального и временного, они были заключены как бы в коробку ковчега и сведены к условно-иератическим нормам. Элогим со своих высот следил за происходившим, принимал жертвы и слушал возносившуюся к нему молитву, но самолично не говорил к народу, как говорил он некогда с Моисеем. Голос его проносился иногда в речах тех или других пророков. Но в общем он молчал, и жизнь текла в берегах неотвратимой

судьбы. Свет был, но была и ночь. День был короток. Синай иногда просто померкал в сознании людей. Этот третий период в истории еврейского народа можно назвать периодом храма Соломона.

Но храм пал — наступает последний, четвертый период, возвещаемый рабби Иохананом бен Заккаем. Это период синагоги и книги, еще не изжитый историей, период всей диаспоры вплоть до наших дней. Нет самостоятельного государства, народ рассеян по лику земли. Нет больше никаких жертвенных всежожений, восходящих к небу в облаках душистого фимиама. Но слово Моисея, как никогда раньше изученное, развитое, разъясненное и дополненное, звучит сердцам с новой силою. Вот когда впервые оказались поверженными все габимы всего мира. Вот когда культ материализма испытал жесточайшие удары, от которых он не поднимется никогда. На смену старой розни Ефрема и Беньямина появляется святая солидарность, обнимающая все разорванные части живущего в изгнании еврейского народа. Рассыпанная каменная храмина Иерусалима вдруг неслыханным чудом каким-то, по слову рабби Иоханана, чудом острого воздействия на умы и сердца восстановлена в ином нетленном и все же реальном виде. И все наглядно. Сам духовный Сион, сменивший старый материальный и минутный Сион, видим, созерцаем и осязаем везде, в каждом бет га-мидраше [в каждом положении устного учения Торы. — *В.К.*], на каждом шагу. Синагога оказалась куда величественнее пышного храма Соломона. Весь Синайский свет тут налицо. Вся легенда Моисея стала плотью и кровью новой истории. Наступает царство вечного дня и вечной молитвы. Эту наступившую эпоху, дпящуюся и ныне, можно назвать синагогальною или эпохою рабби Иоханана бен Заккея.

Молитвенный дом открыт во всякое время дня и ночи. Ночи он и не знает. Ушли живые; пришли мертвые. Так же, как и живые, мертвые творят всю ту же молитву в очередь с живыми. А если в неурочный час заглянет в синагогу живой, то он предварительно заботливо постучит в дверь, не считая дома пустым. Как это великолепно! И как общение с почившими здесь осуществляется полнее, явнее и лучше, чем в дуалистической христианской доктрине предстательства святых. Все вместе. Все на молитве — и вся жизнь в молитве. Сон, еда, дело и размышление — все в пеленах вечного дня и вечного света. Вот он свет без теней, chiaro без scuro, истинно иудейское монистическое понимание действительности и правды, в каких бы формах они ни представляли нашим глазам. Если с таких высот по-

дойти к творчеству Рембрандта, то пришлось бы сказать, что разве лишь для эпохи габимы и эпохи материального Сиона применима с большими ограничениями его изобретательная светотень. Как только художник, знавший еврейство как ни один другой художник в мире, касается своею кистью тем высшего порядка, светотень его становится искусственною, а временами и аффектированной. Черты Моисеева законодательства требуют для своего изображения полного <так!> света во все стороны. Все, что отдает преданием рабби Иоханана, все эти бабушки и старцы, склоненные над книгами, все эти бесконечные равнины, мыслители и философы — все это тоже тяготеет к полному и всестороннему освещению. Когда Леонардо да Винчи в своем «Trattato della Pittura» указал на основные принципы светотени и перспективных окружений как на зиждительные элементы живописи, он, конечно, имел в виду скорее внешние эффекты творческого процесса, чем внутреннее существо дела. Для передачи этого внутреннего существа светотень должна быть использована с необыкновенною экономией, особенно если речь идет о картинах с тем или иным библейским содержанием, о сюжетах, схваченных из той или другой полосы еврейской истории.

12 мая 1924 г.

ОТЕЦ

Мы имеем портрет отца Рембрандта в масляных красках и в нескольких офортах, собранных вместе Ровинским. Если присмотреться к чертам этого лица, то можно будет восстановить с большою правдоподобностью внутренний облик, за ним скрывающийся. Отец Рембрандта родился в 1567 году и умер в 1633 году. Мы имеем изображение его, относящееся к 1629 году. Ему было, значит, в то время за шестьдесят лет. Перед нами старец, представленный без бороды, с широким мускулистым лицом, изборожденным мягкими тонкими морщинами. Сетка этих морщин проходит по всему лицу. Лоб высокий, открытый, без следа волос на темени. Во всем лице ощущается какая-то тяжесть. Но под эту тяжесть прочной и крепкой лепки чувствуется большой фонд душевной мягкости и та интеллектуальность, которая отделяет иногда простого еврейского мельника какую-то аристократичною гранью от вульгарного безын-

теллектного нидерландского фермера из галерей Остаде, Теньера, Броуера и других. Это весьма умный человек, с огромным опытом, много живший и много передумавший. При массивности общего впечатления в чертах лица замечается здоровая утонченность, всегда придаваемая общей экспрессии вдумчивой и деятельною мыслью. Есть люди, которые думают широко, бесформенными темами и схемами, стихийными элементами своего сознания. От такого суммарного процесса мышления по душе их в дымных очертаниях проплывают настроения общерелигиозного и общепhilософского характера. Не таков отец Рембрандта в рассматриваемом изображении из частной парижской коллекции Пауля Миллера. Он устремил глаз свой изнутри в какой-то определенный предмет и апперцептирует его тихо и проникновенно. В сжатых губах, дающих приятно-спокойную линию, заключен еле уловимый намек на улыбку. Подбородок крупный, прекрасно моделированный, с едва намеченной в нижней его части, около шеи, еще живую припухлостью без всякой обрюзглости. Скула выдающаяся, образующая впадинную тень на лице. Глаза смотрят вниз спокойно и тихо. Легким мазком художник наметил редкие брови.

Таково лицо старика в общих его очертаниях. Если закрыть глаза и подумать об этом человеке, не вглядываясь больше в конкретное изображение, мы чувствуем, что в душе нашей осталось впечатление чего-то солидного, импонирующего, чего-то богатого содержанием и наверно остроумного. Расу этого человека трудно определить; потому что лицо представлено без бороды — могучим скелетом, покрытым еще пульсирующею плотью. Но прибавьте бороду к этим типично еврейским ушам, длинно вытянутым и с приклоненною раковиной, сохраните при этом написанную на картине ермолку на темени, и перед вами окажется уже несомненный еврей, во всей его подлинной характерности. Этот длинный ровный нос, не хамитоханаанского происхождения, не хеттейский, не ассирийский, а чисто иудейский, достойный еврейского патриарха, этот мягкий наклон головы, без кичливого вызова небу, струнно-музыкальный и ласкательно-напевный, — все вместе говорит о том, что в повседневной лейденской толпе человек этот мог казаться пришельцем. Это не мельник Адриана Остаде, дерущийся, пляшущий и ссорящийся при уплате за выпитые бутылки. Такого человека, какой отпечатался в изображении Рембрандта, даже трудно себе представить в дурацкой алкогольной экзальтации. Его подъем светится изнутри, бликами

поднявшихся со дна души, играющих интеллектуальных эмоций, ликование его перебито полосками белого света, естественно наклонное к нежному и меланхолическому минору. Вот что это за человек! При простоте профессии голландского мельника, культура в нем ощущается какая-то стародавняя, многовековая и седовласая. От такого именно человека, живого, страстного и, вместе с тем, вдумчивого и глубокого, мог родиться гениальный Рембрандт. Сына связывали с отцом многие кровнородственные черты: трепет здоровой плоти и вечно вибрирующая духовная струна.

Рембрандт любил видоизменять и наряжать в разные костюмы и головные уборы людей, которых он писал, даже и самого себя. Весьма естественно предположить, что для каких-то своих художественных экспериментов он представил отца своего бритым, тогда как в действительности, как это и видно из некоторых других портретов, почтенный старец носил бороду. Мы имеем несколько бюстовых портретов отца Рембрандта того же 1629 года и ближайших последующих годов, где он написан с усами и с бородою, причем на одном из портретов в шляпе и с пером, усы приподняты кверху для придания лицу дерзкой воинственной отваги. Нос все еще прямой и ровный, без какой-либо горбинки. Но хотя лицо сужено в скулах и украшено острой, кокетливо подстриженной бородкой, не трудно совсем узнать в нем лицо отца Рембрандта. Те же уши семитического рисунка, та же выразительная черта губ и все тот же, изнутри льющийся духовный колорит интеллектуальности и внимательной апперцептивности. Глаза открыты для волевой фиксации мира. Но в них нет наивной молодости, свежей и голубой восторженности, а дано серое предвечное понимание того, что, может быть, глаза и видели когда-то и где-то. Хотя костюм на этом человеке условный и театральный, хотя лихо развевающееся над головою огромное перо совершенно не гармонирует с настоящим его обликом и сбивает впечатление от него на неверный путь, все же никакой наряд, никакая бутафория, ни даже изменение в складе лицевых костей не может изгнать совершенно присущего ему основного характера. Это еврей. Портрет с пером, рассмотренный нами, находится в частной коллекции В. Чемберлена, в Брайтоне.

В целом ряде других портретов масляными красками отец Рембрандта выступает перед нами со всеми вышеобозначенными типичными для него чертами. Полуиератическая ермолка повторяется часто. Носу придается иногда чуть заметная горбинка. Усы и борода

даны в их естественно растущем виде, без нарочитой подстрижки и хитроумной прически, как на портрете с пером. Вдумчивость и душевная жизнь — все те же: спокойствие в фиксации мира, нарушаемое лишь иногда сиянием подспудной, спрятанной приклоненности к старым отцам. На портрете бостонского музея, все того же 1629 года, старик изображен особенно трогательно, с морщинистою рукою, наложенною на груди, поверх отороченного мехом пальто. Ермолки нет, и обнаженная голова всем своим архитектурно крепким черепом предстает перед нами во всей своей реальности. Наклон головы отдает веками пережитых страданий. Точно из древнего утеса склонился к нам трепетный стебель горного растения. Все старо, почти архаично, все дышит мудрою покорностью. И при этом в общем очертании та неизбывная сладость, которая в моментах самоотрицания производит на нас особенно чарующее впечатление. Когда герои и подвижники иных рас свершают свое служение миру и людям, мужественно шагая через ограды себялюбивого я, от них почти всегда веет суровым и жестким дыханием аскетизма. Но еврейская жертва, как бы ни была она тяжела, лишена всякой трагической помпы. Никакого крика, никакого церковно-колокольного звона, никакой брезгливой отрешенности от мира. Евхаристия тут дана в неподчеркнутом преломлении телесного хлеба — хлеба повседневной реальной жизни. И все реально, сладко и сладостно до бесконечности. Точно кто-то с кем-то прощается, проливая восторженные слезы, с утешительным улыбающимся обещанием вернуться в самом скором времени. Такова еврейская истерика диаспоры, которой не заменить ничем на свете. Все это имеется, все это чувствуется в таких простых и на взгляд незначительных пустяках: рука положена на грудь как-то особенно тепло и мягко, голова склонилась вбок. Чутко-лилейное контрпостное движение, какое не предносилось даже и Леонардо да Винчи, — и все видно, все осязаемо в своей фундаментальной расовой основе.

Имеется еще несколько портретов отца Рембрандта, считающихся достоверными. В Копенгагене, в Гааге, в Инсбруке отец представлен в знакомых нам чертах, хотя и с некоторыми отличительными оттенками. Разнообразии причудливых костюмов мешает иногда отождествить лицо с установившимся о нем представлением. Так, портрет в Инсбруке дает нам этого человека в довольно пышном и фантастическом наряде. Особенно неестественным представляется его высокий головной убор, многоэтажное какое-то сооружение, ча-

стью напоминающее восточный тюрбан. Но черты лица узнаешь довольно легко. Нос с заметною горбинкою, но уши те же, что и на других портретах. В XVIII веке считали этот портрет изображением Филона Александрийского. Но когда сгруппировались все полотна Рембрандта и стали изучаться в своей совокупности, то черты отца художника до такой степени пригляделись, что их без труда различаешь среди множества других лиц. Да и внимание к работам Рембрандта, к его личности и творчеству со второй половины XIX века становится все более и более правильным и углубленным. Теперь уже мы знаем не только отца, но и братьев его, особенно Адриана, вообще почти всю его семью, весь ближайший круг людей, с которых Рембрандт писал свои картины и портреты. Повсюду отец Рембрандта — одно и то же существо, интеллигентное, с налетом жизненной мудрости, вдумчивое, но покрытое тяжеловесной материальностью. Плоть его суха, тяжка, крепка и физически добротна. Если строить человека только из такой плоти, то он выйдет грубым и прозаичным. Но если пронзить эту плоть духом, то получится существо действительно замечательное, каким, вероятно, и был отец художника.

На гравюре ван Флита, сделанной по красочному оригиналу Рембрандта 1630 года, мы имеем портрет отца за короткий срок до смерти. Все лицо с потухшими глазами в трепете старческого бессилья. Скулы почти обнажились, щеки впали, подбородок, вся нижняя часть лица заметно осунулись. Нос опять лишен горбинки. Этой горбинкою, характерною особенностью хеттейско-семитического типа, Рембрандт постоянно оперирует для достижения разных эффектов. Однако есть ли горбинка или ее нет, все равно — лицо выдает себя и свое расовое происхождение. Но уши всегда одни и те же: приклоненные, вытянутые, слушающие, всегда настороже, всегда готовые к восприятию, всегда выписанные художником с необыкновенным рвением. И на глазах, открытых и пристальных, постоянно ощущается тонкая завеса стыдливой щепетильности. Расовая еврейская апперцепция иная, чем апперцепция других народностей праарийского корня: не колющая, не оскорбляющая, не раздевающая, не вождедеющая. Вот откуда новозаветный запрет смотреть на женщину с вождедением, ибо такое созерцание равнозначно совершению настоящего прелюбодеяния в сердце своем. Но можно именно по-иудейскому смотреть на женщину, без цинизма, без малейшей похоти, с открыто-закрытыми глазами, с тем теплым

человеческим умилением, которое все обращает в душевную маску. Такой взгляд успокаивает женщину и внушает ей доверие. Вот этот-то взгляд, взгляд разверзшихся очей, подернутых скромностью, почти иератический, какой-то молитвенно-богомольный, с нежными резервами в глубинах своих, мы и ощущаем в портрете отца Рембрандта. Если перефразировать слова Вольтера о Боге, то можно сказать, что будь отец Рембрандта не евреем, его по всей справедливости естественно было бы считать и называть таковым — за один этот взгляд, за одну эту целомудренно скромную апперцепцию, которая никогда не лезет на вас своею иглою.

Переходим еще к одному портрету в заключение нашего анализа живописного материала об отце. Я имею в виду портрет, находящийся в портретной коллекции Вассермана и считаемый современными исследователями за достоверный.

Портрет замечателен. Это отец Рембрандта в прямоличном изображении. Весь лоб открыт к зрителю. Лицо вылитое в законченный овал, борода и уши намечены верными штрихами. Линии губ сомкнуты между собою жестко, кричаще и почти трагически. Вообще по всему лицу проносится какая-то дикая экспрессия, близкая к состоянию некоторой исступленности. Мудрому человеку свойственно подавлять в себе тигра инстинктов. Он знает страсти, но умеет ими управлять, умеет от них эмансипироваться. Но иногда довольно какого-нибудь чрезвычайного повода, чтобы лик мудрости убежал, регулирующий аппарат расстроился и чтобы перед нами оказался настоящий тигр. Тигр мудрого человека свирепее всех иных тигров. Если представить себе Сократа, лишившегося внезапно даров своей духовной гениальности, что за ужасный зверь предстал бы перед нами! Природа ревет в таком человеке всеми своими голосами, но голоса эти не слышны только потому, что их загнали в темноту иные высшие инстинкты. Возвращаясь к портрету Рембрандта, надо сказать, что художником тут схвачен один из характернейших моментов в биологии целой расы. Нет ничего ужаснее еврейского базара. Невыносим еврейский крик во время несчастья. Вы всем сердцем тут, вместе со страдающими людьми. Но вы в тоже время отвращаетесь от разоблачившегося облика иной, звериной, прежде побежденной природы. Толпы мудрецов, с которых совлечена мудрость, просто отвратительны. Эти покрытые конвульсиями лица, эти исступленные жесты, [*впис. карандашом* эти сверлящие визги, бесстыдно оглашающие воздух] — все это, вместе взятое, производит отталки-

вающее впечатление. Дальнее подобие такого явления мы замечаем в лице отца Рембрандта на указанном парижском портрете. Глаза страшно открыты и вперены в даль бесконечных пространств.

Среди офортов Рембрандта, полностью собранных Ровинским, мы имеем почти все главные подобиya уже знакомого нам облика. Здесь имеются портреты отца, как фантастические, так и реальные, во всех главных вариантах. Интимная игла офорта дает полный простор художнику при воплощении им некоторых семитических черт. Целый ряд графических портретов поражает совершенно еврейским видом лиц. Чего стоит одна эта продольная морщина от носа к губам и даже к подбородку, проведенная Рембрандтом на досках или в разных состояниях одной и той же доски. Тут же мы имеем чудесные офорты профильных категорий, не повторенных ни в каких картинах. Некоторые из них представлены в многочисленных этапах офортной ретуши. Голова отца изучена во всех положениях и склонениях. В общем же его графическая иконография не дает новых материалов для нашего анализа в данном направлении. Подчеркнут семитический характер лица, но и только. Наконец, в заключение, отметим три портрета, из которых один, в масляных красках, — трагический, из коллекции Вассермана — нами только что изучен. Все эти три портрета, обычно помещаемые в сборниках рядом, Вольфганг Зингер считает образными копиями гравюр Ливена, из его серии восточных голов, причем Зингер допускает, что игла Рембрандта все же прошла по этим офортам. Это замечание исследователя ни в чем не меняет высказанных нами соображений.

Расставаясь на некоторое время с отцом Рембрандта, упомянем вскользь, что имя его Гарменс не имеет в себе, по-видимому, ничего еврейского. Но при крещении имена постоянно менялись, причем обычно новое имя бралось из местных христианских словарей. Мнение же Ровинского, ничем не подкрепленное, о том, что «прозвище» Рембрандт относится к числу довольно распространенных в Голландии, не подтверждается ни расспросами, ни многочисленными справками, собранными мною на месте.

14 мая 1924 г.

МАТЬ

Изображение матери Рембрандта представляет собой явление исключительной художественной важности. Мы имеем здесь ярко и проникновенно выраженный тип еврейской женщины, той фазы ее развития, которую можно отнести, в установленных нами общих подразделениях, к периоду духовного Сиона. Если относительно отца Рембрандта, Гарменса, еще могут существовать какие-нибудь сомнения, то здесь всякие колебания покидают внимательный взор. При всей своей духовности Гарменс хранит в себе и черты габимы; налет голландской культуры XVII века на нем весьма ощутителен. Потому-то Рембрандт и пользовался обликом отца при изображении разных светских фигур с самыми фантастическими нарядами эпохи, никогда, однако, не вдаваясь при этом в карикатуру или в невозможный шарж. Под наслоениями габимы все же сквозит дух первородной, основной семитической сущности. Но женщины еврейские консервативнее мужчин, и в облике матери Рембрандта мы уже не видим никаких черт местной ассимиляции, видоизменяющей первоначальную чистую индивидуальность.

Что такое еврейская женщина? Прежде всего, в биологическом отношении это всегда и повсюду, во всех перипетиях жизни потенциальная мать. Она может быть невестой, супругой и матерью, но не вольной подружкой каких-нибудь романтических кутежей и увеселений. Следуя своему естеству, по прямой линии, без уклонений в сторону, она настраивает свои тонкие нежные струны на вечный лад будущих семейных волнений и радостей. Отсюда такая узкоколейность и элементарность ее душевной жизни на ранних ступенях ее физического роста. Эротика ее не похожа на романтику. Нет капризной разбросанности и безответственной игривости, нет пылающих огней, оббегающих все кругом, как это мы видим у столь многих арийских женщин. У этих последних женщин все дано в прихотливых сочетаниях, все пенится забавою минуты, и цель так же мало выражена в шаловливой романтике, как мало она ощущается и в душе милой сильфиды. У еврейской же девушки все серьезно, чревато будущими заботами, почти торжественно и высоко человечно в своем напряжении, в своем фатальном жертвоносном стремлении к единой существенной цели. Самое явление невесты было бы затеряно в человечестве, не будь на свете еврейской женщины. С ранних,

почти детских лет своих она несет всегда эту целомудренную точку будущего долга. И все около этой именно точки в личной ее биографии свивается, закручивается и [*зачеркнуто карандашом* покрывается, *написано карандашом* накапливается] слой за слоем. Смеется такая девушка по-особенному. В голосе ее звучит призывный колокольчик, а смущенное лицо заливается пламенем нежного и многозначительного румянца. Слезы у нее какие-то болевые, тяжеловесные, точно выливающиеся из той самой ткани, которой предназначено сломиться и разорваться и которой в эти именно секунды уже дано ощущение будущей катастрофы. Еврейская девушка всех типов на духовном Сионе, как и в недрах культурной габимы, плачет долго, упрямо, с захватом всей ее сущности, с такою цельною трагичностью, какой не встретить ни в каком другом народе. Вся душа в слезах, все проплакано до мокроты, все собрано в стихийном бурлящем маленьком водовороте. Вся миссия еврейской девушки располагается по пути тревожно заботливой и потенциально материнской отчаянной слезы. Вот где родилась идея Мадонны. Идеи этой нельзя было сочинить. Ее пришлось взять прямо из еврейского источника. Разлагаясь в условиях чуждого быта, испачканного страстью, распутными вдыханиями и всяческими исступлениями то в стиле Ваала, то в стиле Диониса, идея Мадонны все же, даже в обломках своих, сохранила и продолжает сохранять до сих пор для европейских народов свое благотворное значение. Но длинные века христианской культуры, с ее профанными высотами, с ее ипокритной религией и выставочной эстетикой, показали нам, что идея эта тут не на своей родной почве. Иудейская точка где-то горит в мизмах болотного разложения, светится где-то в туманах теоретического богомышления. Но в жизни, какова она есть — плотской, грубой, насильнической даже в своих эротических подъемах — ее все-таки нет. Жизнь протекает мимо этой точки в устремленном к иным берегам потоке. Но еврейская девушка именно такая, какую мы ее видим в реальности, с ее постоянными вздохами, родильными мечтаниями и слезами в кредит неизбежных будущих несчастий, являет нам тип настоящей подлинной мадонны, перед которой бледнеют даже великолепные живописные подобию на эту тему Рафаэля. И черты мадонны эта девушка сохраняет до конца своей жизни, в глубочайшей своей старости.

Старая еврейская женщина это уже просто воплощенная слеза. Она вся — вздох, вся — молитва сердца, вся — сокрушение о прой-

денном пути и благоговейная сосредоточенность в интересах сегодняшнего дня. Ее морщинистое лицо напоминает складки патетической гармоник, углубляющиеся по мере того, как она умолкает в руках играющего. В расцвете жизни и песнопенья, она вытянута гладко и ровно: звук ее чист, высок и звонок. Но на пути к умолканию складки собираются вместе, в плотном содружестве, как морщины на лице. Гармоника все тише и тише, все меланхоличнее и меланхоличнее поет свою прощальную песню. Эти семитические гармоники можно любить до самозабвения — так хороша смерть в тихо умирающей музыке, среди тончайших звуковых вознесений, а не в катастрофическом падении в черную бездну. Это тоже одно из величайших созданий семитического гения: старуха — благая, теплая, понимающая и помнящая, хранящая в глубинах своих заветы Синая и наставляющая в них растущую юность. И такая она опрятная, юмористически игривая, с девчонской улыбкой на слабеющих устах, с нежно-художью кистью, в которой каждый палец — все та же поющая струна. Как умеет еврейская старушка смотреть вам в глаза — восхищенно и слезно, как умеет провести она ласковой рукой по вашим волосам — поцелуйным прикосновением, в котором ощущается молитвенная какая-то бенедикция!

Обратимся к матери Рембрандта. Целый ряд картин и офортов дает нам ее лицо во всевозможных положениях и с такою отчетливостью, что оно становится вам совершенно родным. Мы знаем эту женщину насквозь. Впервые мы встречаемся с ней в упомянутой выше картине 1628 года. «Симеон-богоприемец». Хотя картина эта стилизована в итальянском духе, все же характер матери Рембрандта уже намечен в существенных его чертах. Тут вся патетичность умирающей гармоник. Но общая концепция картины неизбежно видоизменяет портретные детали, которые сейчас нам особенно нужны. Впервые мы видим ее полностью в портрете 1629 года, находящемся в частном музее, со всеми ее типичными особенностями еврейской женщины эпохи духовного Сиона. Это несомненно еврейская женщина, в чистом ее виде, без примеси какой бы то ни было габимы, еврейская старушка. Лицо, его выражение, минорная экспрессия глаз, чутко сдержанный наклон головы с покровом парика, все отдает семитизмом. В полуоткрытых губах, представляющих разительный контраст к губам Гарменса, слышится дыханье любвеобильного, но истощенного бурями жизни благородного сердца. Нет в них упрека — упрек так увлажнен слезою, что давно потерял свою го-

речь и остроту, обратившись скорее в попечительно-думную ласку. Нос мягкий и длинный, с прикинутыми крылышками, в одной из складочек лицевой гармоник. Глаза тихие-тихие. Лоб весь открыт и белеет своим большим световым пространством. Портрет представлен в яркой светотени, прекрасно отобразившей характер этой женщины со светлой психологией ее негабимного существа. Вот настоящая старуха, в прошлом — мадонна, которая живет в ней неумирающей монадой. Белизна лица ее как бы вырастает из белоснежной полоски воротника. Старуха не в будничном облачении, а в праздничном — субботнем костюме, — молодая и вечная в одно и то же время.

Мы имеем несколько портретов матери, относящихся к тем же первым годам деятельности Рембрандта в Амстердаме. В 1630–1631 годах он пишет ее все в тех же значительных и глубокомысленных чертах. В лондонском портрете из частной коллекции Дональдсона она представлена с большим композиционным расчетом на эффект светотени. Темный, почти черный покров над головой широко распахнулся, обнимая равномерно со всех сторон ярко освещенное лицо, опять как бы вырастающее из светлого источника внизу, у шеи. Рот полуоткрыт. Гармоника кажется особенно дряхлою, и глаза неопределенно померкли. Мать что-то видит перед собою, не отчетливо, скорее — внутренним, чем внешним зрением. Что это еврейка эпохи чистого иудаизма, не подлежит никакому сомнению. Вся экспрессия насквозь проникновенно сентиментальная, нежно и тихо замирающая.

На другом виндзорском портрете мы имеем то же лицо, но как бы в более узком масштабе, с сомкнутыми губами, в так же распахнутом покрывале, почти сливающимся с общим темным фоном картины. Местами покров прорезывают белесоватые полоски. Но по-прежнему лицо в световом отношении резко выделено, в контраст всему окружающему. Источник света не виден и не понятен. Как мы уже отмечали, лицо светится изнутри, как бы фосфоресцирует. Оно задумчиво, но глаза открыты, устремленность их определилась, и общее выражение, при сжатом рисунке, вполне жизненное. В предыдущем портрете мы имеем скорее какую-то химеру. Тут же лицо довольно реалистично, как и на последующем по времени портрете, изображающем мать в чтении, за большим фолиантом. Обозначение на репродукции этой картины, столь простой и ясной в своей теме, относит почему-то изображение к категории библейских картин: это «Пророчица Анна», читающая книгу. А между тем никаких атрибу-

тов Священного Писания мы здесь не имеем. Единственным символом, выраженным светотенью, является яркая белизна книги. Из книги для еврея лучится свет. Представлена не пророчица, не сивилла, вообще не существо из области иератической мифологии, а живая, реальная мать, со всеми ее знакомыми нам чертами, но все более и более дряхлеющая, за делом, которое в субботний день весьма и весьма естественно старой еврейской женщине. Она раскрывает молитвенник и углубляется в чтение. Она читает про себя, не вслух, не качая спины, без какой бы то ни было внешней экспансивности, читает иногда по складам, не понимая текста, но всегда и неизбежно с умиленным восхищением от всего написанного. Она знает, что это нечто священное, и гармоника ее лица растягивается и углаживается от внутреннего полетного согласования с музыкой света. Книга, находящаяся перед нею, спасительница еврейского народа, и старая женщина пиэтетно захватывает каждую страницу и бережно ее переворачивает. Она у себя дома, отнюдь не в синагоге. Никакого истолкователя здесь нет перед нею. У католиков, у православных благочестивые люди редко читают священные книги. Они слушают их чтение в храме, в особой ритуальной обстановке, при посредничестве людей, осененных магической благодатью. Только протестанты разрешают себе иногда чтение Библии на дому, притом обычно вслух, главою семьи. Но в еврейской семье индивидуальное чтение, без иератической помпы, есть альфа и омега всякого благочестья, на дому, вне дома, даже в синагоге. Дом молитвы для еврея — это дом чтения. Чтение повсюду, во всех положениях, на ходу, в пути, в паузах ожидания — иногда устное, на память, иногда по молитвеннику, носимому при себе. Так и тут, в данном случае: мать Рембрандта уперлась глазами в раскрытую книгу, по строчкам которой она мягко ковыляет взглядом, помогая себе пальцами руки, спускающимися все ниже и ниже. Мы не знаем, была ли мать Рембрандта искусна в чтении книг, но что она вкладывала в этот процесс всю свойственную ей сердечную музыку, в этом нет никакого сомнения. И судя по наряду, чистому и слегка торжественному, мы смело можем сказать, что Рембрандт представляет нам ее за обычным делом в субботний день.

Мы имеем несколько офортов 1628 и 1631 года, в разных оттисках с досок [*вставлено карандашом на поле гравированных и*], изменяемых мастером. Соответствующих этим доскам картин мы не знаем. Офорты эти замечательны во всех отношениях, если исключить при этом один офорт, представляющий ту же сидящую фигуру,

с лицом, обращенным влево. Этот последний офорт является обратной копией, с некоторыми видоизменениями, с превосходного оригинала Рембрандта. Как замечателен этот оригинал, имеющийся в нескольких интереснейших вариантах! Едва ощутимые детали различия придают каждому офорту своеобразную значительность. В двух основных офортах руки сложены между собою спокойно, мягко, с прикрытием левой, слегка согнутой кисти вытянутою правою ладонью. Так все спокойно, так все уравновешенно и так художественно гармонично. Офортная игла тонко наметила ласковую дружбу двух старых рук, связанных между собою сотрудничеством целой жизни. При взгляде на этот офорт со стороны и издали на коленях чудится лежащая книга, и следует признать, что вся поза как бы создана для изображения молитвенно-задумчивого над книгою созерцания. И перед нами несомненно момент субботней светлой сосредоточенности, в глубоком вдохании благочестивой души. Рот закрыт. Голова откинута слегка назад, но без малейшей спеси, запрещаемой молитвенником. Наряд торжественно-праздничный. Из-под головного покрывала выбиваются довольно большими хлопьями пряди седых волос. На трех оттисках другого офорта, изучаемых сейчас по альбомам Ровинского, положение рук представлено уже иначе. Левая кисть приложена слегка согнутыми пальцами к груди. Она не спит и как бы сдерживает что-то, какую-нибудь бегущую складку одежды. Правая кисть опустилась на колено и лежит совершенно спокойно, опираясь полукругом на ручку кресла. Наряд изменен в восточном стиле, стиль, подходящий к еврейским лицам, с широкой фатой, спустившейся с головы. Большой открытый лоб смотрит в профиль. Глаза едва намечены и полузакрыты. Накладка богатая и меховая, то темная, то светлая, смотря по оттиску гравюры. Это несомненно — мать Рембрандта, одна и та же на всех досках и на всех листах. Если спросить себя, что, собственно, выражают эта поза и это лицо, то вы должны будете признать, что перед нами гениально точное изображение религиозной настроенности именно в строго-реальном семитичном духе. Никаких фиоритур и никакого ипокритства, которые так резко бросаются в глаза в христианских изображениях итальянских и иных образцов. Когда Франчия дает нам образ св. Цецилии, он берет обыкновенное итальянское лицо и покрывает его ипокритной маской. Я употребляю слово ипокрит, конечно, не в смысле лицемерия, а в античном значении, в духе древнегреческой филологии: закрывается нечто личное и открывает-

ся лицо мифологическое. Рафаэль хватает облики из уличной толпы мужчин и женщин, иногда довольно дешевого разбора. То же делают Ватто и Буше с Фрагонаром. Мурильо и Эль Греко то и дело вырывают с мясом и кровью целые клочки из окружающего быта, со всею их солнечной прожженностью, возводя потом всю эту красочную мешанину в перлы преобразенных художественных созданий. Но на всех этих созданиях опять-таки лежит маска ипокритной идеализации. Здесь же у Рембрандта — ничего подобного. Благочестивая женщина представлена во всей своей реальной конкретности. Тут самая плоть религиозная, субботняя и вместе с тем не оторванная — ни на штрих, ни на секунду — от мира живых и живущих вещей. Такою именно мать Рембрандта и была в самой действительности. Присочиненного здесь нет ничего.

Имеется несколько бюстных изображений старой женщины, иными своими чертами напоминающей мать Рембрандта. Черты сходны между собою, но иногда они кажутся слишком плотными и массивными, и в них проблескивает иная психология. Три маленьких головы этюдного характера, относимых Ровинским к 1633 году, не возбуждают никаких сомнений. Это все та же женщина, с теми самыми чертами, которые мы уже рассмотрели. Но бюст старой женщины, оторвавшейся от чтения и заложившей правую руку под одеждой на груди, контрастный с тремя такими же бюстами, но с молодыми лицами, вызывает уже довольно большие сомнения. Тут лицо матери с упрощенно мясистыми чертами, просто типичной старухи. Гармоника не играет. Поэзии куда меньше, чем в рассмотренных нами офортах. Офортная игла Рембрандта чудодейственна только в полноте своей работы. Если хоть одну черточку исказить в его произведении, что-нибудь огрубить, что-нибудь слишком умягчить, что-нибудь утрированно переосветить, и вся магия его искусства сейчас же исчезает. В каждой магии есть своя щепетильность, свои секреты и свои законы, ускользающие от непосвященных.

Мы имеем несколько оттисков одного офортного портрета, на котором следует остановиться с особенным вниманием. Лицо строгое, сосредоточенное, благочестиво настроенное, все сомкнутое в молитвенном экстазе. О лице мы не скажем ничего нового: это то же лицо, те же черты его, которые мы достаточно изучали на предыдущих страницах. Остановимся на положении руки. Она несомненно собрана в кулак и лежит у сердца, в позе биения груди. Если бы левая рука эта просто лежала, без тенденции к биению, пальцы были бы

вытянуты в той или другой степени и кисть находилась бы ниже. Тут же на портрете мы имеем именно биение, частое и ритмичное, согласованное со словами определенной молитвы. И весь офорт, при таком предположении, становится понятным, живым и интересным, давая почти документ о еврейском происхождении этой женщины. В Судный день, в Иом-Кипур, когда прощаются грехи, совершенные по отношению в Богу, молящиеся произносят длинную молитву, перечисляющую все отступления от закона, в которых они повинны. В строфах длительного перечисления, начинающихся одними и теми же вводными словами, произносятся все тяжкие самообвинения, и каждая строфа сопровождается биением груди. Грехов много-много, они разбиты на категории — рука все время мягко постукивает по грудной клетке. Это не только придуманный иератический жест, но жест исключительно еврейский, во всей его типичности. Произносятся удивительные слова. Взятые даже такие прегрешения, которые уловимы только для тончайшей, быстро схватывающей апперцепции, причем литургисты разных эпох внесли сюда свои индивидуальные вклады. В целом изумительная молитва, прошедшая через творчество талмуда и отдельных религиозных компонистов, поражает обилием моральных оттенков, которые могли возникнуть только в процессе векового роста глубочайшей самокритики. Какие тут указаны грехи? Это трактат совести, естественной только в семитической литературе и глубоко отличный по духу от условной католической казуистики. Совесть еврейская совершает свои акты в молчании, одним помышлением, одним движением мысли в ту или другую сторону, даже и не выражаясь иногда в реальном действии. Она-то и следит за нашей жизнью, не только в ее грубых мистификациях, но и тогда, когда она выступает в едва заметном дыхании, в тенях и оттенках каких-нибудь минутных помышлений, в неловком движении руки, в нецеломудренно открывшемся глазе, в несдержанном шепоте уст. «Закоснелость сердца» — это грех. «Исповедь уст не от сердца» — грех. «Подкупная рука» — грех. «Вытянутая спесью шея» — грех. «Бред уст», «перемигивание глазами», «узость глаз», «жестокость чела» — все это грехи, отнюдь не перед людьми, а только перед Богом, и все это перечисляется в покаянной молитве Иом-Кипура, с ритмическим постукиванием по груди без всякого пароксизма отчаяния.

При этом постукиванье частое, почти непрерывное, ибо в каждом таком грехе повинен более или менее всякий. Удар легок и безгневен, как легок и несмертелен грех — грех против неба, против солн-

ца, против звезд. Если с этими соображениями и представлениями подойти к нашему офорту, который Рембрандт набрасывает на доску в 1631 г. и к которому впоследствии вернулся в 1636 году, то все его значение почти исторического документа станет особенно понятным. Мать Рембрандта представлена в день Иом-Кипура бьющею себя в грудь. Для всех окружающих тут был глубочайший секрет. Под офортом при разных его репродукциях имеется подпись: «Мать Рембрандта с рукою на груди». Но конечно, это подпись каталогов, далеко не исчерпывающая всего вложенного в офорт содержания. Такая собранная в кулак кисть, притом поднятая столь высоко, должна иметь свое оправдание — особенно в работах Рембрандта, где на каждом движении изображаемого лица останавливалась мысль вдумчивого мастера. Сделаем попутно важное замечание. Судя по многим изображениям, Рембрандт не придавал особого значения, правой или левой рукой исполняется то или другое действие. Иногда он переносился мысленно в положение зрителя для которого левая рука изображаемого лица находится справа. Так, например, на офорте, сидя рядом с Саскией, Рембрандт гравировал левой рукой. Но гравировал он правой, как это видно из знаменитого офорта 1645 года. Так и в данном случае: старуха-мать ударяет себя в грудь не правой рукой, а левой, но придавать какое-либо значение этой детали по приведенным соображениям не приходится.

В 1636 году появляется офорт матери с тем же иератическим жестом руки, но с прибавлением автопортрета Рембрандта, представленного сидящим рядом за столом и гравирующим. Офорт имеется в двух разных состояниях — более темный и более светлый. Существует и вариант этого офорта, где вместо матери представлена жена Рембрандта Саския. Все то же самое, до мельчайших деталей, но все светлее и яснее. Что касается матери Рембрандта, то она кажется прямо скопированной, даже скалькированной с офорта 1631 года. Не изменен размер лица, хотя следовало его значительно уменьшить по сравнению с лицом Рембрандта, сидящего ближе к зрителю. Это несоответствие размеров особенно бросается в глаза при одновременном рассматривании обоих вариантов — с матерью и с Саскией. Лицо матери непомерно велико.

Еще один портрет матери Рембрандта из венского придворного Музея. Он написан масляною краскою, в обычной для Рембрандта светотени. Мать представлена за год до смерти, беспомощно дряхлую женщиной, опирающеюся сложенными руками на палку. Все в

этом портрете говорит о том, что жизнь старушки пришла к концу: утомленные глаза, бесчисленные складки лица, выражение бессильных уст, уже не могущих говорить внятно и громко. Вся гармоника сжата в последнем движении. Только еще один звук и вздох — и человеческое явление исчезло, все готово! Невозможно было представить лучше этот финальный момент человеческой биографии. Свет в картине рассыпан тончайшими, слабеющими брызгами по утихающей плотской стихии, которая через несколько мгновений окончательно растянется и выгладится в последнем своем безмятежном сне. Рембрандт не представил своей матери на смертном одре, но мы сами видим ее ровно и тихо вытянутой на последнем ложе. Чья-то рука отошла от гармоник, и инструмент рефлексивным движением, слегка раздвинувшись, приобрел свой протоморфный вид. Так и лицо человека. В момент смерти слегка и вдруг разглаживаются морщины и наступает выражение первоначального и красивого покоя. Улыбка смерти, красота смерти, не были еще предметами особого изучения со стороны живописцев, хотя такой замечательный художник, как «мастер смерти Марии», не раз подходил к этой теме с большою проникновенностью. Впоследствии мы и среди произведений Рембрандта найдем настоящий шедевр, который возвратит нас к этому вопросу.

Имеется еще гравюра Риделя, сделанная по оригинальному портрету матери 1630 года. Гравюра эта не прибавляет ничего ко всему нами сказанному, и мы отмечаем ее только для полноты перечисления. Перед нами все та же еврейская женщина, которую Рембрандт изображал много раз, то масляною краскою, то иглою офортиста.

17 мая 1924 г.

ИПОКРИТСТВО И АКТЕРСТВО

Самопортрет есть вся автобиография, вся исповедь, которая может иметь откровенный характер. Есть люди скрытные и люди откровенные. Одни никогда не покажут себя на картине рядом с женою или возлюбленною, а другие, как Рембрандт, изобразят себя с женою на коленях. Скрытность имеет много видов и градаций. Это не всегда обман или укрывание чего-нибудь. Иногда это высокая и благородная сдержанность, не выступающая из границ, порою очень

узких. Но и откровенность тоже имеет свои степени. Один человек покажет в слове, в письме, в летучем рисунке всего себя, без малейшего резерва, без всякой прикрасы так полно и экспансивно, что мы видим всего человека. Он сбросил с себя идеальную маску и оказался перед людьми в совершенном обнажении: выпренного на нем ничего не осталось, выставлено только все зверино-человеческое. Другой человек кое-что приоткроет, но кое-что спрячет, или хотя и выставит вперед, на суд окружающих, но непременно в параде или торжественном великолепии. У такого человека даст себя почувствовать некоторая склонность не расставаться ни на минуту со своим идеальным подобием, и среди потоков откровенных излияний он то и дело вводит в рассказ слегка утрированную орнаментацию своей личности. Да и вообще можно поставить вопрос, что, собственно, представляет собою откровенное излияние со всею разнузданностью распаивающейся души, если сброшена при этом лучшая часть существа, привычки и порывы великодушного сердца, вся высшая потенция интеллекта. Получится ли тогда правильный или просто полный портрет. Мы можем в этом сомневаться. Так называемая правда, сказанная прямо в глаза, — кухонный нож, который сует в вас несдержанный и неделикатный человек, — это правда-матка нашего поганого житейского обихода, эта правда начистоту, говоримая злонамеренным грубияном, — что все это такое, как не насильническая ложь, прикрытая претенциозною откровенностью. Чтобы сказать о человеке, хотя бы по отдельному случаю, настоящую правду, надо схватить все целиком, не забывая ни дурных, ни хороших сторон, необходимо выразить нечто обобщающее, синтезирующее, а не разлагающее. Перечисление же недостатков ближнего или собственных своих недостатков всегда не только не полная правда, но даже материал для извращения, если не для карикатуры. Мы очень часто говорим сплошными гротесками, памфлетарно и пасквильно и при этом, в силу странной иллюзии, убеждены в том, что изрекаем настоящую правду. Но правда эта — удел серединной части человечества, может быть, и подавляющего большинства людей, над которыми отдельные индивидуальности с щепетильным чувством скромности и беспристрастия высятся редкими одинокими утесами.

Исповедь, записки, дневник могут писаться для себя или для других. Мария Башкирцева писала для себя, со всею женскою откровенностью, иногда со всею бабьею экспансивностью и тщеславием. Вы прямо входите в ее душу. Вот почему, несмотря на выдающиеся

моментами литературные достоинства ее дневника, он является для нас настоящим человеческим документом. Тут и кровь, и слезы, и радость, и испуг — во всем калейдоскопе меняющихся настроений, летящих в вечность минут и мигнов. Знаменитая исповедь Жан-Жака Руссо была писана им, при всей ее распушенной откровенности, для других, для широкой публики. Человек, обнажая себя до полной наготы, доходил в своем рассказе до величайшей откровенности, но всегда сохранял тут же оглядку на читающие круги. При этом Жан-Жак Руссо часто делался жертвою своих иллюзий и маний, вводя в заблуждение не только самого себя, но и других. То он воображает себя гонимым энциклопедистами объектом каких-то заговоров, то он обвиняет самого себя в разных, не совершенных им преступлениях. То хватает из хаоса своей биографии невозможные или противоречивые дела, впадая моментами в страстный бред. Сообщительность Жан-Жака Руссо доходит иногда до невозможных пределов откровенности, не только в области душевных движений, где он является предтечею Достоевского, но и в описании интимнейших сторон своей сексуальной жизни. Величайший человек Франции всех времен, создатель теории общественного договора и народного суверенитета, первый по времени вздыхатель о равенстве людей, вождь и основатель литературного сентиментализма, этот гений из французских гениев, купал иногда свою голову в грязи и откровенно затем выносил эту грязь на свет с настоящим упоением. Но вот черта верная для целого народа в полной его характеристике, как и для самого Жан-Жака Руссо в частности. Все откровенности этого человека, все интимнейшие его саморазоблачения, вся эта музыка двойственной природы, переживающей вечные какие-то трагедии, все это во всем своем объеме настоящее ипокритство. Как бы далеко ни заходил зонд его самоанализа, мы все же в глубине глубин, могли бы найти нечто простое и неразложимое, чего Руссо все-таки в конце концов не показал нам. В том-то и дело, что все это ипокритство, вид защиты каких-то идей, каких-то правд. В исповеди своей больше чем где бы то ни было Руссо является настоящим барабанщиком ипокритского французского духа, ибо, скажем со всею откровенностью: галльские наследники Рима, с их пафосом, с их пышными тогами гражданских добродетелей, с их величественными рапирами, обнажаемыми в защиту тех или иных идей, — существенно театральны, как театральна и ипокритична сама великая французская революция. И мадам Ролан — ипокритка, и палач Сансон — ипокрит,

спускающий над нею нож гильотины. Скажет человек резкое слово о самом себе, со слезами, с биением в грудь, с потрясающей интонацией, а между тем все это — в сущности — не что иное, как великолепная сценическая маска. В такой маске люди живут и умирают во Франции, ибо театральность — их вторая натура. Даже отдаленно я не имею в виду какого-либо обмана или притворства. Французская история театральна в высшем смысле этого слова, и народ французский ипокритен во всем — в своей литературе, в своем пламенном красноречии, в своих костюмах, быте и в жизни. Окружающие народы, созерцающие грандиозный спектакль в ипокритных масках, либо аплодируют шумно и упоенно, либо свистят в экстатическом раздражении. Ничего другого во Франции нет. Все тут ипокритство, хотя ничто не отдает обыкновенным лицедейством и актерством.

Таков французский автопортрет, выраженный в литературе или на полотнах. Какой-нибудь живописец Лебрэн, века короля Солнца, стоит перед нами в своем автопортрете, как римлянин, в торжественной мантии, в величественной позе. И если в XVIII веке Латур пишет себя иногда в юмористическом виде, то и здесь сохранен весь присущий французу ипокритный характер. Но именно такого ипокритства совершенно лишен еврейский народ. Он существенно лицедеен, актерен и бутафорен, в высшем античном смысле этого слова. История выработала из еврея, продолжающего свой путь в составе разных народностей, необычайный какой-то талант чисто внешнего, неглубокого, прямо-таки поверхностного и потому легко распознаваемого ассимилянтства. Каждая бутафория имеет на него гипнотизирующее влияние. Он снял ермолку с головы и надел на себя цилиндр — вот он уже весь с ног до головы банковский какой-то франт. Берлинские еврейские дельцы похлопывают вас по плечу с манерою природных немецких бургеров и разразятся при этом потоком чисто берлинских витцев. Сколько еврейских актеров имитируют нравы богемы, им в сущности совершенно чуждые. Актерство в этом смысле слова, идущее от гипнотического действия всяких бутафорско-туалетных аксессуаров, в высшей степени свойственно евреям современной и бывшей диаспоры в мире ассимиляции. У себя в ортодоксальном быту у них царит полная, не только безактерская, но и безипокритская искренность. И вот почему самое актерство у евреев, в жизни и на сцене, постоянно выливается в полу-юмористические формы. Есть представление об еврейском озорнике шутки, смеха, театрального лицедействования в веселый праздник Пурим,

вообще, о человеке природного дара болтовни и баловства. Евреи называют такого человека летцом. Покажет ли летц что-нибудь из нутра, то непременно в невинно лицедейском смысле этого слова. Покается в совершенном им воровстве, в чрезмерной любви к женщине, в учиненном им подвиге сквернословия — все это он сделает с такими забавно-угрюмыми гримасами, что невольно рассмеешься. Вот это летц. Ипокритства никакого, но актерства веселого, брызжущего остроумием, озорного и в чем-то одновременно мудрого, тут валяются перед вами целые бесконечные груды на полу.

30 мая 1924.

ЛЕТЦ

Еврейский летц бывает двух типов. Иногда это обыкновенный шутник и озорник. Он передразнивает голос человека, отвечая ему голосом без всякой интонации, в пустой с резонансом комнате. Вы разразились смехом, в воздухе прокатится раскат бесчувственного повторения, без малейшего человеческого оттенка. Это иногда производит жуткое впечатление. Евреи говорят, что вас передразнивает в таких случаях летц, не то Мефистофель, не то домовой. Летц вообще, в этом своем типе, ужасный кривляка, щекотун, паяц и гаер. При этом, смеясь вместе с вами, он может довести вас до колик в животе, до настоящей истерики. Другая разновидность летца — это человек с мудро уравновешенным лицом, но вместе с тем беспощадный высмеиватель ваших ошибок и промахов. В каждом слове его торчит иголочка, и все иголочки вместе представляют собою какую-то колючую крапиву, обжигающую и раздражающую наши смехотворные центры. Такой философический на вид летц говорит ядовитые слова с невинным видом лица. Он не снял с себя никаких шнуров, никаких ремней и поясов, не сказал ни единой злобной фразы, а между тем в самой структуре его речи ощущается что-то сатирическое: змея, каналья, шутник и озорник. Вот это второй тип летца. В этом направлении развивается и по настоящее время юмористика жаргонно-еврейской литературы. Журчит славная речка, не особенно глубоководная, без шумно мыльных волн, а солнышко весело играет по всем ее струям. И плеск, и брызги, и дующий с ними вместе ветерок, вся воздушная стихия кругом — все пропитано юмором,

как морская вода солью. «Соль» вообще черта еврейская: вот почему и анекдот еврейский, благопристойный по содержанию, занимает в мировой сатире принадлежащее ему своеобразное место. Это шутит еврейский летц. Критика его будто бы легка и беззлобна на поверхности, но милая речка несет свои воды мимо больших дремучих лесов, мимо грозных скал и утесов, по дороге к финальному безбрежному морю. На дне речки копошится таинственная муть, отложившаяся тут от затронутых потоком элементов земли.

Если под этим углом зрения подойти к многочисленным автопортретам Рембрандта в красках и офортах, то перед нами откроется своеобразный во всех отношениях мир. Конечно, это не тот идейный и психологический материал, который мы находим в исповеди Жан-Жака Руссо. До чего Рембрандт несравним с Л.Н. Толстым в его автопризнаниях! Другие мерилы во всем, иной горизонт, иное ощущение мира. Рембрандт тоже моралист, но отнюдь не проповедник. Мораль его кружится по космосу, рассыпанная в бесчисленных офортных мотивах из Библии, из ритуала всех веков еврейской истории, из духовно-сионского быта. Не только в офортах, особенно повествовательных, но и во многих картинах Рембрандта — та же золотистая черта его великолепного искусства. Но какая огромная дистанция между Рембрандтом и Леонардо да Винчи! Кто больше Леонардо любил эксперимент — над собою и над другим? А между тем Рембрандт в этом отношении далеко превзошел гениального ломбардского мастера — и чем собственно превзошел? Не чем иным, как внутренней содержательностью своего рисунка, всегда передающего определенную тему, определенный текст притчи или анекдота. Экспериментальные рисунки Рембрандта в галерее его автопортретов являются клочками его автобиографии. Мы можем проследить его жизнь по этим клочкам, из стадии в стадию. Карикатуры же Леонардо да Винчи не затрагивают совершенно его личной биографии. При всей своей экспрессивности все эти уроды Леонардо отдают теоретичностью, совершенною оторванностью от теплой струи живого человеческого быта. Это какие-то абстрактные синтезы из черт, зарисованных с разных бродяг, старых женщин, юношей и посетителей итальянских таверн. Творя эти бесчисленные этюды и эскизы, художник не общался с объектом собственно своею сущностью, ни миллиграммом своей душевной субстанции он им не жертвовал. Так зарисовывают водяных жуков, так именно Леонардо рисовал львов и слонов. Леонардо да Винчи ни с кем и ни с чем не

мог поделиться своей душой в ее верховном ипокритстве. Наука этого человека, во всей ее грандиозности, все методы его исследования, вся многогранная и замысловатая работа его ума — все это ипокритство, бесконечное ипокритство. Личная же жизнь Леонардо да Винчи осталась скрытою, где-то под землею, как неопознанный клад. Мы не знаем, любил ли он Джиоконду, Цецилию Галерани, вообще любил ли он кого-нибудь на белом свете и как любил. Он нежно опекал своих юношей и не забывал их даже в своих посмертных распоряжениях. Но цвета и тембра таких привязанностей мы тоже не знаем. Все прикрито ипокритством и непроницаемым ковром звездного неба. Все горит миллионом глаз, все блестит магическим светом. Все святодейственно в высочайшем смысле слова. Но живой каркас ипокритства, сам человек, совершенно не виден.

Не то Рембрандт. Нельзя оторваться от его автопортретов: проходишь вместе с ним весь его путь, в его извивах, во всех его моментах и этапах. При этом чувствуешь Рембрандта всего, в интимнейшем пульсе. Чаще всего перед нами лицо с гримасою смеха и нервного испуга. Но иногда лицо уравновешенно спокойное, спокойное всего лишь на минуту, всегда готовое исказиться в веселом движении или в трагическом переломе. Два упомянутых вида летца стоят перед нами, как живые. И тут что-то большое, фатальное, вся двойственность благоприобретенного в диаспоре имущества. Если утвердиться на точке зрения, что Рембрандт был еврейским уроженцем, то в высшей степени естественным явлением кажется нам наблюдаемая в нем двойственность: при вечной готовности к сатире — болезненно искренний полет в высоту. Тут Рембрандт сближается с далеким своим потомком Гейне. Великий немецкий изгнанник почти во всех своих произведениях, и в лирике, и в путешествии в Гарц, и даже в описаниях меланхолического Северного моря, не может удержаться от юмористических, сатирических, а иногда и шутовских выпадов по адресу врагов, друзей и наблюдаемых явлений. Самый эрос исполосован у него молниями все того же шутовства. Вздохнет, поплачет, зальется слезами и тут же вонзает в собственную грудь все тот же сатирический нож. Вот он типичнейший летц во всемирной литературе. С Мефистофелем, сводником любви, он не имеет ничего общего. Еврейский летц нечто особенное. Он единственный в своем роде — отдельный, ни на кого не похожий, не увековеченный никаким памятником, кроме случайного монумента, воздвигнутого на острове Корфу влюбленной в его память трагической австрийской

императрицей. Всем немецким классикам поставлены памятники: Гейне его не имеет. И это так понятно! Нельзя поставить памятника летцу. Его слава облачается в иные формы, более долговечные, чем бронза и мрамор. Летцам не ставят памятников, а при жизни их ненавидят. При жизни они одиноки. А Лев Толстой, в котором нет ни черточки летца, будет всегда окружен фимиамом и поклонением. Этот Толстой, неустанный проповедник, до надоедливости, до тошноты, в особенности когда речь заходит о куренье табаку, вегетарианстве и всяких воздержаниях. Рембрандт же всегда в хедере, в народной школе, обучающий, но отнюдь не проповедующий. Имеются типы еврейских проповедников, но проповедники эти, не залезая вам в душу, склонны скорее к пророчествам и почти всегда к комментаторству. Никогда не ипокритичные, часто оживляя свое изложение веселыми выходками летца. Эти меламены только разъясняют и поясняют, показывают и демонстрируют.

31 мая 1924.

«НОЧНОЙ ДОЗОР»

В 1642 году Рембрандт закончил одно из крупнейших своих произведений, обыкновенно называемое «Ночной дозор», но в сущности представляющее собою торжественный выход стрелков из здания своей корпорации. В старой истории Амстердама Вагенаар рассказывает, что в год написания этой картины, 14 мая 1642 года, городской милиции было предписано приготовиться к смотру вечером 29-го под угрозой штрафа в 25 флоринов. Смотр должен был состояться по случаю посещения Амстердама принцем Оранским, который ожидался с дочерью Карла I, принцессой Мэри, со своей супругой. Картина эта, по предположению автора, представляет момент, когда капитан Франс Баннинг Кок и его стрелки покидают свою резиденцию, дабы направиться навстречу знатным путешественникам. Знаменитый автор исследований о музеях Голландии Бюргер утверждает, что такое истолкование было принято некоторыми учеными, но что тем не менее все это только догадки, отвергаемые позднейшими историками. По личному его мнению, стрелки отправляются просто стрелять в цель куда-нибудь за город, а девчонка с петухом несет, может быть, приз стрельбы. Уже сразу, в основной своей сюжетности, картина Рембрандта оказывается загадочною. Трудно установить ее тему. Пе-

ред нами довольно большая толпа вооруженных людей, в пышных военных одеждах, с развевающимся в воздухе знаменем, с пиками, с мушкетами, с большим турецким барабаном, вся целиком устремляющаяся на улицу. Возможно, что толпа эта по замыслу художника идет навстречу княжеской чете, но возможно, что завоеватели голландской свободы вышли на военное ликование с почетною стрельбою в цель. Во всяком случае поток толпы, спускаясь с балюстрады, направляется вперед общим движением, под руководством двух центральных фигур, капитана и лейтенанта. Но поток перерезывается тремя существами, бросающимися в противоположную сторону: передний из них виден только со стороны части туловища и ног. Левая нога его чернеет в профильном рисунке и, упираясь, пробивается вперед, в противоположную общему движению сторону. За этим юношей выступает светящимся пятном упомянутая выше девушка с петухом. Наконец, за ее спиною виднеется часть лица другой девчонки, в таком микроскопическом пятнышке, что многие копиисты обычно не воспроизводят его. Пятнышко это едва-едва ощущается. Таким образом, вся картина с первого же взгляда производит на нас довольно хаотическое впечатление, несмотря на то, что она распланирована чрезвычайно гармонично, как в общем композиционном отношении, так и в смысле распределения света и теней. Непостижимо, как мог великий художник врезать в центр толпы детей, мешающих движению мощной массы. При этом упомянутая девочка является каким-то светящимся фокусом, обращающим на себя внимание неудержимо и длительно. С какой бы точки вы ни смотрели на картину, вблизи или издали, входя в обширный зал государственного музея, вы постоянно приковываетесь к этой странной фигурке. Она является магическим центром всего громадного холста. И странная вещь, фигурка эта, такая маленькая среди взрослых и вооруженных воинов, гипнотизирует вас больше всего окружающего. В производимом ею впечатлении заключается элемент не только некоторого раздражения, но и легкого, щекочущего ощущения эстетического порядка. Зритель неизбежно чувствует, что тут какой-то большой секрет художника. Сейчас мы отошли почти на три века от эпохи, когда писалась и выставлялась эта картина. Но нетрудно себе представить ошеломляющий эффект, который она должна была произвести на гражданственно-пылких голландцев. Бюргер отрицает рассказ старого историка. Но мне этот рассказ кажется весьма и весьма правдоподобным, особенно ввиду следующих деталей картины. Воины все одеты по-праздничному и

именно по-смотровому. На торжественность события указывает и знамя: для стрельбы в цель был бы взят разве лишь простой флажок. Но в том, как и в другом случае, с какими бы целями ни вышли стрелки из своей корпорационной резиденции, девочка в толпе, с висящим у пояса петухом, все же возбуждает тысячу недоумений. Догадка о том, что петух предназначен служить призом стрельбы, довольно остроумна и как бы бросает свет на присутствие в картине этого юного создания. Но и такая догадка открывается многим сомнениям. Почему девочка мчится наперерез толпе, в необыкновенно парадном одеянии, с роскошным головным убором, с богато выписанным воротником? Зачем, если идет речь о простой состязательной стрельбе в цель с девочкою, несущей обыкновенный приз, зачем в таком случае большое обилие людей с пиками, которые для стрельбы в цель совершенно не нужны? Все говорит о необычной торжественности и церемониальном характере происходящего. Да и мертвый петух, отмечаемый исследователями, висящий у пояса, был бы не совсем соответствующей парадному случаю наградою. Но если даже и предположить, что вместо почетной сабли или кошелька с монетами призом для такого торжественного стрельбища должен служить зарезанный петух, все же остается малопонятным, почему прислужница, его носящая, так разукрашена и почему она, не занимая места где-нибудь среди толпы, устремляется наперекор всеобщему движению чуть ли не в самом центре картины. Все это чрезвычайно загадочно.

Мы уже знаем, что это замечательное создание произвело большую сенсацию в амстердамском обществе того времени. Казалось бы, что чудесный шедевр должен был вызвать всеобщее восхищение — и ничего другого. Можно понять, конечно, недовольство отдельных заказчиков, хотевших видеть себя изображенными более выигрышно и на более заметных постах, а отнюдь не принесенными в жертву композиции и светотени. К такой спокойно равномерной трактовке всех изображаемых лиц амстердамцы были приучены живописцами, как Гельст, Миревальт, Гальс и другие. Но не подлежит сомнению, что буря, вызванная картиною, имела своим источником не одно лишь недовольство отдельных заказчиков. Просто картина была непонятна в целом. Победоносная толпа завоевателей голландской независимости куда-то направляется со всею возможною военною помпою, с барабанами, с музыкою, со знаменем. И вот поперек ей перебегают дорогу, чтобы врезаться в самые недра военной массы, какие-то непонятные лица. Фромантен говорит, что это девочка

из еврейского амстердамского гетто. Но блестящая его догадка остается неразвитой. Во всяком случае одно несомненно. Гениальную картину постигла судьба, общая многим гениальным произведениям, волновавшим современников и потомков. Восторгаться ею стали в сравнительно недавние времена, когда она знатоками была объявлена одним из величайших произведений всех времен и народов. Бывают картины, как бы рожденные для того, чтобы сеять раздоры и споры. Такою картиною была и «Борьба при Ангиари», до нас не дошедшая, и даже сама знаменитая «Джоконда». В этих картинах есть что-то в самом деле раздражающее, при всей гениальности мастерства. От какого-то недоумения нельзя освободиться. В самом процессе восприятия чувствуется задетая воля, личная ваша какая-то заинтересованность. Картина апеллирует к мыслям и чувствам, не всем понятным, не всем доступным и не всем свойственным. А между тем дух человеческий способен только тогда в наиболее полной мере воспринимать что-нибудь эстетически, когда воля усыплена или спит. Вот Мадонна della Seddia Рафаэля. Ничего, кроме чистого эстетического созерцания, она не рождает в душе. Воля тут не пульсирует ни в малейшей степени. Ум ваш не прорывается ни к какому анализу. В душе развивается одно лишь блаженно спокойное любованье с тихими колокольными переливами на светлой заре. Но в таких картинах, как «Борьба при Ангиари», как «Джоконда», как «Ночной дозор», как произведения Эль Греко и Гойи, все, напротив, устремлено к тому, чтобы разбудить в вас волевою бурю, смешанную не с чем иным, как с интеллектуализмом. Пред «Ночным дозором» стоишь полный радостей, энтузиазма, догадок и сомнений, но ничего при этом безмятежного не испытываешь. Пред нами, в сущности, нечто вроде художественного Апокалипсиса, с целой энциклопедией мотивов символического характера. Но Апокалипсис вызывает смешанные чувства восторга и величайшего беспокойства. Так и в «Ночном дозоре» все в общем торжественно-серьезно. Но в сплетении серьезнейших мотивов вдруг вонзается острою иглою что-то детское и ненужное, точно на большую и ровную в своем тоне декоративную скатерть была бы брошена, чуть ли не на середине, ничем не оправданная какая-то веточка резеды. Этой одной мелочи довольно, чтобы разбудить анализирующую мысль и тем нарушить эстетичность всего созерцания.

19 июня 1924.

АНАТОМИЯ

В 1632 году Рембрандт написал большую картину, которую принято считать первым его шедевром. Она изображает урок анатомии, даваемый профессором Тюльпом. Николай Тюльп был в свое время прославленным врачом, анатомом и фармацевтом. Он родился в 1593 году в Амстердаме, умер же в 1674 году в Гааге. [*вставл. каранд.* В 1628 году] Тюльпу было дано звание «Praelector Anatomiae». Он бывал неоднократно избираем в члены Совета, бургомистром и депутатом Голландии и западного Фриза в междугосударственных конференциях. На картине он представлен в большой черной шляпе, с накинутым на плечи черным плащом. Фрез небольшой, сплошной и окаймленный гипюром. Шнурок с бахромой придерживает воротник. Тюльп захватил в ножницы кожный покров руки, чтобы показать конструкцию мускулов, здесь расположенных. Левою рукою он делает демонстративный жест объяснения. Этот жест слагается у него из соединения большого пальца с указательным — жест слегка семитический, особенно популярный в дидактической беседе, контрастирующий с широким экспансивным жестом новоарийского человека. Николай Тюльп излагает свои мысли над трупом, распростертым на столе. Обнаженный труп лежит несколько в ракурсе, с пятками у раскрытого большого фолианта. Он освещен ослепительно ярко, и только концы ног в глубокой тени. На лоб трупа легла легкая тень от нагнувшегося слушателя. Группа из семи человек расположилась справа и слева стола в следующем порядке, если рассматривать картину, направляясь от головы Тюльпа. В группе справа от стола мы видим Гартмана Гартманса, слегка склоненного вперед, с листом бумаги в руках, на котором отмечены имена присутствующих. Ниже его помещен Маттис Калькун, тоже слегка наклоненный вперед. Справа от Калькуна — Яков де Вит, почти в профиль, с вытянутой шеей и с выражением крайнего внимания в глазах. Его большой воротник почти задевает труп. Над ним — Яков Блок, с остановившимся взглядом и сдвинутыми бровями. Над Блоком — Франс ван Лунен, единственное лицо в картине, не принадлежащее к гильдии врачей. Наконец, ниже, на первом плане, Адриан Слабранг, представленный почти со спины и с головою, контрастно повернутой в правом профиле, с облокотившейся на стол рукой. Рядом с ним — Яков Кульвельт, совершенно в профиль. Все, кроме Тюльпа, без

шляп, все в черном, все снабжены плиссированными фрезами, кроме Гартмана, надевшего старомодный трубочатый фрез.

Все в этой картине замечательно. Имеются детали, хотя и отмеченные Бюргером, но не им и никем другим не истолкованные, несмотря на то, что картиной занимались такие авторитетные люди, как Жорж Санд, Теофиль Готье, Рейнольдс и Уффельбах. Кажется почти неловкостью, невежливостью — остаться в шляпе, когда все головы обнажены. Однако это не смущает Тюльпа, и он остается в головном уборе. Можно ли это принять за случайность в картине художника, у которого каждая черта обдуманна? Некорректность Тюльпа могла бы быть объяснена разве лишь двумя мотивами — или это местный академический этикет тех времен, или же более серьезная идея, на которую намекает всегда в той или другой мере замаскированно Рембрандт. Во всяком случае пройти мимо этой детали легко и небрежно нельзя. Затем вторая деталь, хотя номенклатурно и отмеченная описателями картины, но никем не изъясненная — это громадный фолиант, расположенный в раскрытом виде у ног покойника. Неужели это случайная деталь? Тут можно сделать два предположения. В аудитории Тюльпа мог находиться на видном месте анатомический атлас или какое-либо научное руководство. Пусть эта гипотеза будет наиболее вероятною. Но если вспомнить, что в ту эпоху вскрытие трупа считалось актом довольно чрезвычайным — в такой мере, что даже нам сейчас известно имя человека, изображенного на этой картине трупом, то нельзя считать совершенно исключенною и догадку, что фолиант имеет какое-либо иератическое значение. Не забудем при этом, что это была эпоха Менассе бен Израиля и Розенкрейцеров, с идеями которых Рембрандт был все время в столкновении и общении.

Теперь присмотримся к картине с другой стороны. Сам Тюльп направил свой взгляд куда-то вперед к аудитории, один только сектор которой изображен на картине. Профессор объясняет слушателям что-то как будто конкретное и наглядное, а взгляд его плывет над их головами и устремлен в пространство. Это не простые ученики, окружившие наставника, это — специалисты по медицине, все более или менее заслуженные, и потому даваемые им объяснения носят несомненно характер высшей интеллектуальности и научности. Бюргер верно отмечает, что сюжет произведений Рембрандта всегда тонет в какой-то вечности. Что касается слушателей, то их глаза направлены не в одну точку. В этом отношении согласны меж-

ду собою глаза только трех лиц. Калькун, де Вит и Якоб Блок смотрят в направлении трупа, как бы вслушиваясь при этом с глубочайшим вниманием в слова профессора. Мы уже подчеркнули, что де Вит вонзился глазами в производящую демонстрацию. Он весь в уроке, в рамках центральной темы. С ним солидарен Блок, хотя и в меньшей степени. Что касается Калькуна, то глаза его задумчивого лица устремлены если не на демонстрирующую левую руку профессора, то на загадочный большой фолиант, как бы сквозь руку ученого профессора. Все остальные лица смотрят в разные стороны. Из них Кульвельт глядит прямо в лицо Тюльпу. Лунен смотрит перед собою, а Слабранг и Гартман оба смотрят куда-то вправо от картины, внимательно и сосредоточенно. Картина в целом наполнена взглядами, выходящими за пределы ее рамок, если не считать трех внимательных слушателей. Сам Тюльп, как уже отмечено, обращен глазами к невидимой аудитории.

Эту черту картины необходимо взвесить со всею возможною серьезностью. Тема дана отчетливо. На столе труп, и над трупом ученый преподаватель, читающий свой доклад. А между тем зритель сразу же отвлекается от трупа и весь приковывается к аудитории, к аудитории даже в большей степени, чем к самому Тюльпу, хотя лицо профессора освещено так же ослепительно ярко, как и труп. Поняв тему, зритель тут же ее и забывает, отдаваясь потоку впечатлений, рождаемых созерцанием отдельных фигур. Теофиль Готье попрекнул Рембрандта за чрезмерный реализм и отдал перед этой картиною предпочтение «Ночному дозору», в котором он усмотрел мистическую ноту. При всем блеске таланта и необыкновенной эстетической отзывчивости, истолкователь луврской галереи, автор «Камей», не мог по галльской природе своей проникнуть в тайники германо-иудаистического духа, в которых мистика превращается в интеллектуализм. По духу своему «Лекция по анатомии» и «Ночной дозор» родственны между собою, хотя их отделяет друг от друга пространство ровно в десять лет. И тут, и там истинная тема, занимающая Рембрандта, не усматривается с первого взгляда. Она плывет в иных планах, на иной гиперборейской высоте. Наука как наука, знание как знание, вот что стоит перед глазами художника и составляет внутренний мотив всего изображения. Вот почему глаза крайних фигур картины, этой живой ее рамы, и устремлены куда-то вдаль, как раз в данном случае в ту самую точку, которую завещал еврейскому народу великий старец, рабби Иоханан бен Заккай, наставник и утешитель

тель человечества в гораздо большей степени, чем галилейский безутешный раввинист.

Такова несомненная идея картины. Во всех других отношениях она не отличается теми совершенствами, которых достигнет созревший гений Рембрандта впоследствии. Нельзя считать вполне безупречную представленную группировку фигур. Наивно условностью звучит фигура Гартмана с листом, где начертаны имена изображенных лиц. Это напоминает детские приемы ранних итальянских авторов вставных картин. Какой-нибудь ангельчик держит ленту с именем патрона или всего его семейства — чем одно отличается от другого. И вообще следует отметить, что в картине мы замечаем ряд самых разнообразных влияний, как местных и соседних, так и итальянских. Две крайние фигуры, Якоба Кульвельта и Адриана Слабрана, отдают манерою Ван-Дейка, но без его растительно-нежного элемента. Это признает и Бюргер, не касаясь, конечно, ни единым словом пластических особенностей в творчестве великого фламандца. Де Вит точно вырван из какой-нибудь картины Гельста, если отнять от него незабываемое, изумительное выражение горячей секундной апперцептивности, которую могла родить только кисть Рембрандта. В пункте выражения изображаемых лиц эта кисть вообще несравненна и даже превосходит кисть Леонардо да Винчи. Что касается других лиц на картине, то в них мелькают черты Мирвельта, Морельсе, Теодора Кайзера, и только оживляющая их экспрессия возносит их над светилами второго ранга. Под фигурою Блока мог бы подписаться и сам Леонардо. Отдаленно, кстати сказать, тут и чувствуется некоторое влияние «Тайной вечери» — в общем старании художника придать композиции строго научный вид. Но справедливость требует сказать, что именно в композиционном отношении картина открыта многим возражениям. В частности, срединная пирамида мало гармонирует с общим расположением фигур и производит впечатление искусственного построения. Такой группировки никогда не подписал бы Рафаэль. *<одно слово нрзб.>* Над головою Франса Лунена, помещенной на вершине группы, имеется надпись на таблице: «Rembrant f. 1632». Бюргер делает по этому поводу нижеследующее замечание. Он указывает на то, что подпись Rembrant без буквы d совершенно достоверна и подлинна. Такая подпись встречается также и на некоторых офортах, не только ранних годов деятельности художника. В книге «Рембрандт, его личность и творчество», обещанной этим прекрасным исследователем,

должны были быть сообщены подробные данные и соображения о таких вариантах разных подписей. К сожалению, я не знаю, существует ли такая книга, упоминаемая Бюргером в издании 1858 года, но, по-видимому, нет. Во всяком случае, мы должны установить, что здесь затронут вопрос весьма интересный при определении расового происхождения Рембрандта. В начале своей деятельности художник подписывался Rembrant, и если такую фамилию прочесть по-русски, считая ее написанною на французский лад, то пришлось бы произносить: Рембран — т. е. так именно, как, вероятно, она и произносилась в семье художника. Это не расходилось бы с нашей гипотезой, упомянутой в начале книги, и что слово Рембран составилось из первых букв пяти еврейских слов. Все это может показаться мелочью. Но при загадочности всего явления Рембрандта, каждый штрих гипотезы не лишен значения. До вступления всем своим существом в поток амстердамской габимы, до ассимиляции с окружающим миром, художник еще не перелицовывается на чужой лад. Но и весь сюжет «Анатомии», как и сюжет «Ночного дозора» и — мы увидим это ниже — как и тема «Синдиков», представляет собою нечто, в идейном смысле чуждое голландской среде. В «Анатомии» ставится чувство знания на интеллектуальную высоту, без примеси практического утилитаризма. В «Ночном дозоре» просветляется понятие свободы, опять-таки не в ходячем по тому времени понятии этого слова, и, наконец, в «Синдиках» картина выходит далеко за пределы группового портрета. Как будто совсем и не нужно мелочей, чтобы решить вопрос о глубочайших истоках исследуемого творчества, но для полноты анализа эти мелочи вносят в гипотетическое построение свою хотя и малую, но конкретную лепту.

В том же гильдейском помещении, где была выставлена «Анатомия», имелась в течение долгого времени и другая картина на такую же тему. Она изображала доктора Деймана, инспектора медицинской Коллегии, вскрывающего труп. Эта картина очень пострадала от пожара в 1723 году, но вот что писал о ней Рейнольдс, видевший ее в 1781 году. «Профессор Дейман помещен у трупа, который изображен в таком сильном ракурсе, что руки и ноги как бы сходятся. Труп лежит на спине, с обращенными к зрителю ступнями. Есть что-то в общем выражении лица, напоминающем создания Микель-Анджело. Все отлично выписано и колорит близок к Тициановскому». В настоящее время картина эта находится в Амстердамском музее в фрагментарном состоянии. Голова совершенно отсутствует, но, судя по

общему облику фигуры и рук, можно предположить, что перед зрителем стояло нечто монументальное. В левой части картины изображен юный ассистент, с серьезным, сосредоточенным лицом. Общих суждений об этом творении Рембрандта представить невозможно.

Следует сказать только одно, что по имеющимся следам картины нетрудно допустить и в ней преобладание волновавших в то время Рембрандта интеллектуальных мотивов. Картина писана в 1656 году, в разгаре всей карьеры художника, среди финансовых катастроф, на первых склонах надвигавшейся катастрофы. Все, что выходило из-под кисти художника в эту эпоху, глубоко и содержательно, а по технике письма отличалось высочайшими совершенствами, какие только возможны в искусстве живописи. Розенберг отмечает, что в картине легко улавливается влияние Андреа Мантенья, его изображения мертвого Христа, находящегося в Миланской галерее Брера. В самом деле, отголоски итальянского мастерства от времени до времени мелькают у Рембрандта, хотя и в бесконечно меньшей степени, чем у его фламандских коллег. Между ним и Мантенья целая бездна, разделяющая два чуждых друг другу мировосприятия. Один художник наследственным холодом римского гения весь вошел в древнюю античность и дал нам ее почти как археолог, а другой же не знал ее вовсе, не чувствовал и не постигал. Они не сошлись бы на живом Христе. Но мертвый Христос из какой-нибудь «Pieta» или со «Снятия с креста» мог дать Рембрандту материал лишь для натуралистического акта, изображенного в духе Мантенья, хотя и без скульптурности и рельефности последнего.

Мы изучаем в настоящей главе ряд произведений Рембрандта, имеющий полужанровый характер. Большею частью это групповые портреты, на которые мы уже обращали внимание в других аспектах нашего исследования. Тогда в этих картинах нас интересовал исключительно портретный элемент. Теперь мы посмотрим на отдельные картины этой категории с другой точки зрения. Вообще заметим, что групповой портрет, в котором фигуры объединены каким-либо идейным содержанием, уже выходит за пределы своих специальных задач и часто вступает в область жанра, иногда осложненно, как это мы видим, высоким символическим содержанием. Только что рассмотренная нами «Анатомия» — групповой ли это только портрет? Нет. Только ли это жанр? Опять-таки нет. Это портрет и жанр, слитые вместе и поднятые на высоту идейного шедевра. «Ночной дозор» — что это такое — изображение ли только корпо-

рации стрелков или же историческая картина из числа эпизодов голландского Ренессанса? Опять-таки нет: тут живые портреты и политический быт пронизаны светом с преображающего Фавора до такой степени, что уже исчезают границы веков. Мы увидим дальше, что такой же характер имеют и «Синдики». Но три упомянутых грандиозных произведения являются монументами искусства, к которым естественно примыкают и другие выдающиеся картины меньшего масштаба. Прекрасны, например, семейные портреты «Дружки» четы Пелликарнов. Отец представлен с сыном, мать — с дочерью. Что-то интимно-бытовое сквозит в этом произведении, писанном в том же году, что и «Анатомия». Несмотря на задушевность общего тона, в этих картинах преобладает портретный элемент. В композиционном отношении фигуры вписаны прекрасно, заполняя ритмично и полно большие четверугольные пространства. Тут уже с ранних лет чувствуется именно композиционное мастерство и художнический вкус растущего голландского гения. В 1633 году Рембрандт дает нам семейный портрет супружеской пары, — и не жалеешь о том, что изображенные лица нам неизвестны, — настолько этот портрет переходит в картину, полную чарующей прелести жанра. Представлены по типу два совершенно разные существа, но вместо диссонанса налицо удивительная гармония, которая могла возникнуть только под кистью великого сердцеведа. Как прелестна и интеллектуально человечна эта молодая женщина с большим фрезом и в нарядном платье, и как симпатичен стоящий рядом с ней добродушный супруг, знающий толк в радостях жизни! Фон не загроможден бутафорией, виднеются лишь намеки на мебель. Прекрасные фигуры выделяются в приятной ясности окружающего пространства. Голландский интерьер не знает вообще нагромождения мебели. Мы уже достаточно охарактеризовали портрет корабельного мастера с женой, подающей ему письмо. Картина находится, как мы уже знаем, в Букингемском дворце и принадлежит все тому же раннему периоду. Превосходно передан жест старушки, одной рукой подающей письмо, а другою придерживающей ручку двери, чтобы немедленно скрыться и не мешать мужу в занятиях. Невозмутимым домашним миром и высоким уважением к труду супруга веет от этой трогательной картины, тут еврейизирующая мысль расцвела во всем благоухании. И никаких нам не нужно подлинных документов о принадлежности к определенной расе: в художественной форме дано все, что необходимо для идеологического решения важного вопроса.

Картина «Проповедник Ансло и его жена», в берлинском музее, принадлежит 1641 году. Мы говорили о ней достаточно много. Скажем лишь в дополнение, что и для непосвященного глаза, при беглом взгляде на это произведение, оно не покажется портретом. Это именно жанровая картина в том возвышенном смысле, который мы охарактеризовали в этой главе. Старуха, на которую падает весь свет картины, слушает проповедника с добродетельной нежностью и проникновенным вниманием, контрастируя в этом отношении с довольно сангвиническим обликом менонитского пастора. Об этой старухе можно сказать с уверенностью, что если она не еврейка по происхождению, то вполне еврейка по духу, и такие случаи нередко встречаются в протестантской среде голландского и германского типа. У французских гугенотов этого явления мы не наблюдаем. Что же касается протестантов англо-саксонских, то как в Англии, так и в Америке они весьма самобытны и своеобразны. [*вставлено карандашом*: Чистый платочек белеет под рукою старушки.] Лицо кажется застывшей светлой слезой. Вот какова эта маленькая жанровая картина. У других голландских художников портрет, переходящий в жанр, только жанром и остается. Но у Рембрандта он пронизывается при этом идеей, располагающей зрителя не к одному лишь содержанию, но и к размышлению. Рембрандт-воспитатель остается верен себе.

Отметим в заключение этой главы еще две картины. Одна из них изображает двух негров и относится к 1661 году. Один негр упирается подбородком в плечо другого, и черточка эта производит трогательное впечатление какой-то примитивной собачьей верности. Вообще же негры идеализированы или, вернее, европеизированы, насколько это возможно при правильно изображенной структуре лица. Что касается другой картины, по-видимому, плохо сохранившейся в Брауншвейгском музее, то она написана накануне кончины художника и изображает супружескую чету с тремя детьми. Младший ребенок на коленях у матери и прелестно опирается ручкою о ее грудь. Мать склонилась над ним с нежною ласкою. Это, конечно, семейный портрет в обычном смысле слова. Но и над ним веет если не глубокая идея, то объединяющее настроение семейного мира и благополучия.



УЧИТЕЛЬ БАСС: ПРОЩАНИЕ Е. ЗАМЯТИНА С А. ВОЛЫНСКИМ

Е.Д. Толстая

Еврейский университет в Иерусалиме

Аннотация: Автором предлагается возможный прототип для центрального образа романа (или повести) Евгения Замятина «Бич божий», описывающего разложившийся Рим накануне прихода гуннов. Этот персонаж – старый римский философ Басс. Его внешность, трагическое крушение личной жизни, утрата веры и разуверение во всех идеалах, незаурядный ораторский дар, искусство уничтожающей похвалы спроецированы в работе на фигуру старого критика Акима Волынского, каким он был в середине 1920-х годов. Биографические обстоятельства столкнули Замятина с Волынским в 1920–1924 годах, когда оба они входили в руководство петроградским Союзом писателей, комиссии, управлявшие Домом Искусств, и редколлегию издательства «Всемирная литература»: известно о конфликтах между ними. Фигура старого критика-идеалиста, умершего в 1926 г., посмертно укрупнилась. Ранние советские авторы писали с него облик старого мудреца, защитника вечных культурных ценностей в споре с новым веком. Фиксируется внимание на тех моментах в творческой жизни Волынского, которые связали его с «римской» темой.

Ключевые слова: история русской критики, литературные учреждения революционных лет, советская литература 1920-х, Рим времен упадка.

Аким Волынский начинал свою литературную карьеру в кружке ранних символистов вместе с Мережковским, Гиппиус, Минским. Он направил в модернистское русло выкупленный у старой редакции журнал «Северный вестник» и получил одиозную известность как борец за идеализм и против утилитарного направления в литературе, ратовавший за возвращение в русскую литературу философских и религиозных тем.

На рубеже веков controversialный автор написал монографию о Леонардо, которая вызвала фурор, ибо в ней говорилось о бисексуальности художника. В начале века у Волынского вышли несколько книг о Достоевском. В них он выступил как оригинальный религиозный философ. Кроме того, в своих монографиях он применил выработанный им и тогда совершенно новый подход к тому, что мы бы назвали семиотикой телесности. Однако политическая репутация ретрограда по совершенно недоразумению тянется за ним, и ему препятствует своего рода бойкот в периодической печати. Поэтому с начала 1910-х Волынский начинает завоевывать себе новое имя, на этот раз в роли балетного критика в «Биржевых ведомостях», вскоре преобразив и осерьезнив малопочтенный жанр балетной рецензии. Параллельно он превращается в своего рода подпольного гуру в литературно-театральных кругах Петербурга¹.

Поскольку он надолго «уходит» из литературы, существуя только в устной ауре, в истории русской литературы остается только ранний Волынский – «борец за идеализм», соратник, а вскоре и жестокый критик ранних символистов, а чуть ли не главной идеей его считается разделение на символизм и декадентство. Любопытно поэтому напомнить о том, что Волынский неузнаваемо изменится уже в предвоенные и военные годы, получит новое значение в советский период и в особенности посмертно.

В середине 1916 года, после ухода А. Измайлова², который с 1898 г. бессменно вел критико-библиографический отдел «Биржевых ведомостей», заведование им принял Аким Волынский. Он вернулся в периодику в своем главном амплуа – литературного критика – после двадцатилетнего перерыва. Старый литератор знал всех и сотрудничать в свой критико-библиографический отдел пригласил весь литературный Петербург – от стариков, с которыми когда-то начинал журнальную деятельность, до юных студентов Шкловского и Эйхенбаума. В тот единственный год, что ему оставалось там работать (до весны 1917-го, когда отдел прекратил свое существование), он превратил его в серьезное интеллектуальное явление. Вновь завоеванное ключевое положение в петроградском литературном мире, в

¹ Толстая Е. Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. М. – Иерусалим: Гешарим – Мосты культуры, 2013. Гл. 10.

² Александр Алексеевич Измайлов (1873–1921) – прославленный пародист, фельетонист, критик, в 1918 г. возглавил «Петербургский листок», превратившийся из малозначимого издания в либеральную газету, где печатались крупные писатели.

сочетании с организационным опытом и ораторским даром убеждения, сделали Волынского незаменимым в общении с новыми властями. С 1921 г. в течение целых трех лет он переизбирался на пост председателя петроградского (затем ленинградского) отделения Всероссийского Союза писателей, пока 15 марта 1924-го на очередных перевыборах сам не снял свою кандидатуру на годовом общем собрании Союза. Мы не знаем, чем объяснялся его самоотвод: какой-то не вполне ясный ответ дает газетная информация:

Члены прежнего правления В.А. Азов³ и А.Л. Волынский сняли свои кандидатуры. При этом А.Л. Волынский, бывший председатель старого правления, прочел прощальную речь. В ней он отметил свое «одинокчество» по целому ряду вопросов, разрешенных в последнее время правлением, а также и то, что в настоящее время пред Союзом стоят не столько вопросы литературной этики и литературы вообще, сколько вопросы экономического характера. Е.И. Замятин от лица членов старого правления отметил, что А.Л. Волынский вообще говорит только от своего имени, а не от имени уходящего правления⁴.

Волынский пытался создать впечатление, что когда голод и бедствия прекратились, а участие в деятельности Союза писателей свелось к дележке средств, ему стало просто неинтересно. Вдобавок он намекал на некие разногласия этического характера. Из реплики Замятина видно, что тут могло иметь место какое-то личное противостояние. На деле оно было более широким: это была распря Волынского прежде всего с организатором Дома Искусств – Корнеем Чуковским, в которой участвовал и Замятин. Главным поводом для раздоров вначале могло послужить соперничество Чуковского и Волынского в борьбе за руководство Домом Искусств, то есть за контроль над культурными программами, над теми должностями, куда Волынский пытался пристроить близких ему литераторов, – и просто над добыванием денег для учреждения (он предлагал здесь коммерческие способы – учредить в Доме Искусств клуб, ввести домино, лото, биллиард и т.д.)⁵. Замятин, вместе с обоими соперниками входивший во все комиссии, поддерживал Чуковского. Когда ком-

³ В. Азов (Владимир Александрович Ашкинази, 1873–1941) – русский писатель, фельетонист, театральный критик.

⁴ [Анон.] [Хроника] // Последние новости (Пг.). 1924. 19 марта. С. 3.

⁵ Чуковский К.И. Дневник 1922–1935 // Корней Чуковский. Дневник: В 3 т. Т. 2: 1922–1935. [Б.м.]: «ПрозаиК», 2011. С. 30.

мерческий план Волыньского был все же осуществлен, Замятин вместе с Чуковским, Ахматовой и некоторыми другими вышел из правления Дома Искусств. Конфликт стал открытым, а в мае 1922 года Замятин даже не подал Волыньскому руки⁶.

И Чуковский, и Замятин политически находились гораздо левее Волыньского. Чуковский в прошлом подвергался арестам и в 1905–1906 гг. сидел в тюрьме за выпуск революционных журналов. Замятин же еще в юности стал социал-демократом и провел тогда несколько лет в ссылке, а уже в 1915-м был снова отправлен в ссылку за антивоенную повесть. Иконоборец Волыньский, напротив, всю жизнь сражался с тотальным контролем левых в культуре, что привело его к разорению в конце 1890-х и навлекло на него бойкот прессы. От революции он ничего хорошего не ждал, но стоически понимал, что никаких надежд на возвращение к прежнему нет. Старый нонконформист не примирился с идеологическим диктатом и печатно заявил, переиздавая в 1922-м свою книгу 1900 года «Что такое идеализм»:

С первых же этапов литературно-критической деятельности я отстаивал метод идеалистический, находя применение его к темам не только искусства, но и самой жизни, абсолютно необходимым в интересах культуры и органически развивающейся общественности. На этой точке зрения я стою сейчас еще тверже, еще решительнее, чем прежде, несмотря на материалистическую революцию наших дней. В сфере идей не случилось пока ничего нового⁷.

В течение 1922 года Волыньский прощался со многими своими друзьями, уезжающими из России, в том числе с литераторами Б. Харитонов⁸ и Н. Волковским⁹, изгоняемыми на «философском

⁶ Там же. С. 44.

⁷ Оранта [Предисловие автора ко второму изданию]: *Волыньский А.* Что такое идеализм. Петербург (sic!): Парфенон, 1922. С. 5.

⁸ Борис Осипович Харитон (ум. в 1941 – расстрелян?) – журналист, бывший редактор либеральной газеты «Речь», возглавлял (вместе с Н.М. Волковским) петроградский «Дом литераторов». Арестован большевиками (вместе с Волковским и Замятиным) и выслан на «философском пароходе» в 1922 г. в Германию в составе большой группы интеллигенции. Работал в газетах русского зарубежья в Берлине, затем в Риге. Отец знаменитого советского физика-ядерщика. Арестован советскими оккупационными властями в 1940-м, погиб в 1941-м.

⁹ Николай Моисеевич Волковский (1881 – после 1940) – российский журналист, сотрудник «Биржевых ведомостей», печатался также в либеральных «Слове», «Утре

пароходе». От него тоже ожидали эмиграции, но он не мог жертвовать своей ролью главы Союза и авторитетнейшего балетного критика: слишком долго ждал этого статуса.

В конце мая 1922 г. Чуковский отправил Алексею Толстому в Берлин письмо, где поддержал его сменовеховскую позицию¹⁰. Он жаловался на моральное разложение, охватившее петроградских литераторов, называл их «эмигрантами» и в качестве примера приводил Волынского, которого представил как человека, «поругивающего советскую власть», ничего не пишущего, но получающего пайки¹¹. Толстой напечатал это частное письмо в «Накануне», точнее, в литературном приложении к газете, которое редактировал. Теперь оно прозвучало как политический донос. Последовал невероятный скандал, Чуковский подвергся всеобщему осуждению, а от Толстого все с негодованием отвернулись¹².

Волынский, возглавлявший Союз писателей Петрограда, хоть и был публично обвинен Чуковским в антисоветизме, продолжал работать вместе с ним во всех комиссиях и коллегиях. То же самое можно сказать и о его отношениях с Замятиным. Несмотря на ссору между ними, они встречались на заседаниях чуть ли не каждый день.

Волынский не ценил Замятина как писателя. 20 января 1923 г. на чтении скандального замятинского романа «Мы» Волынский сказал Чуковскому, что «роман гнусный, глупый и пр.»¹³. Он дал понять это и печатно, в своем эссе «Лица и лики». То было по видимости дружелюбное, а на деле уничижительное описание, с явным намеком на роман «Мы»:

Замятин – человек несомненно талантливый <...> Это типичный клубок литературности. Многозначительных кивков и эзоповских намеков хоть отбавляй! Я не чувствую темперамента, слишком много рассудочности. Словарь у Замятина отдает

России» и др. Был арестован в 1922 году и выслан в Германию. Работал в газетах русского зарубежья. После 1933-го переехал в Прагу, затем в Польшу. После 1940 г. упоминаний о нем нет.

¹⁰ *Крюкова А. М., ред.* А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985. С. 498.

¹¹ Конечно, это была неправда. В 1921 г. Волынский отдал свой паек Шагинян, потерявшей продуктовые карточки; и, вопреки Чуковскому, он отнюдь не бездельничал – в 1922-м написал книгу и цикл статей.

¹² Так, Марина Цветаева напечатала открытое письмо Толстому, где объявила, что разрывает с ним все отношения. – *Голос России* (Берлин). 1922. № 983, 7 июня.

¹³ *Чуковский К.* Указ. соч. С. 74. Надо сказать, что Чуковский и сам не слишком одобрял этот роман и к Замятину как литератору в целом относился иронически.

лексическими оттенками, лишенными живой непосредственности. Стилистом я Замятина назвать не могу: у него вымученная манерность, а не природное своеобразие. Остроумие его крапивное, а не огненное. Жало его ядовито, но отнюдь не смертельно: это в лучшем случае укус осы, и, конечно, писателю не угрожает самоубийство скорпиона! Замятину могут удаваться остроумные заметки и хитроумные параболы. Но большой роман, сама архитектоника его, уже не говоря об эпическом творчестве, не на его путях...

Даже живописуя «милый реальный облик» писателя, Волыньский ухитрился под маской дружелюбия наговорить неприятностей:

Таков литератор Замятин с внешней и внутренней своей стороны. У него нет антисоциальной гривы волос в духе Мачтета, Плещеева и Ясинского¹⁴ и нет окурков Розанова¹⁵, небезопасных для собеседника: но его не покидает трубка английского матроса, раскуриваемая с методичностью, повергающей в тихий ужас любителей чистого воздуха. Вот разве только эта одна черточка, выхватываемая мною из милого реального облика Замятина, станет когда-нибудь атрибутом его физического портрета¹⁶.

На этом фоне всяческих разногласий и накопившейся взаимной неприязни удивляет образ старого оратора, учителя и мудреца, рим-

¹⁴ Григорий Александрович Мачтет (1852–1901) – российский писатель английского происхождения. Жил в основном на Украине. Революционер-народник, участник американской социалистической коммуны, автор песни «Замучен тяжелой неволей». О Мачтете Волыньский вспоминал в очерке «Литературные дилетанты», где иронически запечатлел его колоритный романтический облик: длинные волосы и плед. *Волыньский А.Л. Литературные типы // Жизнь искусства. 1923. № 6. С. 2–4.* Алексей Николаевич Плещеев (1825–1893) – русский поэт, петрашевец. В пожилые годы заведовал литературным отделом в «Северном Вестнике» Евреиновой, покровительствовал молодым авторам и приветствовал новые веяния. Носил седую гриву и бороду. З. Гиппиус даже дала посвященной знаменитым старцам главе своей мемуарной книги «Дмитрий Мережковский» (1955) название «Благоухание седин». Иероним Иеронимович Ясинский (1850–1931) – русский беллетрист и мемуарист, носил невероятных размеров неопрятную гриву и бороду.

¹⁵ Волыньский написал о Розанове в очерке «Лица и лики»: *Жизнь искусства. 1923. № 40. С. 18.*

¹⁶ *Волыньский А.Л. Лица и лики. II // Жизнь искусства. 1923. № 42. С. 18.*

лянина Басса, в романе Замятина об Аттиле «Бич Божий»¹⁷, описывающем Рим накануне вторжения гуннов. Портрет философа Басса, учителя логики, воплощающего рациональную мудрость умирающего старого мира в противопоставлении с новым, хаотичным, иррациональным и витальным миром варваров, воспроизводит памятную всем внешность Вольтера. Басс показан через восприятие ученика, молодого византийского историка Приска:

Приск заговорил о том, зачем он приехал сюда, он с жаром стал рассказывать о своей будущей книге – и вдруг остановился, почти испуганный тем, что он увидел на лице Басса. Это не была улыбка, его губы были неподвижны, но множество, десятки улыбок шевелились всюду на этом лице. Приглядевшись, Приск понял, что это было просто движение его бесчисленных морщин. <...> Морщины на лице Басса зашевелились, поползли, подкрадываясь...¹⁸

Здесь «Бич Божий» перекликается с романом Федина «Братья» (1927). Вот как тот описывал лицо своего персонажа – старика профессора Арсения Арсеньевича Баха:

Оно разбито у него продольными и поперечными морщинами на мельчайшие участки. Ромбики, квадратики, прямоугольнички тонкой желтой кожи шевелятся на лице в сложнейшей машинной последовательности. От поджарых губ движение передается щекам, со щек наползает на виски, с висков проносится по лбу стремительною рябью и, растаяв на высокой лысине, точно обежав вокруг головы, снова появляется на губах...¹⁹

Главной отличительной чертой Басса сделан незаурядный ораторский дар:

«Басс! Басс!» Кругом хлопали, кричали, что Басс должен произнести речь. «О чем же?» – спросил Басс. В своей чаше с вином он увидел жирную зеленую муху, вынул ее и сказал: «Хотите об этой мухе?» Все захохотали. «Вы смеетесь напрасно: эта муха достойна уважения не менее, чем я, – или чем вы,

¹⁷ Замятин Е.И. Бич Божий. (1935). Роман. Париж: Дом книги, [1938]. Черновой вариант романа (1925–1928) опубликован в «Новом журнале» (Нью-Йорк), 1999. № 214.

¹⁸ Замятин Е. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 2011. С. 406–407.

¹⁹ Подробнее об отражениях Вольтера в советской литературе см.: Толстая Е. Указ. соч. С. 600–618.

дорогие мои слушатели...».

Это была его обычная манера: он мог взять любой попавшийся ему на глаза предмет и логикой извлечь оттуда самые неожиданные выводы. Он мгновенно сделал из мухи совершеннейшее из божьих творений. Разве от мухи не рождаются черви, мудростью творца предназначенные для истребления падали? Разве сам он, Басс, и все присутствующие – это не великолепные, жирные черви, пожирающие останки Рима? Он не щадил никого, черви корчились от его беспощадных похвал, но они должны были смеяться, они смеялись:

Приск забыл, что минуту назад он ненавидел Басса. Сейчас он наслаждался игрой его морщин, его голосом, он любил чернильные пятна на его одежде...²⁰

В этой связи немаловажно, что Волынский был блестящим оратором. Шагинян подчеркивала этот дар своего учителя, восхищавший современников и, по ее мнению, сопоставимый с ленинским. Она посвятила ему рассказ об ораторе-мученике «Агитвагон». Его ораторский талант отмечен и в мемуарах – например, у Осипа Дымова²¹ – и в отражениях фигуры Волынского в беллетристике: ср. фигуру Кириллова в повести Гиппиус «Златоцвет», где молодой Волынский изображен в виде строгого, но харизматичного критика, вдохновенного оратора²².

И, наконец, Бассу дано то же специфическое умение так хвалить, что лучше бы ругал, – и это его свойство вновь подтверждает наш вывод о Волынском как его прототипе – у Замятина читаем:

И они боялись его, как Бога, хотя он никогда не наказывал никого из них. Если он бывал кем-нибудь недоволен, он за обе-

²⁰ Замятин Е. Указ. соч. С. 407.

²¹ Дымов Осип. (Перельман О.И.). «Вспомнилось, захотелось рассказать...» (Из мемуарного и эпистолярного наследия: В 2 т. Jerusalem: The Hebrew University, The Center for the Study of Slavic Languages, 2011. Т. 1. С. 478–479.

²² Гиппиус Зинаида. Златоцвет // Северный вестник. 1896. № 2–4. Первой отождествила Кириллова с Волынским Е.В. Иванова: Иванова Е.В. «Северный вестник» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904. М., 1982. С. 122. См. также: Рыкунина Ю.А. «Златоцвет» Зинаиды Гиппиус. Материалы к комментарию // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 2 (23). <https://cyber-leninka.ru/article/n/zlatotsvet-zinaidy-gippius-materialy-k-kommentariyu>, где показано изменение оценки этого образа от журнальной к книжной версии этого рассказа, в явной зависимости от перипетий романа Гиппиус с Волынским.

дом начинал говорить о нем. Басс не говорил ничего дурного, напротив – он хвалил. Тонкая сеть морщин на его лице шевелилась едва заметно, но пойманный в эту сеть не знал куда деваться, кругом хохотали, он сидел красный, весь исхлестанный смехом, он запоминал это на всю жизнь²³.

Кажется, даже предсмертный пессимизм Волынского отдается эхом в «Биче Божиим»:

Он повернулся лицом к Приску. Приск отступил на шаг: как, это – Басс? Да, это был Басс, его лысый огромный лоб, и на лице – та же сложная сеть морщин. Но вместо всегдашних улыбок по этим морщинам сейчас ползли вниз... слезы! Приск услышал, как Басс проглотил их, это было похоже на булькание брошенного в воду камня. «Басс, это – ты?» – нелепо спросил Приск. «Да, это – я... – Басс взял отрезанный кусок сыра и внимательно разглядывал его. – Я, к сожалению, – человек. Ты, кажется, этого не думал?»

Он сел и опустил лоб на руку, в руке по-прежнему был кусок сыра. «Ничего, ничего не осталось, – сказал он совершенно спокойно. – Ни богов, ни Бога, ни отечества. Очень холодно. А у нее были теплые, живые губы, ее звали Юлия, она умерла... Моя жена умерла сегодня». – «Как? У тебя была жена?» – спросил Приск и покраснел, он вспомнил все, что говорил Басс о женщинах. Басс поднял голову, глаза у него были сухие, капли на лице как будто проступали через кожу изнутри. Он ударил кулаком по столу, кусок сыра сломался, в руке осталась только половина. «Она давно ушла от меня с низколобым кретином, цирковым атлетом, быком! Ты видел теперь, как я живу? Почему? Потому что все свои деньги я отдавал ей и ее любовнику, я содержал их обоих. Но зато хоть изредка она позволяла мне приходить к ней, а теперь...». Он стал внимательно разглядывать корку сыра, которую все еще держал в руке, вдруг бросил ее на стол и вышел, захлопнув за собой дверь²⁴.

Еще в 1922 году, публикуя «Четыре евангелия», Волынский был полон надежд, в том числе и религиозных. Однако в предисловии к неизданному сборнику своих эссе «Гиперборейский гимн» (1923–1924) он уже утверждал, что вера в Бога в пореволюционной России

²³ *Замятин Е.* Указ. соч. С. 412.

²⁴ Там же. С. 420.

исчезла полностью, с какой буквы это слово ни пиши²⁵. В 1923-м на него обрушились и личные, и профессиональные невзгоды. Его гражданская жена с 1916 или 1917 года балерина Ольга Спесивцева ушла от него к молодому, но важному советскому чиновнику Б.Г. Каплуну – племяннику Урицкого и одному из руководителей Петрокоммуны. В том же году против Волынского повели кампанию в советской прессе. К концу 1924-го его фактически вытеснили из журнала «Жизнь искусства» и вообще перестали печатать в периодике (хотя дали выйти его теории балета – «Книге ликований»). Оставалось лишь отобрать у него балетный техникум и выгнать из дома, что и было сделано в следующем, 1925 году – а в 1926-м он умер от болезни сердца.

Посмертно облик Волынского стал восприниматься иначе – он укрупнился. Теперь в его противостоянии современности можно было увидеть ту же героическую составляющую, что и в дерзком вызове, брошенном в 1890-е годы, когда он в одиночку дерзнул идти против течения, выступив с ревизией русских критиков-шестидесятников и их роли в русском обществе и русской культуре. После революции стало общим местом, что он оказался пророком.

Но почему на сей раз Волынский изображается именно древнеримским философом, который противостоит варварам? Вообще-то привязка его к античности наметилась очень давно. Когда-то, в начале века, он занялся античными истоками театра, ища их в древних богослужебных ритуалах. А еще до того, в середине 1890-х, на страницах «Северного вестника» он отдавал решительное предпочтение Аполлону перед Дионисом в ницшевской дихотомии: как уже говорилось выше, Дионис соотносился с хаосом, дисгармонией, разрушительным началом, Аполлон же – с ладом, строем, созиданием. В 1909-м, с легкой руки Волынского, одной из важнейших установок для журнала «Аполлон» явилась как раз эта иерархия (при этом он сам с редколлегией не ужился).

Отчасти сказался тут и полукомический импульс. В петербургских литературных кругах, с подачи Василия Розанова, своего рода «мемом» стал «римский нос» Волынского. Э. Голлербах писал:

Общность некоторых устремлений связывала Розанова с А.Л. Волынским. Но по складу ума, по манере мышления они всегда были чужды друг другу. «Очень уж вы последователь-

²⁵ Толстая Е. Указ. соч. С. 546–547.

ны», – говорил Розанов Волинскому, – «очень уж обтачиваете мысль. Вдобавок, у вас римский нос, а мы, русские, любим нос “картофелькой” – вот – римский-то нос и мешает нашей близости»²⁶.

Это широко известное – несомненно, от самого Волинского – высказывание Розанова во вполне юдофобском ключе уравнивает обладателя такого носа с чужаком, которому не понять русского человека. Тем не менее Розанов, вошедший в 1890-е гг. в круг Мережковских, поначалу, особенно в ранний период «Северного вестника», Волинскому был во многом близок и приветствовал его «Русских критиков» (1896). Но позднее, укореняясь в своем антисемитизме, он отверг его «Достоевского» (1906) – да, собственно, и читать-то книгу не стал. «Римский нос» в процитированном высказывании ассоциируется с римским правом, рациональным мышлением, четкой аргументацией, вниманием к форме, – то есть к тем основам западной цивилизации, которые у исторической России отсутствовали и все никак не могут укорениться в России современной, будучи якобы чужды отечественному характеру. По мнению патриотических консерваторов, она и не нуждается в подобных ценностях. Носитель такого носа отвергался как рассудочный чужак, которому не понять бесформенного, но душевного русского человека.

К 1920-м годам фигура Волинского стала еще теснее соотноситься с общеантичными темами. В августе 1919-го «Вестник литературы» опубликовал беседу анонимного интервьюера с Волинским о его текущих литературных занятиях: наряду со своей работой для издательства «Всемирная литература», где он отвечал за итальянскую литературу, тот рассказал о деле всей своей жизни, своем *opus magnum*. Это было первое сообщение в печати об этой работе:

– В течение вот уже целого ряда лет я пишу большой труд, под названием «Греческий театр», – объемистое исследование, опирающееся на материалы античной литературы. Оно будет заключать в себе историю греческой пластики, в сопоставлении с европейским классическим балетом. Труд этот мной теперь уже закончен. И его надо только отдать в печать. Замечу еще, что в моем исследовании впервые разработана история дифи-

²⁶ Голлербах Э. В.В. Розанов. Жизнь и творчество. Пб., 1922. С. 83–84. О теме «римского носа» Волинского в разговорах Розанова см. также: Голлербах Э. Жизнь А.Л. Волинского // Памяти А.Л. Волинского. Л., 1928. С. 24.

рамба, из которого родилась греческая трагедия. До сих пор в мировой литературе полного освещения этой темы не существовало, и мой труд ставит себе целью заполнить этот большой пробел.

Материалы для исследования о греческом театре я собирал в Афинах и в некоторых других городах Греции. Когда вслед за тем я приехал в Берлин и сообщил о добытых мною результатах известному специалисту по греческой филологии профессору Виламовиц-Меллендорфу²⁷, то он поощрил меня закончить работу и опубликовать ее – как можно скорее. И вот, к сожалению, до сих пор мне не удалось это осуществить. Наши условия ставят прямо-таки непреодолимые препоны. Но все-таки я не теряю надежды²⁸.

Действительно, в описях архивного фонда Волынского упоминаются никем не читанные машинописные «Материалы по греческому театру», а исследование о дифирамбе стало частью трактата «Гиперборейский гимн» (1923) (РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 107), открывающего одноименный неопубликованный сборник его статей 1924 года.

В 1918–1921 годах Волынский прочел в разных местах в Петрограде, в том числе в Доме искусств, несколько лекций об Аполлоне (текст одной из них, датированной 1921 годом, сохранился в архиве), о генезисе театрального искусства, о дифирамбах и о Евангелиях. Быть может, Константина Вагинова, в те годы – студента-античника, поэта «Звучащей раковины», привлекли обширные интересы старого ученого? Мы не знаем, соприкасался ли он с ним в период Дома искусств, но вполне допустимо, что сама концепция «Монастыря господ нашего Аполлона» в ранней прозе – не что иное, как отпечаток общего влияния Волынского на молодежь. Ведь одна из анонимных критических статей о балетной школе Волынского, напечатанная в 1922 году в «Жизни искусства», так и называлась – «Монастырь танца». Вагинов ухватил основное в его учении

²⁷ Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф (1848–1931) – великий немецкий филолог-классик, обновитель классической филологии. Понятен его интерес к идеям Волынского – Виламовиц считал, что трагедия развилась не прямо из культа Диониса, а из дифирамба – диалогизированной или драматизированной народной хоровой лирики. Морфология дифирамба и его театральный аспект рассматривается в одной из глав трактата «Гиперборейский гимн» Волынского.

²⁸ [Анон.]. А.Л. Волынский // Вестник литературы. 1919. № 8. С. 4–5. – Толстая Е., Указ. соч. С. 423–424.

– монотеистическое тождество христианского Логоса и греческого Аполлона, идею о жертвенной, теургической, развоплощающей, одухотворяющей природе искусства и о строгости божества, ведущего человека ввысь, к новым эволюционным формам.

Вместе с Яковом Львовичем Мовшезоном из романа «Перемена» Мариэтты Шагинян (1923), Бахом из «Братьев» Федина (1927), Акочичем из романа «Сумасшедший корабль» (1930) Ольги Форш замятинский Басс стал в тот ряд персонажей десятилетия, за которыми отчетливо вырисовывался их удивительный прототип.

В любом случае у петроградских романистов, связанных с Домом искусств, возникает интуитивное представление о, возможно, ключевой роли духовной позиции Акима Волынского в общей картине переживания и осмысления «перемены». Их интригует разительно-драматическая несовместимость тщедушия и незначительности физического облика героя, его психологических слабостей – нетерпимости, эгоцентризма, приступов малодушия, подмеченных и Форш, и Фединым, и Чуковским, и Замятинным, и даже молодым Бабелем²⁹, – и нездешней, древней мощи духа, живущего в этом образе. Этот главный контраст расшифровывается как первохристианское мученичество (Шагинян), апостольство (Форш); (мнимое) пророчество / юродство (Федин). Чуковский в своих описаниях не устает удивляться то его ничтожеству, то величию его духа.

Итак, римский аватар мыслителя – учитель Басс – подсказан был и антисемитской шуточкой Розанова, и легендами о занятиях Волынского античными ритуалами, танцем и театром, а главное – центральностью и значимостью духовной позиции этого человека, верного себе и погибшего в противостоянии с неумолимой современностью.

²⁹ Впервые ранний очерк Бабеля в этой связи отметил Михаил Вайскопф в своей новой монографии, ср.: «Много еще бывает в Публичке всяческого народу. Всех не опишешь. Вот столь измызганный субъект, что ему под стать только писать роскошную монографию о балете. Физиономия – трагическое издание лица Гауптмана, корпус – незначителен. – *Бабель И.* Публичная библиотека // Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 58. – *Вайскопф М.* Между огненных стен: Книга об Исааке Бабеле. М.: Книжники, 2017. С. 227.

Список литературы

1. *Бабель И.* Публичная библиотека // *Бабель И.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1999.
2. [Анон.]. *А.Л. Волынский* // *Вестник литературы.* 1919. № 8. С. 4–5.
3. [Анон.]. [Хроника] // «Последние новости» (Пг.). 1924. 19 марта.
4. *Вайскопф М.* Между огненных стен. Книга об Исааке Бабеле. М.: Книжники, 2017. 493 с.
5. *Волынский А.Л.* Литературные типы // *Жизнь искусства.* 1923. № 6.
6. *Волынский А.Л.* Лица и лики // *Жизнь искусства.* 1923. № 40; 42.
7. *Волынский А.* Оранта [Предисловие автора ко второму изданию] // *Волынский А.Л.* Что такое идеализм. Петербург (sic!), 1922.
8. *Гиппиус Зинаида.* Златоцвет // *Северный вестник.* 1896. № 2–4.
9. *Голлербах Э. В.В.* Розанов. Жизнь и творчество. Пб., 1922. 110 с.
10. *Голлербах Э.* Жизнь А.Л. Волынского // *Памяти Акимы Львовича Волынского.* Сб. под ред. П. Медведева. Л.: ВСП, 1928. 93 с.
11. *Дымов Осип. (Перельман О.И.).* «Вспомнилось, захотелось рассказать...» Из мемуарного и эпистолярного наследия: В 2 т. Jerusalem: The Hebrew University, The Center for the Study of Slavic Languages, 2011. Т. 1.
12. *Замятин Е.* Бич Божий. (1935). Роман. Париж: Дом книги, [1938] 123 с.
13. *Замятин Е.* Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2011. 1258 с.
14. *Иванова Е.В.* «Северный вестник» // *Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века.* 1890–1904. М., 1982.
15. *Крюкова А.М.* (ред.) А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. 527 с.
16. *Рыкунина Ю.А.* «Златоцвет» Зинаиды Гиппиус. Материалы к комментарию // *Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение».* 2017. № 2 (23). С. 122–140.
17. *Толстая Е.* Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акимы Волынского. М. – Иерусалим: Гешарим – Мосты культуры, 2013. 629 с.
18. *Цветаева Марина.* Открытое письмо А.Н. Толстому 3-е июня 1922 г. // *Голос России (Берлин).* 1922. № 983, 7 июня.
19. *Чуковский К.И.* Дневник 1922–1935 // *Корней Чуковский. Дневник: В 3 т. Т. 2: 1922–1935.* [Б.м.:] «ПрозаиК», 2011.



ДМИТРИЙ ШЕСТАКОВ: МЕЖДУ А.А. ФЕТОМ И А.А. БЛОКОМ

В.Э. Молодяков
Университет Такусёку

Аннотация: Автором рассматривается поэтическое творчество Д.П. Шестакова (1869–1937) в контексте поэтического движения 1890–1900-х годов, в котором он представлял редкую категорию непосредственных учеников А.А. Фета, хотя к развитию и продолжению «фетовской традиции» пришел лишь в 1920–1930-е годы, будучи полностью исключенным из литературного процесса. Автор ставит вопрос о сопоставлении стихотворений Д.П. Шестакова с ранними поэтическими опытами А.А. Блока, которые отмечены непосредственным влиянием А.А. Фета, также не «пропущенным» через его позднейшую интерпретацию предсимволистами и символистами. Автор указывает на необходимость научно подготовленного, комментированного переиздания сборника «Молодая поэзия» (1895), имевшего определяющее значение для самосознания русской поэзии на грани между предсимволизмом и символизмом.

Ключевые слова: Д.П. Шестаков, А.А. Фет, А.А. Блок, поэзия, лирика, традиция, влияние.

В изучении и осмыслении поэзии русского предсимволизма – «заревого периода новейшей русской поэзии перед восхождением зенитного солнца символизма и акмеизма», по определению активного участника тогдашней литературной жизни П.П. Перцова¹, – исключительную роль сыграл вышедший в 1972 году том Большой серии «Библиотеки поэта» «Поэты 1880–1890-х годов», составленный Л.К. Долгополовым и Л.А. Николаевой, со вступительной статьей

¹ Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 131. Далее сокращенные ссылки на это издание в тексте: Перцов, с указанием страницы.

Г.А. Бялого. Он принципиально отличался от тома Малой серии «Библиотеки поэта» под тем же заглавием, подготовленного теми же авторами и изданного в 1964 году. Сборник Малой серии включал стихотворения поэтов, не представленных в ней отдельными книгами, но зачастую представленных в Большой серии, т.е. относительно известных. Большую часть авторов сборника Малой серии можно отнести к предсимволистам, но они, за исключением К. Льдова, являли «вершины» эпохи, а не ее «фон». Именно этот «фон» впервые – со времени составленного П.П. Перцовым и В.В. Перцовым сборника «Молодая поэзия» (1895) – был с относительной полнотой дан в томе Большой серии, который не превзойден до сих пор и не имеет позднейшего аналога.

Хотя в обеих вступительных статьях Г.А. Бялого, выдержанных в традиции представлений советского литературоведения о 1880–1890-х годах как эпохе «безвременья» не только в общественно-политической, но и в литературной жизни (хотя содержание томов подобные утверждения опровергало), нет термина «предсимволизм», большинство авторов, о которых он писал, сегодня мы относим именно к нему. Одним из них является Дмитрий Петрович Шестаков (1869–1937), поэзия которого была впервые представлена широкому читателю и помещена в контекст эпохи именно в томе Большой серии².

Заслуга возвращения поэтического творчества Шестакова из забвения принадлежит Л.К. Долгополову, который не только подготовил репрезентативную подборку его произведений 1890–1900-х годов, но и впервые опубликовал тексты из обширного корпуса неизданных стихотворений 1920–1930-х годов³, на которых должна основываться итоговая оценка Шестакова-поэта. Его оригинальное поэтическое наследие (переводы требуют отдельного изучения и, в перспективе, издания) с максимально возможной полнотой собрано автором настоящей работы (при участии В.А. Резвого) в книгу «Упрямый классик»⁴. Послесловие к этому изданию не только содержит

² Поэты 1880–1890-х годов / Вступительная статья и общая редакция Г.А. Бялого. Составление, подготовка текста, биографические справки и примечания Л.К. Долгополова и Л.А. Николаевой. Л.: Советский писатель, 1972. С. 583–600.

³ В стране лазури. Неизвестные стихотворения Д.П. Шестакова / Публ. Л.К. Долгополова // Дальний Восток. 1970. № 7. С. 141–143.

⁴ Шестаков Д. Упрямый классик. Собрание стихотворений (1889–1934) / Составление и послесловие В.Э. Молодякова; подготовка текста и примечания В.Э. Молодякова и В.А. Резвого. М.: Водолей, 2014 (Серебряный век. Паралипоменон).

основные факты жизни поэта, но и дает характеристику его творческого пути⁵. Здесь же я попытаюсь поместить поэзию Шестакова в контекст эпохи предсимволизма, типичным представителем которой его можно назвать.

Шестаков близко подошел к символизму (он печатался в журнале «Мир искусства», но как критик, а не как поэт; его критическое наследие до сих пор не изучено и не получило никакой оценки⁶), однако символистом не стал и даже не пытался. А ведь он принадлежал к тому же поколению, что и «старшие символисты», причем находился, так сказать, в середине поколения. Шестаков моложе Ф. Сологуба (Ф.К.Тетерникова), Д.С. Мережковского, К.Д. Бальмонта, ровесник З.Н. Гиппиус; моложе его только В.Я. Брюсов, А.М. Добролюбов и И. Коневской (И.И. Ореус).

«Классик» и традиционалист в собственных стихах, при этом знаток европейского и русского «нового искусства», Шестаков неужели не понимал, что поэтическое будущее принадлежит символистам? Пусть не Брюсову и Коневскому, стихотворения которых вызвали его иронические отклики⁷, но Сологубу и Бальмонту, творчество которых он оценивал более высоко. Вспомним, как И.А. Бунин, погодок Шестакова и человек близких к нему поэтических и эстетических пристрастий, стремился войти в круг московских символистов, в круг «Северных цветов» и «Скорпиона». Отношения, как известно, не сложились, несмотря на сотрудничество – недолгое, но ознаменовавшееся выходом такой значимой книги, как «Листопад». Не в том ли причина столь негативного, причем устойчиво негативного, отношения Бунина к символистам, особенно московским и персонально к Брюсову, что его отвергли, причем именно как поэта⁸?

Куда поместить Шестакова на литературной карте предсимволизма? Сразу возникает вопрос: помещаем ли мы на эту карту «по-

⁵ Дополненный вариант: Последний ученик Фета: Дмитрий Шестаков // *Молодяков В.* Тринадцать поэтов. Портреты и публикации. М.: Водолей, 2018. С. 9–40.

⁶ В известной работе об этом журнале участие Шестакова просто упомянуто: *Корецкая И.В.* «Мир искусства» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания / Отв. ред. Б.А. Бялик. М.: Наука, 1982. С. 130.

⁷ Литературное приложение к «Торгово-промышленной газете»: 1900. № 5, 30 янв. С. 4 («Мечты и думы» И. Коневского); 1900. № 8, 20 февр. С. 4 («Книга раздумий»).

⁸ *Молодяков В.* Валерий Брюсов. Биография. СПб.: Вита Нова, 2010. С. 211–214.

этов-демократов»? Тех, чье творчество представлено томом «Поэты-демократы 1870–1880-х годов» под редакцией Б.Л. Бессонова, выпущенным в Большой серии «Библиотеки поэта» в 1968 году. Если включенные в него тексты современному читателю стихов едва ли придутся по вкусу, то для историка поэзии это золотая жила. Если мы не рассматриваем «демократов» в контексте предсимволизма, если остаемся в рамках широкой панорамы тома Большой серии «Поэты 1880–1890-х годов», где доминируют представители «чистого искусства» (со всеми неизбежными оговорками при использовании этого термина), то где место Шестакова на карте и почему именно там?

Определение вроде бы напрашивается само собой: «поэт фетовского склада» и даже «последний ученик Фета». Много ли у А.А. Фета было последователей в период между серединой 1880-х годов, после появления первого выпуска «Вечерних огней», и серединой 1890-х годов, появлением первого выпуска «Русских символистов»? Не так уж и много, поскольку в литературной, особенно «журнальной», среде сохранялось ироническое отношение к «певцу соловья и розы» (Перцов. С. 97–98). Однако именно на Фета ориентировались талантливые лирики, начиная с Вл. Соловьева, которого З.Г. Минц прямо назвала «учеником Фета»⁹. Вместе с А.Н. Майковым и Я.П. Полонским Фет составлял «лирический триумvirат» ревнителей традиций «чистого искусства», противостоявших, в том числе в сознании читателей и критиков, поэтам-демократам, последователям Н.А. Некрасова. «Молодежь, сама значительно захваченная парнасскими вкусами, естественно видела в патриархах “чистой” поэзии своих непосредственных учителей и окружила их имена новым пиететом» (Перцов. С. 97).

Ободренный похвалами Фета своим первым опытам, Шестаков послал стихи Полонскому, но в ответ получил «сокрушительный разнос» (Перцов. С. 105). Друг всей его жизни и «полномочный представитель» в столичных литературных кругах, Перцов отнес стихи Шестакова, в том числе одобренные Фетом, на суд Майкову, но «увы, его приговор был довольно строг и скорее приближался к отзыву Полонского, нежели Фета» (Перцов. С. 106). То есть ни ли-

⁹ *Минц З.Г.* Владимир Соловьев – поэт // Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. С. 53.

рик-«парнасец» Майков, ни лирик-«общественник» Полонский¹⁰ (автор настоящей работы поместил бы его на литературной карте эпохи не рядом с Фетом и Майковым, но между ними, с одной стороны, и А.Н. Плещеевым и А.М. Жемчужниковым, с другой) стихи Шестакова не приняли и не одобрили. А Фет одобрил. Почему? Только ли потому, что в числе первых полученных им стихов неизвестного казанского студента были приветственные и обращенные к нему? Конечно, нет.

Шестаков – прямой ученик и последователь Фета, «готовым премником» которого он «в те годы казался» Перцову (Перцов. С. 142). Он вдохновлялся не «фетовским настроением», не «фетовской традицией», не Фетом, «пропущенным» через Н.Н. Страхова, Вл. Соловьева или К.Р., а, что называется, чистым Фетом. Шестаков – не эпигон, не подражатель только: в стихах, которые он в 1889–1891 годах посылал Фету (более 60; все вошли в собрание стихотворений), откровенно «фетообразных» не так много, особенно похожих на поздние стихи Фета, периода «Вечерних огней». Возможно, именно по этой причине пожилой, больной и хандрящий Фет обратил внимание на стихи личного незнакомого и никем ему не рекомендованного казанского студента. Дел у него что ли других не было? Или корреспондентов?

Шестаков пытался быть именно последователем, продолжателем, а не подражателем Фета. Если говорить о формально-поэтической, да и о духовной близости его к Фету, то в стихах 1920–1930-х годов она гораздо более заметна, чем в стихах 1880–1890-х годов. В поздних она просто бросается в глаза – это сознательная ориентация на Фета и отчасти на Ф.И. Тютчева, ни на кого более. Иными словами, Шестаков «развивал» Фета так же, как по-своему делал это Соловьев. Чувствуя глубокую близость к Фету (в искренности этого чувства не приходится сомневаться), он пытался продолжать его на собственный лад, а не, скажем, на соловьевский. Для этого таланта не хватило: Шестаков – не Фет и не Соловьев, но попытка его заслуживает внимания и изучения.

¹⁰ По замечанию Перцова, в поэзии Полонского «нашли себе отклик, кажется, все крупные злободневности и все общественные “течения” за время жизни поэта – хотя и не всегда удачно. Черта эта снова определенно отделяет Полонского от его со товарищей-сверстников: и Майков, и Фет были гораздо более “парнасцами”, для которых между литературой и текущей минутой проходил пограничный рубеж» (Перцов. С. 111).

Фет был далеко не единственным кумиром поэтов предсимволизма, даже если ограничиться томом Большой серии или более представительным по количеству авторов сборником «Молодая поэзия» (следовало бы переиздать его с подробным исследованием и научным аппаратом). Кто же остальные? Литературное влияние Майкова, при всей известности и признанности, в том числе официальной, было несравненно меньше (вспоминается разве что «благословенный» им Вл.П. Лебедев), а в провинции, в данном случае в Казани, в конце 1880-х годов «даже парнасизм, вроде майковского, казался столичной утонченностью» (Перцов. С. 54). «Штучным явлением» оставался К.К. Случевский, в полной мере оцененный как поэт лишь «старшими символистами», а не светскими завсегдатаями его «пятниц». Зато «заунывная» и «гражданская» (заключаем оба слова в кавычки) лирика – будь то в духе Некрасова, Плещеева или Полонского – захватила не только идейных «демократов», но повлияла на «барина» А.А. Голенищева-Кутузова¹¹, на К.М. Фофанова и на будущих «старших символистов», кроме Брюсова, Добролюбова и Коневского (двое последних – тоже «штучные явления»). Влияние «демократов» – идейное, эстетическое или эмоциональное – испытали Н.М. Минский (одно время «приписанный» к ним), Мережковский, Сологуб, Гиппиус, даже Бальмонт в самых ранних стихах. Увлечение Фетом, напротив, могло рассматриваться как признак не только эстетического, но и политического консерватизма (случай Б.В. Никольского, позднее Б.А. Садовского).

Это не значит, что у Фета и Шестакова нет мотивов грусти, уныния, разочарования и т.д. Настоящую лирическую поэзию без них вообще невозможно представить. Речь о доминантах, о преобладающих мотивах и настроениях – или об отсутствии определенных мотивов и тем, в данном случае «гражданских» или, с оговорками, религиозных. Шестаков ориентируется на Фета настолько прямо и определенно, как, пожалуй, никто из поэтов его поколения. Во всяком случае, из поэтов, чего-либо достигших и оставшихся в памяти потомков.

Почему в названии настоящей статьи появляется имя Александра Блока? Перечитывая его ранние стихи, особенно «ювенилии», не

¹¹ Отмечено: *Бялый Г.А.* Поэты 1880–1890-х годов // Поэты 1880–1890-х годов. Л.: Советский писатель, 1972. С. 22–25.

вошедшие в первый том «лирической трилогии», пишуший эти строки отметил, насколько заметно в них влияние Фета. Сказанное — не результат филологического анализа, необходимость которого очевидна, поскольку влияние Фета на поэтическое становление юного Блока специально не изучалось. В отличие от классиков «золотого века», из «ювенилий» символистов, которые принято относить к «долитературному» периоду, в полном объеме опубликованы только тексты Блока и Сологуба (последние лишь недавно). По большей части они недоступны читателю, изучены мало и потому недооценены или оценены неверно. Характерный пример — произведения Брюсова конца 1880-х и начала 1890-х годов. Единственный их обзор¹² начинается показательной фразой: «Юношеское творчество Брюсова, не представляет, конечно (курсив мой. — В.М.), сколько-нибудь значительного художественного интереса само по себе». Ограничиваясь этой оценкой, позднейшие авторы (включая пишущего эти строки) дальнейших разысканий почти не предпринимали, пока А.В. Андриенко в последние годы не начала заново исследовать поэзию и драматургию Брюсова указанного периода. Относить изученные ей произведения, прежде всего пьесу «Учитель», в силу их тематики и художественных достоинств, к «долитературному» периоду более невозможно¹³.

Л.К. Долгополов писал о «ювенилиях» Блока: «Его первые литературные “опыты” еще не содержат черт складывающейся личности. Они несамостоятельны, в них сильно ощущаются самые разные литературные влияния, из которых с течением времени выдвигается линия Жуковского–Полонского»¹⁴. Не оспаривая этот вывод, замечу, что «фетовский, душе знакомый стих» (определение Брюсова) звучит в ранних опытах Блока не менее сильно, чем «стих» Полонского (ср. наблюдение Л.Я. Гинзбург, хотя и относящееся к более позднему творчеству Блока: «Известна (хотя, кажется, совершенно не изучена) традиция Полонского в поэзии Блока»¹⁵). «Во всем подражал

¹² Гудзий Н. Юношеское творчество Брюсова // Литературное наследство. Т. 27/28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С. 198–238.

¹³ Андриенко А. Мистицизм и вера; Брюсов В. Духовидец. Учитель / Публикация и примечания А. Андриенко // Современная драматургия. 2017. № 3. С. 210–222, 223–248.

¹⁴ Долгополов Л.К. Александр Блок. Личность и творчество. Изд. 3-е. Л.: Наука, 1984. С. 29.

¹⁵ Гинзбург Л. Человек за письменным столом / Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Л.: Советский писатель, 1989. С. 17.

Фету, идей еще не было, но пел», – вспоминал о Блоке лета 1898 года С.М. Соловьев, близкий друг, спутник его духовного и поэтического «взросления»¹⁶. Определение Блока, даже молодого, как «поэта фетовского склада» едва ли будет принято, но влияние Фета и ученичество у него несомненны (восприятие Фета Блоком в более поздний период неоднократно изучалось и в настоящей работе не рассматривается).

Полонский и Фет присутствуют в поэтическом мире юного Блока гораздо заметнее, чем кто-либо другой из поэтов, относительно близких автору по времени (В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов – «классики» и воспринимались по-иному). Ни Некрасов, ни Майков – если брать крайние точки литературной карты эпохи – в ранних опытах Блока не чувствуются. С.Я. Надсон – «знаковая фигура» – тоже. Поэты близких поколений, включая предсимволистов, вообще как будто прошли мимо юного Блока (следует поставить вопрос о возможном воздействии на него К.М.Фофанова, но это выходит за рамки настоящей работы).

Сказанное относится к опытам Блока до 1898 года, когда в его духовный и литературный мир вошла поэзия Вл. Соловьева (философия – позже). Уместно задать вопрос, не Фет ли «подвел» его к Соловьеву-поэту? А уже в конце 1901 – начале 1902 года Блок писал как о чем-то само собой разумеющемся: «Великие учителя – Тютчев, Фет, Полонский, Соловьев...»¹⁷.

В треугольнике «Фет — Шестаков — Блок» после граней «Фет — Шестаков» и «Фет — Блок» надо обратиться к грани «Шестаков — Блок».

Следов их личного знакомства я не обнаружил, но о существовании друг друга (общий знакомый – тот же Перцов) они, конечно, знали. В краткой рецензии на выполненный Шестаковым перевод «Героинь» Овидия в 1904 году Блок обмолвился: «Видно, что переводчик – сам поэт»¹⁸. Что это? Compliment или указание на знаком-

¹⁶ *Соловьев С.М.* Воспоминания / Составление, подготовка текста и комментарии С.М. Мисочник. Вступительная статья А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 33. Впервые: *Соловьев С.* Воспоминания об Александре Блоке // Письма Александра Блока. Л.: Колос, 1925. С. 12.

¹⁷ Юношеский дневник Александра Блока / Публ. Вл. Орлова // Литературное наследство. Т. 27/28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С. 315.

¹⁸ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 523.

ство с его оригинальными стихами? Неизвестно. Блока Шестаков, кажется, нигде не упоминал.

Прямое воздействие Фета на Шестакова бесспорно и было осознано младшим как один из важнейших литературных и духовных ориентиров всей жизни. Воздействие Фета на Блока тоже бесспорно, но прежде всего как эпизод поэтического ученичества. Прямое воздействие Шестакова на Блока и Блока на Шестакова не обнаружено и вряд ли существовало. Это два случая прямого влияния Фета на поэтов соседних поколений (11 лет разницы в возрасте) в период их поэтического становления – с разными результатами.

Значит, грань «Шестаков – Блок» вовсе не существует? Л.К. Долгополов – знаток и исследователь поэзии Блока, которую искренне любил как читатель, – обратил внимание на единственный прижизненный сборник стихов Шестакова, изданный в 1899 году Перцовым, именно потому, что увидел в нем «блоковские», точнее, «предблоковские» ноты (это неоднократно было темой наших бесед в 1993–1994 годах). О чем конкретно идет речь? Приведу стихотворение, которое Долгополов особо отметил у Шестакова как некое «предвестие» Блока:

Нас кони ждут... Отдайся их порывам!
 Пусть эта ночь в молчании своем
 Обвеет нас дыханием счастливым,
 Подхватит нас сверкающим крылом.

Уж мы летим, наедине с звездами,
 Наедине с голубоокой мглой,
 И волны сна смыкаются за нами
 Холодную, певучею чредой.

Поэты предсимволизма нередко «отзывались» в поэзии «старших символистов», зачастую представителей одного с ними возрастного поколения. «Отзвук» предсимволизма в поэзии «младших символистов», пусть невольный и «негромкий», – явление редкое и потому достойное внимания.

Список литературы

1. Андриенко А. Мистицизм и вера // Современная драматургия. 2017. № 3. С. 210–222.
2. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. 800 с.
3. Брюсов В. Духовидец. Учитель / Публикация и примечания А. Андриенко // Современная драматургия. 2017. № 3. С. 223–248.
4. Бялый Г.А. Поэты 1880–1890-х годов // Поэты 1880–1890-х годов. Л.: Советский писатель, 1972. С. 5–64.
5. Гинзбург Л. Человек за письменным столом / Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Л.: Советский писатель, 1989. 608 с.
6. Долгополов Л.К. Александр Блок. Личность и творчество. Изд. 3-е. Л.: Наука, 1984. 232 с.
7. Литературное наследство. Т. 27/28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. 694 с.
8. Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания / Отв. ред. Б.А. Бялик. М.: Наука, 1982. 376 с.
9. Молодяков В. Валерий Брюсов. Биография. СПб.: Вита Нова, 2010. 672 с.
10. Молодяков В. Тринадцать поэтов. Портреты и публикации. М.: Водолей, 2018. 416 с.
11. Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 496 с. (Россия в мемуарах).
12. Поэты 1880–1890-х годов / Вступительная статья Г.А. Бялого. Подготовка текстов, биографические справки и примечания Л.К. Долгополова и Л.А. Николаевой. Л.: Советский писатель, 1964. 640 с. (Библиотека поэта. Малая серия).
13. Поэты 1880–1890-х годов / Вступительная статья и общая редакция Г.А. Бялого. Составление, подготовка текста, биографические справки и примечания Л.К. Долгополова и Л.А. Николаевой. Л.: Советский писатель, 1972. 728 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
14. Соловьев С.М. Воспоминания / Составление, подготовка текста и комментарии С.М. Мисочник. Вступительная статья А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 504 с. (Россия в мемуарах).

15. [*Шестаков Д.П.*] В стране лазури. Неизвестные стихотворения Д.П. Шестакова / Публ. Л.К. Долгополова // Дальний Восток. 1970. № 7. С. 141–143.

16. *Шестаков Д.* Упрямый классик. Собрание стихотворений (1889–1934) / Составление и послесловие В.Э. Молодякова. Подготовка текста и примечания В.Э. Молодякова и В.А. Резвого. М.: Водолей, 2014 (Серебряный век. Паралипоменон).



СУДЬБА ПРЕДСИМВОЛИСТА В ПОСТСИМВОЛИСТСКУЮ ЭПОХУ

О РУКОПИСНОМ СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ
Н.Н. ПОЛЯНСКОГО¹

А.В. Маньковский

Редакция журнала «Наше наследие»

Аннотация: Творчество поэта Н.Н. Полянского (1862–1938) остается малоизученным, хотя представляет несомненный интерес. Автор, в поздние годы, воспоминаний о Ф.М. Достоевском и дальний родственник известного исторического романиста Г.П. Данилевского, принимавшего деятельное участие в его судьбе, Н.Н. Полянский, поселившись в 1890-е годы в деревне и исполняя должность земского начальника, смог заняться творчеством. В РГАЛИ хранится сборник тех лет «Стихотворения Собачэнки», а в частном архиве – итоговый сборник «Стихотворения», куда вошли и стихи 1890–1910-х, и опыты советских лет. Из наследия Полянского, в том числе и посмертно, опубликовано лишь немного. Новые веяния как будто не затронули его, воспитанного, прежде всего, на поэзии А.С. Пушкина, А.А. Фета, А.К. Толстого, А.Н. Майкова, – но и Н.А. Некрасова, и А.Н. Апухтина. Тем интереснее отдельные схождения и совпадения с младшими современниками. Предпринимается попытка проанализировать темы и сюжеты рукописного сборника 1930-х годов, понять его как целое, определить его взаимосвязи с русской поэзией. Наряду с немногими известными, впервые приводятся и неопубликованные тексты Н. Полянского.

Ключевые слова: школа чистого искусства, рукописная традиция, «усадебная» поэзия, государственная служба, модернизм, революционная эпоха.

¹ Автор благодарит В.П. Енишерлова, Е.А. Амитину, Е.А. Маньковскую и всех, кто оказал содействие при подготовке материала.

На обороте шмуцитула первого раздела итогового рукописного сборника стихотворений Н.Н. Полянского, предваряя тексты 1890–1900-х годов, другими чернилами, вписано стихотворение:

– Посмотрите: какой я поэтъ!
 Вѣдь теперъ ужъ такихъ больше нѣтъ;
 Вѣдь въ минуты тоски и печали
 Мои пѣсни душѣ отвѣчали –
 И твердили невольно уста:
 – «Красота! красота!» –²

Казалось бы, чем не манифест школы чистого искусства 50–80-х годов XIX века? Но внизу дата: «1933 г.» – и вызываемые ею исторические ассоциации резко контрастируют с тематикой и стилем стихотворения, а старая орфография лишь усиливает этот контраст.

Автор стихов Николай Николаевич Полянский (1862–1938³) – до революции помещик Можайского уезда, непреременный член Московского губернского присутствия, действительный статский советник, а в советские годы – скромный служащий Главархива и Московского губернского архива; жилец коммунальной квартиры в Чистом, бывшем Обуховом, переулке, дом № 8⁴.

Предположение о том, что автор ориентировался на школу А.А. Фета, Я.П. Полонского и А.Н. Майкова, как будто подтверждается эпиграфом ко всему сборнику – неточной цитатой из предисловия Фета к 3-му выпуску «Вечерних огней» (М., 1888): «...Понятно, до какой степени... казались наши стихи не только пустыми, но и возмутительными... Но, справедливый читатель, вникните же и в

² Полянский Н.Н. Стихотворения. Рукопись из частного собрания. Автограф. С. 8. Страницы пронумерованы автором. Далее ссылки на рукопись даются в тексте.

Проф. Е.А. Тахо-Годи обратила внимание на незамеченную не только нами, но и, по-видимому, Н.Н. Полянским аллюзию в последних двух строках на «Письмо из Коринфа» (1854) Козьмы Пруткова. Впрочем, нельзя исключить и так свойственную стихам позднего Полянского самоиронию.

³ Умер своей смертью.

⁴ См.: Полянский Н.Н. Письма В.Д. Сорокоумовского к своему гимназическому и университетскому товарищу 1882–1900 (вводная статья и примечания к письмам). Автограф. [1933–1934] // РГАЛИ. Ф. 387. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 2; Полянский Н.Н. Московский альбом: Миниатюры первых годов XX века / [Вступ.] В.П. Енишерлова; Публ., примеч. и послесл. А.В. Маньковского // Наше наследие. 1995. № 35–36. С. 144.

наше положение: мы постоянно искали в поэзии единственного убежища от всяческих житейских скорбей...»⁵ (С. 6).

По виду рукописи можно предположить, что эпиграф поставлен не ранее 1925-го, но и не позднее конца 1920-х годов, что делает его таким же анахронизмом, как и стихотворение 1933 года, содержащее отголоски жизненной программы поэтов фетовской школы.

Следующее, второе стихотворение в сборнике, которое первоначально открывало его первый раздел: «Песни о деревне», пока туда не было вписано приведенное выше стихотворение, звучит уже совсем по-майковски:

Мне не надо ваших песен,
Полных страсти, полных гнева...
Разве Божий мир так тесен?
Разве – нет еще напева?

Я пою: лесов тенистых
Ароматы и прохладу <...>

Далее последовательно перечисляются предметы песнопений, составляющие художественный мир первого раздела сборника: тропинка «прямо к саду», беседка с акациями, кусты сирени, домик под «тесовой крышей» и заветный балкон, – вполне традиционный набор, переходящий от одного текста к другому.

Последние строки, варьирующие тему вступления и замыкающие кольцевую композицию, также демонстрируют общественное самочувствие поэтов названной школы:

<...> – И пою всё тише... тише...

Так невольно замирают
Звуки чистого напева: <разрядка моя. – А.М.>
Их повсюду заглушают
Песни страсти, песни гнева.

(С. 9–10)

Дата под стихотворением: «1908 г.» – указывает на отставание от современности и этих жалоб и сетований – не столь разительное, как в предыдущем случае, но все же лет на сорок.

⁵ Ср.: Фет А.А. Вечерние огни. 2-е изд. М.: Наука, 1979. С. 241. (Литературные памятники).

Что же – еще один подражатель поэзии Майкова и Фета? Но не будем торопиться.

1.

Неполные биографические сведения о Ник. Полянском изложены, с опорой на разные документальные источники, в нескольких журнальных публикациях, но в вышедших томах биографического словаря «Русские писатели. 1800–1917» (Т. 1–5. М., 1992–2007) статьи о нем нет.

Впервые это имя, насколько нам известно, в советское время всплыло в софроновском «Огоньке» (1979. № 1). Автор Вл. Вельяшев (очевидно, псевдоним) в небольшой заметке (на ¼ журнальной полосы) напоминал об имени поэта, укрывшегося за инициалами «Н.П.», в связи с его балладой «Мария Тучкова. Бородинское сказание», напечатанной отдельным (уже третьим) изданием к 100-летней годовщине Бородин (М., 1912).

«Мария Тучкова» – одно из двух стихотворений народно-лубочного стиля, не самых показательных в творчестве Полянского, вышедших при его жизни. Второе – «Великий пожар. Из летописи 1812 года» было напечатано впервые, с теми же инициалами «Н.П.» на последней странице, также отдельным изданием к тому же юбилею (М., 1912).

В № 19 «Огонька» за 1979 год была опубликована еще одна заметка (на этот раз в журнальную полосу) – «Письма автора “Сожженной Москвы”» В.П. Енишерлова. Здесь впервые была охарактеризована обширная переписка Г.П. Данилевского – свойственника Полянского по матери (Марии Николаевне Смирновой)⁶ – сначала с его отцом, межевым инженером Николаем Ивановичем Полянским (1828–1884), а затем и с ним самим, – в той ее части, которая касается создания романа «Сожженная Москва» (1886): в романе упоминается усадьба Полянских в селе Михайловском на Бородинском

⁶ Он приходился ей сводным двоюродным братом. См., в частности: Полянский Н.Н. О Достоевском. Из воспоминаний // Ф.М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. С.В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. С. 182.

поле⁷, где, по преданию, во время битвы 26 августа стоял штаб главнокомандующего.

В последней по времени публикации о Полянском, в журнале «Наше наследие» (2012. № 103), тот же автор подробно излагает историю приобретения Михайловского в 1873 году и историю выселения Полянских из усадьбы «по декрету 20 марта 1925 года»⁸. В приложении к статье⁹, впервые после 1912 года, републикуются стихотворения «Мария Тучкова» и «Великий пожар»; впервые, насколько можно судить, опубликовано еще одно стихотворение – «Партизаны», также написанное по мотивам войны 1812 года и вошедшее, как и два предыдущих, в итоговый сборник. Кроме того, в самой статье, по-видимому впервые в печати, из этого сборника цитируются отрывки из стихотворений «Невозвратное» (1910–1922), «Мне не надо ваших песен...» (см. выше), «Была весна» (1904–1905?), «Грёза» (1905), «Старый садик» (11 января 1926 года), «Летом» (1910), «Статуя» (1925); в неизвестной (отличной от автографа в итоговом сборнике) редакции приведено стихотворение «Вчера разорили наш старый балкон...» (1926)¹⁰.

Еще в 1993 году были опубликованы воспоминания Н.Н. Полянского о Ф.М. Достоевском, которого ему посчастливилось видеть дважды: первый раз – на даче в Люблине летом 1866 года, где Достоевский работал над «Преступлением и наказанием»; второй – на открытии памятника Пушкину 6 июня 1880 года¹¹. Воспоминания (собственно, единственный опубликованный прозаический текст Полянского, несомненно принадлежащий его перу), будучи не очень значительны как источник сведений о Достоевском, содержат ряд ценных свидетельств о самом мемуаристе и истории его семьи (о других, архивных источниках см. ниже).

Через два года после выхода воспоминаний о Достоевском в «Нашем наследии» (1995. № 35–36) был опубликован большой стихотворный текст (или цикл текстов) из итогового сборника – «Мос-

⁷ В 1812 г. усадьба принадлежала прежним владельцам – помещикам Остафьевым (Астафьевым).

⁸ Енишерлов В.П. Сельцо Михайловское Бородинской волости // Наше наследие. 2012. № 103. С. 83.

⁹ Наше наследие. 2012. № 103. С. 90–92.

¹⁰ Там же. С. 82, 88–89.

¹¹ См.: Полянский Н.Н. Из воспоминаний о Достоевском. Автограф. 1931–1935 (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 301). Опул. с измененным загл. в: Ф.М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. СПб., 1993. С. 178–183.

ковский альбом. Миниатюры первых годов XX-го века», созданный – с обычным опозданием – в 1923–1924 годах¹². В послесловии, содержащем досадные неточности¹³, впервые сделана попытка описать состав первого рукописного сборника Полянского – «Стихотворения Собачэнки» (1893), который, как и сохранившаяся часть его архива, находится в РГАЛИ. В частности, приведены строки из автобиографической поэмы «Шор»¹⁴, изображающие деятельность Полянского в должности земского начальника 2-го участка Можайского уезда, которую он занимал с 1890 по 1896 год.

Заключает наш обзор публикация М.А. Виноградова в «Вопросах истории» (2008. № 12), основанная почти исключительно на документах из фондов ЦИАМ. Судя по приведенным в статье материалам, Полянский заслуживает отдельного внимания как «...видный деятель губернского уровня» конца XIX – начала XX века. По словам историка, «за 11 лет <с 1896 по 1907 год, когда он получил чин действительного статского советника. – А.М.> пребывания в должности <непременного члена губернского присутствия. – А.М.> Полянский в совершенстве овладел существом крестьянского дела в России»; о его статусе свидетельствует тот факт, что «на протяжении многих лет в губернаторском особняке на Тверской улице лично ему принадлежали кабинет и две комнаты»¹⁵.

Сведения, сообщаемые в статье, можно дополнить любопытной характеристикой, которую дает Полянскому в своих воспоминаниях московский губернатор (1908–1913) В.Ф. Джунковский: «<Н.>Н. Полянский¹⁶ был выдающимся, аккуратнейшим до мелочей работником, но немного кропотливым¹⁷ – зато он никогда не уходил из канцелярии присутствия, не докончив работы, никогда не откладывал ее до следующего дня. Это был скромный добросовестный труженик, у него, правда, не было широкого взгляда, но дело он знал отлично <...>»¹⁸.

Вот в основном все, что появилось о Полянском в печати.

¹² Полянский Н.Н. Московский альбом: Миниатюры первых годов XX века. С. 144–149.

¹³ Так, воспоминания Полянского о Достоевском названы неопубликованными.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 387. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 20.

¹⁵ Виноградов М.А. Н.Н. Полянский – неперменный член Московского губернского присутствия // Вопросы истории. 2008. № 12. С. 133–134.

¹⁶ У Джунковского ошибочно: П.Н.

¹⁷ Возможно, в оригинале: *копотливый*.

¹⁸ Джунковский В.Ф. Воспоминания: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1997. С. 431. Гл. 5. 1909 год.

В РГАЛИ имеется фонд Полянского (ф. 387), составленный из материалов, переданных самим фондообразователем еще в 1934 году в ГЛМ¹⁹; в 1941 году, вместе с другими документами ГЛМ, архив Полянского поступил во вновь образованный ЦГЛА²⁰. Немногочисленные материалы, связанные с Полянским, есть и в фондах других лиц (например, его воспоминания о Достоевском в фонде последнего: ф. 212).

В фонде Полянского хранятся: его первый рукописный сборник («Стихотворения Собачэнки», 1893), письма к нему Г.П. Данилевского и В.Д. Сорокоумовского (университетского товарища Полянского); и те, и другие прокомментированы адресатом уже в советские годы (1933–1934); здесь же – сборник беллетризованных воспоминаний («Из моих воспоминаний. Шесть рассказов», 1934). Все эти материалы содержат автобиографические сведения или сведения мемуарного характера.

Сборник «Стихотворения Собачэнки» еще ждет своего исследователя. Но сборник «Стихотворения», о котором я хочу рассказать, – итоговый, составлен в 1920-е годы; в 1930-е поэт вписывал сюда новые стихотворения, а некоторые старые дорабатывал. Рукопись находится в частном собрании – обратимся к ней.

2.

Если верить датам под стихами в итоговом сборнике, творчество Полянского охватывает огромный период: с 1883 по 1933 год, – хронологически в нем уместились и предсимволистская эпоха, и символизм, и те течения, которые пришли ему на смену. Но большинство стихотворений сборника написано все же в 1890–1910-е годы.

В сборнике восемь разделов, главные из которых противопоставлены друг другу по принципу контраста. Так, первый, лирический раздел – «Песни о деревне» (50 стихотворений), в котором изображен цикл смены времен года глазами сельского жителя – помещика средней руки, соседствует с двухчастным лиро-эпическим «Московским альбомом» (30 главок – или отдельных «миниатюр», если счи-

¹⁹ Он упоминает об этом в: *Полянский Н.Н. О Достоевском. Из воспоминаний.* С. 182. Примеч.

²⁰ Сведения приведены по: РГАЛИ. Архивная выписка № 201 / 5–4 от 13.03.2018 г. Основание: дело фонда 387, л. 1, 9.

тать альбом циклом стихотворений), в котором представлены годовой и ежедневный циклы жизни горожанина – делового москвича.

«Московскому альбому» же, изобразившему жизнь москвича эпохи *fin de siècle*, противостоит третий раздел, или цикл, «В наши годы» (52 стихотворения), в котором собраны лирические отклики на окружающую жизнь как до-, так и послереволюционную (1920-е – начало 1930-х годов); именно последние и сообщают разделу особую окраску.

В разделе четвертом, «Из прошлых веков» (12 произведений), помещены стихотворения эпического, в основном балладного жанра (некоторые из них, вероятно, можно считать небольшими поэмами)²¹. Наиболее интересный из прочих разделов – VII: «Несколько юмористических стихотворений последних годов» (24 стихотворения), содержащий в себе пародии и бытовые, часто сатирические, зарисовки, преимущественно советского времени.

Обращает внимание отсутствие хронологического порядка в расположении стихотворений, о чем можно судить по датам, аккуратно проставленным под каждым текстом (речь в первую очередь идет о «лирических» разделах – I, III и VII). 1883 и 1890 годы чередуются с 1926, 1910, а то и с 1930 годами. В «Стихотворениях Собачэнки» такая тенденция, которая, возможно, напугает кому-то из читателей композиционные приемы поздней А.А. Ахматовой, не просматривается и даты стоят отнюдь не под каждым произведением.

Попробуем охарактеризовать подробнее «лирические» разделы сборника: главным образом первый и лишь отчасти третий и седьмой.

Подавляющая часть «Песен о деревне» посвящена сельской природе (что вполне отвечает канонам школы чистого искусства): он почти сплошь заполнен пейзажной лирикой традиционного толка (последнее вовсе не исключает порой точных наблюдений над природой). Это тоже «песни из уголка», но в них нет той остроты мысли и парадоксальности образов, как у К.К. Случевского. Выражения часто стерты и не выходят за рамки поэтических «общих мест». Черты природы «уголка» не конкретизированы, хотя, имея представле-

²¹ Вот несколько заголовков в порядке расположения в сборнике (но не подряд, т. е. с пропусками других названий): «Ирод Великий» (1911), «Паладин» (1910), «Сон царя Ивана Васильевича Грозного» (1909). Сюда, в частности, вписаны и стихотворения, о которых уже шла речь: «Мария Тучкова» (август 1908 г.), «Великий пожар» (1910) и «Партизаны» (1911).

ние о биографии поэта, можно узнать Михайловское (усадьбу Полянских на Бородинском поле), где, по-видимому, и написана большая часть стихотворений раздела. (Резкий контраст с «Московским альбомом», в котором зафиксированы *приметы* городской жизни определенной эпохи.)

Но и здесь есть свои удачи.

3.

Самая характерная черта лирики Полянского – это ее элегичность. Элегичны уже стихотворения 1890-х, а то и 1880-х годов, вероятно, самые первые его опыты. Так, стихотворение «Помнишь: мы с тобою у реки стояли» (1885) заканчивается двустихием: «В прошлое бесследно счастье уходило... / – Помнишь: как далёко! как давно то было!» (С. 68). Поэту в это время 23 года; столько же ему и в пору написания стихотворения «У окна» (1885): «Я гляжу на тебя молчаливо, / И минувшего счастья мне жаль <...> / – Не вернётся оно! не вернётся!..» (С. 77). «На память мне тихо приходит / Далёкая юность моя» («Осенью», 1888; с. 97). Примеры можно было бы умножить.

Но в стихотворении «Журавли», написанном 14 января 1926 года, которое вклинивается между стихами 1893 и 1895 годов, элегические настроения куда более подлинны:

И музыка с неба доносится:
Трубы журавлиной сигнал
Пароль облакам заиграл...
И солнце блестит... ветерок чуть пронесится, –
И горькое горе как будто уносится...

(С. 24)

Казалось бы, и здесь лишь описание прихода весны, как и в ранних стихах, но их написал человек, уже на самом деле хлебнувший горя. (В 1925 году Полянские расстаются со своим деревенским домом, который им удалось удержать за собой после революции, и на какое-то время становятся в полном смысле слова бездомными.)

Тот же «обновленный», осовремененный (чтобы не сказать, «модернизированный») элегизм присутствует и в других стихотворениях, написанных в 1920-е годы, но включенных в единый ряд со сти-

хотворениями 1880-х, 1890-х и 1900–1910-х годов, в чем можно усмотреть элементы литературной стратегии, а не просто анахронизм. Таково стихотворение «Статуя» (1925), описывающее гибель дворянского парка:

Обнажённая нимфа – в аллеях, в саду:
 Старый мрамор... Когда-то умели
 Вдохновенным резцом создавать красоту!..
 – Ведь над нею года пролетели,
 А она всё стоит – как живая,
 Грудь стыдливо рукой прикрывая.

(С. 96)

Тема «статуи в саду», мраморной богини (ожившего мрамора) – программная для поэтов школы чистого искусства, достаточно назвать такое хрестоматийное стихотворение, как «Диана» (1847) А. Фета («Богини девственной округлые черты / Во всем величии блестящей наготы / Я видел меж деревьев над ясными водами...»).

Однако стихи Полянского существенно отличны от стихов предшественников. Так, приведенный зачин можно было бы назвать вполне традиционным, если бы не прозаические обороты, свидетельствующие о значительном опрошении языка: «когда-то умели»; «ведь над нею (года)...»; «а она всё стоит...» и т. д. Можно даже сказать, что эти стихи на традиционную для школы чистого искусства тематику способны включить в себя и некрасовскую интонацию:

...Но сейчас будут сад разорять,
 И прекрасную эту статую
 Поскорей собираются снять,
 Чтоб устроить судьбу ей иную
 [Говорят, что в какой-то музей
 Увезут]²² ...

(С. 96)

²² Квадратные скобки в рукописи. Явной отсылкой к Некрасову выступает безличный оборот «говорят, что...». Ср., например: «Говорят, великим грешником / Был он прежде <...> Говорят, ему видение / Всё мерещилось в бреду» («Влас», 1855); «Говорят, в этой улице милой / Все, что модного выдумал свет, / Совместилось <...>» («Убогая и нарядная», 1857). В последнем случае сходство подчеркивается одинаковым размером (разностопный анапест в начале стихотворения сменяется в этой части трехстопным, схема рифмовки противоположна некрасовской: МЖМЖ вместо ЖМЖМ) и анжамбеманом: «...в какой-то музей / Увезут...» («Все, что модного выдумал свет, / Совместилось...»).

Обратим внимание на значимую параллель: те, кто создал красоту («Когда-то умели... создавать»), и те, кто готов ее уничтожить («будут сад разорять», «собираются снять, чтоб устроить...», «уведут»), одинаково представлены неопределенно-личными конструкциями, т. е. не поименованы, хоть и по разным причинам. Противоположные силы – созидания и разрушения, действующие в истории, этим описанием как бы уравниваются.

Катастрофа в этом стихотворении – еще не наступившее, но уже неизбежное будущее. В следующем стихотворении – 1926 года (от предыдущего его отделяют стихи 1888 и 1893 годов), которое можно назвать центральным в первом разделе (а может быть, и одним из лучших в сборнике), катастрофа изображена делом свершившимся.

Вчера разорили наш старый балкон.
...Упали большие колонны,
И с грохотом рухнул высокий фронтон,
И дом весь стоит обнажённый.

Потоптаны клумбы последних цветов
И прячутся жалко от взора...
Помята, поломана зелень кустов;
Разбита решётка забора.

И груда развалин печально лежит –
Как будто их чудятся стоны...
И солнечный луч одиноко дрожит
На остове белой колонны... (С. 101)

В этом стихотворении, как и в предыдущем, враждебная, разрушительная сила также обезличена. Процесс разорения представлен как вполне объективный и описан «безагентными» конструкциями различного типа: «разорили...»; «потоптаны...»; «помята...», «поломана...», «разбита...». Следы деяний тех, кто снова не показан и не назван, фиксируются простыми предложениями: «упали... колонны»; «рухнул... фронтон»; «груда развалин... лежит». Гибель усадьбы предстает как бы результатом действия фатума.

Приметы барской усадьбы: «старый балкон»; «большие колонны»; «клумбы»; «решетка забора» и т. д. – запечатлены здесь в самый момент их уничтожения и оттого становятся особенно выпуклыми.

Наиболее значимая деталь – балкон старого дворянского особняка («балкон заветный»); наряду с такими, как, например, «дворян-

ская сирень»²³ под окнами или беседка в акациях, она кочует из стихотворения в стихотворение в дореволюционном творчестве и воспринимается как дань элегическому стилю. В 1926 году, когда прежний мир уже разрушен, эта деталь прочитывается совсем иначе: проходя сквозным мотивом через подборку стихотворений, написанных в 1880–1900-х годах, к стихотворениям 1920-х, она ретроспективно выстраивает предчувствие катастрофы. Элегическая утрата становится реальной.

4.

XX век, в том числе и советская современность, проникает и в другие «лирические» разделы сборника Полянского: «В наши годы» (III), «Несколько юмористических стихотворений последних годов» (VII). Современные впечатления здесь даже преобладают – назовем такие стихотворения, как «За новой книгой» («Свеча горит... Тоскуют очи...»; 1908), «Душа моя расстрелена...» (Ночь на 12 февраля 1926 года), «Аэроплан» («В блеске солнца, утром рано...»; 1925), «На автомобиле» («На сотню миль...»; 1926), «Бедная обувь... в заплатках – одежда...» (1926), «Московский звонъ, московский звонъ...» (22 октября 1920 года) с эпиграфом из «Вечернего звона» И.И. Козлова, «Разрушены храмы – “больницы души”...» (17/30 октября 1933 года)²⁴; «В “Кооперативъ”» («Пáхнетъ скверно въ магазинъ...»; 1930), «Въ “хвостъ” у дверей Моссельпрома...» (1930) с эпиграфом из «Средь шумного бала, случайно...» А.К. Толстого, «Примусы» («Восемь примусов горели...»; 1928), «В середине лета» («Уж малина поспевала...»; 1 июля 1928 года) и др.²⁵

Откликом на советскую современность, хотя и в евангельских образах, можно считать стихотворение из третьего раздела «Меня распяли на кресте...» (1925).

Эти и другие стихотворения из третьего и седьмого разделов, возможно, лучшие в сборнике. Бегло коснемся некоторых из них. В стихотворении «За новой книгой», написанном еще в 1908 году, дается обобщенный образ того нового и чуждого поэту, что принес с

²³ Енишерлов В.П. Сельцо Михайловское Бородинской волости. С. 87.

²⁴ Перечисляю в порядке их следования (с пропусками других стихотв.) в разд. III.

²⁵ То же – в разделе VII.

собой «некалендарный» XX век и что уводит от привычной (пушкинской) красоты и гармонии:

<...> Страницы бледные читаю –
Загадка жизни предо мной...
– Чему учусь! чему внимаю!
Что жадный дух питает мой!

<...> А эти смутные писанья
Тревог неведомых полны:
И – Божества в них отрицаешь,
И – хохот злобный Сатаны.

(С. 198–199)

Адрес не конкретен, однако любопытно было бы выяснить, какая именно книга могла вызвать подобную реакцию: сочинения Ницше или Маркса, французских декадентов или скандинавских драматургов; возможно, кто-то из их русских последователей? Для этого надо было бы определить круг чтения Полянского в 1900-е годы, что в настоящее время представляется невозможным. В последних строках можно увидеть реминисценцию, по крайней мере ритмико-интонационную, из пушкинского «Демона» (1823): «Он звал прекрасное мечтою; / Он вдохновенье презирал...»

Элегизм советских стихов Полянского порой неожиданно переходит в свою противоположность: своеобразный гражданский пафос, направленный на... обличение современности. Таково одно из если не самых сильных, то самых страстных стихотворений сборника. Переписанное торопливым малоразборчивым почерком, по старой орфографии, и не включенное в оглавление, которое помещено в начале рукописи (видимо, эти стихи были вклеены туда позднее), оно проникнуто столь не характерными для благодушствующего поэта болью и отрицанием. В сборнике оно идет следом за стихотворением «Меня распяли на кресте / За проповедь Блаженства...», с эпиграфом из Евангелия от Матфея (27:66), и также не включенным в оглавление – «Московский звонь, московский звонь! / – Куда, скажи, дѣвался онъ?...» (С. 307–308; 308^{1*}–308^{2*})^{*}. Вот его начало:

Разрушены храмы – «больницы души».
О них попеченье теперь отложи!

^{*} Здесь и на следующей странице: 1*, 2*, 3*, 4* – индексы, отсылающие к списку архивных материалов.

Домашняя, «тютчевская», рифма делает гражданский пафос стихотворения несколько архаичным.

Не звонъ колокольный, – заводскій гудокъ
 Тебѣ нынче съ ложа подняться помочь,
 Гармоніей дикой терзая твой слухъ...
 Поэзия жизни пропала вокругъ <...>
 Идѣт поколѣние новыхъ людей –
 Въ душѣ безъ таинственныхъ, свѣтлыхъ огней;
 Забвению преданы прошлые дни...

А какъ удивительны были они! – <...>
 ... – Да что говорить! – вѣдь ты видишь: – бѣда! –
 Вѣдь самаго хлѣба не будетъ тогда,
 И какъ ни уменьь ты и какъ ты ни молодъ,
 Тебѣ не поможетъ <...>

(С. 308^{3*})

Стихотворение оборвано на половине последней строки, но рифма «голод», вполне традиционная, – к слову «молод», – как и окончание стиха, – легко угадывается. Не посмел ли поэт ее произнести или, подражая Пушкину, решил не досказывать очевидное? Написано стихотворение в 1933 году – на излете страшных лет коллективизации.

Зарисовка «В “Кооперативѣ”» явно соотносится со стихами из поэмы-цикла «Московский альбом»: тот же размер (классический 4-стопный хорей с перекрестной рифмой) и та же манера (объективно описательная, несколько ироничная), – и потому контраст между изображенным здесь советским бытом и легкой, роскошной и благоустроенной жизнью «изящной эпохи», изображенной в «Миниатюрах первых годов XX-го века», особенно ярок. Наброску предшествует эпиграф из стихотворения «Сенокос» (1856) А. Майкова: «Пахнеть сѣном над лугами», травестированный в первой строке:

Пахнеть скверно въ магазинѣ.
 На прилавкахъ – пустота...
 Вѣсти нетъ о маргаринѣ,
 Нѣтъ ни признаковъ «хвоста»²⁶. (С. 436^{4*})

Сравним с «Московским альбомом»:

²⁶ Далее, при описании стоящего «в разслабленіи» «прикащика», использованы еще два стиха из «Сенокоса», относящиеся к изображению «убогого коня»: «Уши врозь; дугою ноги, / И как будто стоя спить...» (Там же).

У Белова всякой снеди
Видно много сквозь окно;
Есть там фрукты дорогие,
Иностранное вино...²⁷

Подобно некоторым из перечисленных выше, стихи не включены в оглавление; написаны по старой орфографии (как и все почти в сборнике, что особенно остро отразило советскую современность, по контрасту с ней), почти нечитаемым почерком и, кажется, в какой-то момент пережили попытку уничтожения: чернила почти смыты с бумаги.

В стихотворении «К обедне» изображена воскресная поездка в сельскую церковь всей семьей на тройке с бубенчиками, запряженной гнедыми, с кучером, подающим коляску к самому крыльцу барского дома. Трудно представить, что все эти реалии могли существовать в 1925 году, когда стихотворение написано, даже если допустить, что в это время Полянские еще не были изгнаны из своего деревенского дома. Концовка – стихотворное переложение двух отрывков из Евангелия, которые читаются вместе в Богородичных церковных службах («Как раз к Евангелию попали») ²⁸, – ради них, по-видимому, и написано стихотворение:

– «Ах, Марфа, Марфа! – ты хлопчешь...
«А вот Мария избрала
«Благую часть, – чем жизнь упрочишь.
«...Тут пронеслась в толпе хвала:
«– Блаженна, – кто Тебя родила,
«И кто вскормил Тебя, Христос! –
«Но Он сказал: – Не в этом сила,
«А в слове, что Я вам принёс». –
(С. 230)

Повествование о прошлом ведется так, как будто нет того настоящего, в котором живет поэт. Такая установка чем-то напоминает позднего И.А. Бунина – например, его рассказ «Антигона» (1940): описывая событие, автор игнорирует существование во времени того страшного водораздела, который уничтожил самую возможность подобных событий. Стихи (рассказ) строятся как некое видение. К ним

²⁷ Цит. по: Наше наследие. 1995. № 35–36. С. 144.

²⁸ Лк. 10:38–42 и Лк. 11:27–28.

тоже можно отнести пушкинский эпиграф, предвещающий «Московский альбом»: «...и некий дух повеял невидимо, / Повеял и затих – и вновь повеял мимо»²⁹ (С. 119).

Нарушение хронологии как композиционный прием, который мы пытались описать выше, используется в третьем и седьмом разделах сборника не менее настойчиво, чем в «Песнях о деревне». Этот прием мог бы свидетельствовать о том, что перед нами не просто сборник стихотворений, а именно книга стихов: только в этом случае он приобретает свое настоящее значение. Однако удовлетворительно решить вопрос – что представляют собой «Стихотворения» Полянского – только ли итоговый сборник его сочинений или книгу стихов, подобную книгам Г. Гейне, «Сумеркам» Е.А. Боратынского, книгам А.А. Блока, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака и т. д., в этой работе мы не сумеем: для этого понадобится проанализировать все разделы сборника.

Правомерно ли называть Н.Н. Полянского предсимволистом? Думаю, что да; не только в том очевидном смысле, что он жил и писал накануне возникновения этого движения, – а также во все последующие годы – вплоть до 1938-го. Новые веяния в поэзии (в том числе и эпохи символизма), казалось бы, не затронули его, но вот описание облаков из стихотворения «Журавли», которое мы уже цитировали: «...Седые, в лохмотьях – кудесники... / Развалины серые башен... / Паяц, в белый саван наряжен / Навстречу плывут облака» (любопытный случай синтаксической инверсии). Можно ли думать, что театрально-декоративные, несколько фантастические образы этого стихотворения навеяны поэзией модернизма, к моменту написания стихотворения (1926) уже ставшей вчерашним днем, или это, как и в других (лучших) стихах Полянского, вполне конкретные наблюдения?

Миниатюры из лиро-эпического «Московского альбома», от анализа которого мы воздержались по соображениям объема, как будто бы позволяют поставить вопрос: нельзя ли отнести Полянского к тому, особенно представительному и представленному в 30-е годы XIX века типу поэтов-чиновников (В.Г. Бенедиктов, Александр Кириллович Жуковский (Е. Бернет), А.В. Тимофеев), который был по-

²⁹ «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824). Пунктуация передана неточно.

том спародирован в образе поэта-чиновника Козьмы Пруткова?³⁰ Насколько актуально еще в начале XX века звучал вопрос: «Может ли поэт служить, оставаясь поэтом?» – свидетельствует блоковский диалог «О любви, поэзии и государственной службе» (1906). Стоит лишь прибавить, что, в отличие от большинства русских поэтов, которым также приходилось служить и которые тяготились службой, в роли чиновника Н. Полянский (или его alter ego, от лица которого ведется повествование в «Московском альбоме») чувствует себя вполне комфортно.

...Десять бьет – пора на службу:
Час приемный не далек...
Вы выходите – одетый
В неизменный «котелок»

И в пальто свое с барашком.
Зимний воздух вас бодрит,
И приятно взор ласкает
Снежных улиц белый вид.

Дворник – в валенках, с лопатой –
Вам спешит отдать поклон...
На углу стоит извозчик;
Колокольный слышен звон...³¹

Любопытно сравнить эти строки с другим автопортретом, относящимся уже к советскому времени (в стихах 1926 года):

Бедная обувь... в заплатках – одежда...
– Где ж моя вера, любовь и надежда? <...>

– А ведь я думал: что буду – в раю
Здесь, на земле, где я песни пою. <...>

Вот и стою я, руками махая –
Жалкий актер – за кулисами «рая»!
(Из раздела «В наши годы». С. 300–301)

³⁰ В более позднее время к этой категории, хотя бы отчасти, относился и К.К. Случевский.

³¹ Цит. по: Наше наследие. 1995. № 35–36. С. 145.

В отличие от многих поэтов предсимволистской эпохи Полянскому удалось закончить практически все, что он считал необходимым написать, и даже переписать свои лучшие произведения начисто, не удалось только их издать, а возможно, он и не считал необходимым это делать.

Есть поэзия, предназначенная для домашнего круга, что вовсе не отменяет ее серьезности и возможности смотреть на нее как на служение. А творчество Полянского — именно служение. Пусть оно представляет собой второй и даже третий план литературы, но все же это настоящее творчество; к нему стоит прислушаться.

Список литературы

1. *Вельяшев Вл.* Бородинское сказание // *Огонек*. 1979. № 1. С. 22.
2. *Виноградов М.А.* Н.Н.Полянский — неперемный член Московского губернского присутствия // *Вопросы истории*. 2008. № 12. С. 132–135.
3. *Джунковский В.Ф.* Воспоминания: В 2 т. / Под общ. ред. А.Л. Паниной. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1997. [736] с.
4. *Енишерлов В.П.* Письма автора «Сожженной Москвы» // *Огонек*. 1979. № 19. С. 24.
5. *Енишерлов В.П.* Сельцо Михайловское Бородинской волости // *Наше наследие*. 2012. № 103. С. 80–93.
6. *Н.П. [Полянский Н.Н.]* Великий пожар. Из летописи 1812 года. М., 1912. 4 с.
7. *Н.П. [Полянский Н.Н.]* Мария Тучкова. Бородинское сказание. 3-е изд. М., 1912. 4 с.
8. *Полянский Н.Н.* О Достоевском. Из воспоминаний // *Ф.М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. С.В. Белова*. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. С. 178–183.
9. *Полянский Н.Н.* Московский альбом: Миниатюры первых годов XX века / [Вступ.] В.П. Енишерлова; Публ., примеч. и послесл. А.В. Маньковского // *Наше наследие*. 1995. № 35–36. С. 144–153.
10. *Фет А.А.* Вечерние огни / Изд. подгот. Д.Д. Благой, М.А. Соколова. 2-е изд. М.: Наука, 1979. [816] с. (Литературные памятники).

**А.В. Маньковский. Судьба предсимволиста в постсимволистскую эпоху:
о рукописном сборн. стихотворений Н.Н. Полянского**

Список неопубликованных источников

1. *Полянский Н.Н.* Из моих воспоминаний. Шесть рассказов. Автограф. (1860–1880 гг.) // РГАЛИ. Ф. 387. Оп. 1. Ед. хр. 5. 273 с. (по описи).
2. *Полянский Н.Н.* Письма В.Д. Сорокоумовского к своему гимназическому и университетскому товарищу 1882–1900 (вводная статья и примечания к письмам). Автограф. [1933–1934] // РГАЛИ. Ф. 387. Оп. 1. Ед. хр. 7. 25 л.
3. *Полянский Н.Н.* Примечания к письмам Г.П. Данилевского. Автограф. 1890-е гг. [1933–1934] // РГАЛИ. Ф. 387. Оп. 1. Ед. хр. 2. 46 л.
4. *Полянский Н.Н.* Стихотворения. Рукопись из частного собрания. Автограф. [1883–1933]. 523 [524] с. Страницы пронумерованы автором.
5. *Полянский Н.Н.* Стихотворения Собачэнки. [Рукописная копия]. Михайловское, 1893 // РГАЛИ. Ф. 387. Оп. 1. Ед. хр. 8. 117 л.

С в е д е н и я о б а в т о р а х

Артамонова Юлия Дмитриевна – Россия, Москва, доцент кафедры истории и теории политики факультета политологии Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, кандидат философских наук.

Баршт Константин Абрекович – Россия, Санкт-Петербург, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, доктор филологических наук.

Безменова Лариса Петровна – Россия, Москва, кандидат филологических наук.

Вайскопф Михаил Яковлевич – Израиль, Иерусалим, Еврейский университет в Иерусалиме, лектор Немецко-Русского отделения, PhD.

Гарциано Светлана Александровна – Франция, Лион, директор Дома иностранных языков, Лионский университет имени Жана Мулена, доцент кафедры славистики при факультете иностранных языков, научный сотрудник Научно-исследовательского центра французского и сравнительного литературоведения MARGE, доктор филологических наук.

Геронимус Василий Александрович – Россия, старший научный сотрудник Государственного историко-литературного музея-заповедника А.С. Пушкина, Захарово-Вяземы, кандидат филологических наук.

Грек Антонина Григорьевна – Россия, Москва, доктор филологических наук.

Ефимов Михаил Витальевич – Россия, Выборг Ленинградской области, старший научный сотрудник Выборгского объединенного музея-заповедника, кандидат филологических наук.

Каяниди Леонид Геннадьевич – Россия, Смоленск, доцент кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета, кандидат филологических наук.

Козырев Алексей Павлович – Россия, Москва, заместитель декана философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, доцент кафедры истории русской философии, кандидат философских наук.

Коровин Владимир Леонидович – Россия, Москва, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, доктор филологических наук.

Королева Вера Владимировна – Россия, Владимир, доцент кафедры журналистики и связей с общественностью Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, кандидат филологических наук.

Котельников Владимир Алексеевич – Россия, Санкт-Петербург, профессор, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, доктор филологических наук.

Котрелев Николай Всеволодович – Россия, Москва, старший научный сотрудник Отдела «Литературное наследство» Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Кошелев Вячеслав Анатольевич – Россия, Великий Новгород, профессор, ведущий специалист Арзамасского филиала Национального исследовательского Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского, доктор филологических наук.

Лесная Галина Мирославовна – Россия, Москва, доцент кафедры русского языка Московского государственного института международных отношений (университета) Министерства иностранных дел Российской Федерации (сокр. МГИМО – Университет МИД России), кандидат филологических наук.

Маньковский Аркадий Владимирович – Россия, Москва, редактор отдела литературы журнала «Наше наследие», кандидат филологических наук.

Меррилл Джейсон Алан – США, Ист-Лансинг, профессор русского языка и литературы Мичиганского государственного университета, директор русской школы имени Кэтрин Вассерман Дейвис в Миддлбери колледж (Вермонт).

Мильдон Валерий Ильич – Россия, Москва, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова, доктор филологических наук.

Молодяков Василий Элинархович – Япония, Токио, профессор Университета Такусёку, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН, кандидат исторических наук, доктор философии (Ph.D.), доктор политических наук.

Никульцева Виктория Валерьевна – Россия, Москва, доцент, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин Московского финансово-юридического университета МФЮА, кандидат филологических наук.

Орлицкий Юрий Борисович – Россия, Москва, ведущий научный сотрудник Учебно-научной лаборатории мандельштамоведения Российского государственного гуманитарного университета, доктор филологических наук.

Пенская Елена Наумовна – Россия, Москва, профессор факультета гуманитарных наук Научно-исследовательского университета – Высшая школа экономики, доктор филологических наук.

Савинков Сергей Владимирович – Россия, Воронеж, профессор Воронежского государственного педагогического универ-

ситета и Воронежского государственного университета, доктор филологических наук.

Самарина Марина Алексеевна – Россия, Москва, кандидат филологических наук.

Сапожков Сергей Вениаминович – Россия, Москва, профессор кафедры русской классической литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета, доктор филологических наук.

Сморodinская Татьяна – США, Вермонт, профессор Миддлбери колледж, PhD.

Тахо-Годи Елена Аркадьевна – Россия, Москва, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, заведующая отделом Библиотеки-музея «Дом А.Ф. Лосева», доктор филологических наук.

Титаренко Светлана Дмитриевна – Россия, Санкт-Петербург, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, доктор филологических наук.

Толстая Елена Дмитриевна – Израиль, Иерусалим, Еврейский университет в Иерусалиме, профессор эмерита.

Фетисенко Ольга Леонидовна – Россия, Санкт-Петербург, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, доктор филологических наук.

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

ПРЕДСИМВОЛИЗМ — ЛИКИ И ОТРАЖЕНИЯ /
Коллективная монография под редакцией Е.А. Тахо-Годи

Технический редактор В.Н. Костылев

Корректор В.И. Мартынюк

ISBN 978-5-9208-0607-9



Подписано в печать 28.04.2020.
Формат 60x90¹/₁₆. Бумага офсетная.
Печать офсетная. 34,0 п. л. +Вклейка 16 п. Тираж 300 экз.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук .

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
Тел.: (495) 690-05-61, 691-23-01

Отпечатано с готовых диапозитивов в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
Заказ № 308

Коллективная монография посвящена одной из наименее изученных страниц в истории русской литературы XIX столетия – предсимволизму. В книге предлагаются два варианта подхода к исследованию предсимволизма как самостоятельного явления: «узкий» – рассмотрение литературной ситуации эпохи «безвременья» 1870–1880-х годов, и «широкий» – понимание предсимволизма как особого направления в русской культуре, ставшего «мостом», связующим романтизм и символизм.

Среди обсуждаемых в коллективной монографии проблем следующие: предсимволизм – модернизм – теория и индивидуальные практики; предсимволизм как феномен русской и европейской культуры; предсимволизм – предшественники и наследники; религиозные и философские аспекты творчества предсимволистов; прозаическое наследие поэтов-предсимволистов; поэтика А.К. Толстого, А.А. Фета, С.Я. Надсона, К.К. Случевского, Вл.С. Соловьева, А.А. Голенищева-Кутузова и др.; рецепция творчества предсимволистов в литературе и критике символистов (Андрей Белый, Федор Сологуб) и постсимволистов (Игорь Северянин, Е. Замятин).

В книге впервые вводятся в научный оборот архивные материалы из эпистолярного и литературного наследия Вл. Соловьева, И.Ф. Анненского, А.Л. Волынского и др.

